



**HAL**  
open science

# Phraséologie et idéologie comparées dans l'art de l'épopée : Homère, chansons de geste, goslé

Andrej Fajgelj

► **To cite this version:**

Andrej Fajgelj. Phraséologie et idéologie comparées dans l'art de l'épopée : Homère, chansons de geste, goslé. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2008. Français. NNT : . tel-00351831

**HAL Id: tel-00351831**

**<https://theses.hal.science/tel-00351831>**

Submitted on 11 Jan 2009

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# UNIVERSITÉ MONTPELLIER III - PAUL VALÉRY

Arts et Lettres, Langues et Sciences Humaines et Sociales

UFR I - Lettres, Arts, Philosophie, Linguistique  
Département des Langues Anciennes

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III

Discipline : Grec ancien

## THÈSE

présentée et soutenue publiquement par

**FAJGELJ ANDREJ**

Titre :

### **PHRASÉOLOGIE ET IDÉOLOGIE COMPARÉES DANS L'ART DE L'ÉPOPÉE : HOMÈRE, CHANSONS DE GESTE, GOUSLÉ**

Sous la direction de

**Monsieur le Professeur PIERRE SAUZEAU**

#### MEMBRES DU JURY :

M. Pierre Sauzeau, Professeur de l'Université Paul-Valéry - Montpellier III  
M. Gérard Gouiran, Professeur de l'Université Paul-Valéry - Montpellier III  
M. Bernard Sergent, Chercheur au CNRS  
M. Didier Pralon, Professeur de l'Université de Provence  
M. Aleksandar Loma, Professeur de l'Université de Belgrade, Serbie

|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|\_|



À Jovana



Même si nos chants populaires sont créés par le simple peuple, il ne faut pas pour autant penser que tout lettré, sans aucune connaissance du sujet et sans préparation, puisse les comprendre.

Vuk Karadžić



# TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES.....	7
AVANT-PROPOS.....	9
INTRODUCTION.....	11
<b>I<sup>ÈRE</sup> PARTIE : PRÉSENTATION DES GOUSLÉ.....</b>	<b>21</b>
PROBLÈMES TERMINOLOGIQUES.....	23
RECHERCHES ET MENTIONS PRÉCÉDENTES.....	25
HISTOIRE ET THÉMATIQUE.....	40
INSTRUMENT ET INTERPRÉTATION.....	45
VERSIFICATION ET LANGUE.....	52
CHANTEUR ET AUTEUR.....	57
<b>II<sup>È</sup> PARTIE : FONCTIONNEMENT DE LA TRADITION.....</b>	<b>71</b>
TRADITIONNEL.....	75
POPULAIRE.....	78
ORAL.....	90
RÉFÉRENTIALITÉ.....	96
OEUVRE.....	103
AUTEUR.....	103
ORALITÉ SECONDAIRE.....	105
<b>III<sup>È</sup> PARTIE : COMPARAISON DES CLICHÉS.....</b>	<b>109</b>
CORPUS ET MÉTHODE.....	111
CLICHÉ : POUR UNE NOUVELLE STÉRÉOTYPIE.....	111
PAROLE.....	116
LIEU.....	128
TEMPS.....	134
SENTIMENTS.....	139
ATTRIBUTS HÉROÏQUES.....	152
CHEVAUCHER.....	161
DIRE VRAI.....	166
ANTITHÈSE SLAVE.....	182
LISTE DE CORRESPONDANCES.....	199
<b>IV<sup>È</sup> PARTIE : IDÉOLOGIE.....</b>	<b>225</b>
IDÉOLOGIE.....	228
CYCLES DE DÉVELOPPEMENT DE L'ÉPOPÉE.....	230
PROPAGANDE : ÉLÉMENT AJOUTÉ OU CONSTITUTIF ?.....	232
ASSOCIATIONS VERTICALES.....	235
HÉROÏSME.....	243
HONNEUR ET GLOIRE.....	248
TABLEAU DE CORRESPONDANCES.....	252
<b>V<sup>È</sup> PARTIE : ÉLARGISSEMENTS.....</b>	<b>255</b>
ANTITHÈSE SLAVE ENTRE TYPOLOGIE ET MONOGENÈSE.....	260
MALENTENDUS.....	269
CONCLUSION.....	279
BIBLIOGRAPHIE.....	280
ANNEXES.....	291
INDICES.....	298





## AVANT-PROPOS

Le premier contact avec les goslé comme tradition vivante - avec le chanteur, l'instrument et le public - c'est passé pour moi à Novi Sad (Serbie), dans une école de goslé improvisée. C'est là, en 1999, que j'ai appris à chanter, tant bien que mal. Depuis, je chante des morceaux préférés (comme celui de la page 180) dans le cercle familial. À la rigueur, cela suffirait pour dire que la présente étude est faite par un gouslar.

Le moment décisif dans son élaboration a été l'obtention, en printemps 2002, de la bourse du prince Aleksandar Karageorgévitch, au montant record à cette époque, et à la promesse encore plus ambitieuse de financer aux boursiers, le moment venu, les études de troisième cycle à l'université de leur choix n'importe où dans le monde. J'ai choisi l'Université Paul Valéry, en consultation avec Aleksandar Loma, qui m'a été attribué pour mentor. Ses avantages étaient le professeur Pierre Sauzeau, recommandé par Loma, le français et la mer. À l'été 2003, la bourse du Service d'Action et de coopération culturelle de l'Ambassade de France à Belgrade m'a permis de venir à Montpellier. C'est dans le « bureau d'été » de Sauzeau, un café près de la cathédrale St. Pierre, que le thème du présent travail était déterminé. La connaissance directe de l'épopée serbe, mentionnée par hasard au cours de la conversation, s'est avérée décisive.

J'avais ainsi eu l'occasion rarissime de participer au rétablissement des liens entre la Serbie, et l'Europe de l'Est en général, et l'Occident, sur un sujet de grande envergure : l'épopée. La tâche s'avérait difficile autant que récompensante. Chercheur et gouslar, boursier démuné (la promesse originale n'étant pas tenue), je rédigeais ma thèse entre les services au restaurant, dans les bus et les trains, dans un vide entre systèmes universitaires (pas de possibilité de nouvelles bourses) et disciplines (linguistique et littérature).

Dans ces conditions, le professeur Sauzeau était, en plus du directeur de recherche, un guide entre deux mondes, qui devait faire face aux différents problèmes logistiques - inscriptions, visas, envois des colis - mais surtout s'occuper des traductions entre les différentes méthodes et mentalités. Je lui dois un surplus de reconnaissance, pour le surplus d'effort qu'il a toujours investi. Je suis obligé aussi à Jean-Christophe Thomas Laurent et Caroline Laurent, Ksenija Đorđević, Sandra Raškov et Benjamin Barrère, Mile Vilotić et Nikola Krbanjević pour m'avoir logé avec ma famille ; à Nermin et Jasmina Džananović pour leur générosité et à Divna et Olivier Soleil pour leur aide amicale. Finalement, à l'appui constant de mon épouse Jovana, de mes parents, Stanislav et Olivera, et de mes beaux-parents, Dobrica et Draginja.

Je remerciais volontiers les représentants d'institutions Serbes, s'ils ne faisaient preuve d'une curieuse indisponibilité, passant parfois dans l'hostilité ouverte aux résonnances épiques (v. *infra*, 242). Il faut d'autant plus remercier la disponibilité d'Aleksandar Loma, Snežana Gudurić et Branislav et Larisa Čović. Je veux aussi noter le geste du Conseil de FILUM - Faculté de Philologie et des Arts à Kragujevac, qui a fait une exception (chose pourtant normale jusqu'à un changement

inattendu dans la loi) en me permettant un congé sabbatique d'un semestre pour la rédaction.

Je remercie David Gaulhet pour sa lecture et ses remarques précieuses, Jovan Vujović pour la figure schématique des goslé et Nadežda Đurovic pour la traduction d'un nombre d'exemples. Les textes du corpus des goslé (*infra*, 15) sont utilisés avec la gracieuse permission des éditeurs : Mirjana Detelić (*Gradovi*), Aleksandar Gogić, Aleksandar Lazić et Predrag Jančić (*Njegos*), Radomir Nikčević (*Svetigora*).

Il me reste à souligner l'enjeu régional des goslé. Pendant des siècles, elles avaient un rôle politique privilégié, celui de former la conscience et de développer les valeurs, en véhiculant un idéal relevant, utile et noble. Or, depuis au moins un demi-siècle, les conditions ont changé. Non seulement les violences interethniques les plus récentes, mais aussi la transition actuelle, témoignent d'une nécessité d'évolution idéologique. Actuellement, l'argumentation publique sur les goslé est dominée par un traditionalisme et un négationnisme dichotomiques et non viables. Les nations de la région sont à la recherche d'une nouvelle réflexion sur l'axiologie épique dont elles héritent.

Ma recherche se veut à la fois en sympathie avec cette tradition, mais résolument tournée vers une perspective d'avenir positive, lançant un pont envers les valeurs et la recherche européennes. D'ailleurs, elle a déjà inspiré un modèle de l'évolution idéologique : le projet d'affirmation de la valeur du travail, mené par Centar za savremenu edukaciju (Centre de l'éducation contemporaine, <http://radnaetika.org>).

Le centre, que j'ai fondé en 2006 avec Aleksandar Đurđev, a identifié le développement des valeurs, actuellement en crise, comme besoin principal de la société serbe. Celle du travail est prioritaire en tant que précondition du renouvellement économique et du renforcement des institutions. Nous avons trouvé un allié important dans les goslé, dont les valeurs sont différentes mais compatibles : l'excellence et l'esprit entrepreneurial d'un Obilić doivent être transférés du champ de bataille au marché. Quoique difficile, l'ajustement du système de valeurs existant est plus viable que la construction, ou l'importation d'un autre.

## INTRODUCTION

Les travaux de Milman Parry et d'Albert Lord doivent leur célébrité à une nouvelle méthode consistant à se référer à une épique vivante pour éclairer Homère<sup>1</sup>. N'étant pas le public homérique, nous n'avons pas les mêmes présuppositions. Les œuvres conservées, arrivées de la profondeur du temps tels les fossiles textuels, ne comportent pas cette information contextuelle. La méthode de Parry a permis la reconstruction du cadre manquant par les éléments d'une tradition correspondante mais accessible : celle des goslari, bardes épiques des Slaves du Sud.

Ma recherche est directement inspirée de celle de Parry. Elle applique la même méthode, implique les mêmes traditions et concerne le même niveau principal : la phraséologie. Deux différences : elle inclue les chansons de geste et modifie l'approche aux goslé. Alors que Parry était un homéologue arrivé aux goslé, mon parcours est inverse. La connaissance directe que j'avais de celles-ci facilitait et dirigeait la recherche. Souvent, les correspondances se révélaient d'elles-mêmes pendant la lecture des deux autres comparants, car les éléments étudiés m'étaient connus d'avance dans les goslé. C'est pourquoi elles constituent ici la tradition privilégiée.

La connaissance directe pose aussi des problèmes : en premier lieu, elle ne peut pas englober la tradition, surtout dans sa diachronie. C'est pourquoi la recherche, effectuée *de l'intérieur*, se veut aussi *intégrale* : laisser les goslé parler, construire une vue d'ensemble, étudier les éléments relativement au contexte original. En effet, la phraséologie a révélée ses liens avec la thématique, la composition et l'idéologie, et les aspects anthropologique et socio-historique ont affirmé leur importance face au fonctionnement du langage poétique.

Le second problème se pose à l'extérieur, où la pertinence des goslé comme comparant et modèle pour les autres épopées n'est pas certaine. Or, il ne faut pas oublier que la différence entre les goslé et les traditions disparues réside d'abord dans la possibilité ou l'impossibilité de la connaissance. Les acquis des goslé méritent donc d'être examinés, et ensuite, c'est précisément une étude comparée qui permet de mesurer leur validité dans un cadre épique plus large. Fondée sur un domaine des plus concrets (phraséologie), la comparaison prend en compte les fréquences des éléments et les structures dont ceux-ci font partie (*infra*, 115), afin de maximiser la validité des résultats.

Les goslé désignent un instrument à cordes frottées monocorde et la tradition homonyme des Slaves du Sud. Ils ont été recueillies par Vuk Karadžić et, sur la vague de la mode romantique pour l'exotisme et le populaire, chaleureusement accueillis par l'opinion publique européenne. Elles chantent en décasyllabe les héros nationaux au sein des conflits entre chrétiens et musulmans depuis l'arrivée des

---

<sup>1</sup> « Méthode d'entremise », *infra*, 272.

Turcs aux Balkans. La Bataille du Kosovo<sup>2</sup> (1389) et les héros de cette époque occupent une place privilégiée et constituent la thématique historique la plus ancienne. L'épopée atteint son apogée au temps de l'Insurrection. Jugées en voix de disparition dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, elles sont toujours actives et vivent actuellement une renaissance. Les chansons de geste sont clamées en vers décasyllabiques par les jongleurs accompagnés de la vielle. Elles sont créées dans la période du 11<sup>e</sup> au 14<sup>e</sup> siècle, et les premiers et plus importants événements sont liés à Charlemagne et son *Reichsaristokratie* au 8<sup>e</sup> siècle (Roland, Guillaume d'Orange). Elles sont largement inspirées par les combats entre chrétiens et musulmans, et leur floraison coïncide avec les premières croisades. Les chants homériques, en hexamètre, narrent la guerre de Troie qui a eu lieu au 12<sup>e</sup> s. av. J.-C. entre les Hellènes et les habitants de l'Asie mineure. Composés au 8<sup>e</sup> s., ils sont attribués à l'aède Homère, qui performait sur le phorminx de 4 fils.

La comparaison se situe dans le domaine indo-européen. Le grec, le serbe et l'ancien français sont des langues filles issues d'un ancêtre commun. La profondeur du temps (4<sup>e</sup> ou 5<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.), dans laquelle se situe l'existence de cet ancêtre, l'indo-européen, ne nous permet pas d'en avoir aucune trace concrète. Ce sont les rapprochements convergents entre les langues filles qui nous en indiquent les bases. En effet, les recherches basées exclusivement sur la langue ont servi à restituer jusqu'aux bribes de poésie de l'indo-européen<sup>3</sup>, ou des *institutions* : « non seulement les institutions classiques du droit, du gouvernement, de la religion, mais aussi celles, moins apparentes, qui se dessinent dans les techniques, les modes de vie, les rapports sociaux, les procès de parole et de pensée. »<sup>4</sup>

Les comparaisons des goslé à Homère sont relativement nombreuses. Dans la science des Slaves du Sud, l'œuvre pionnière de Baiamonti (1797) est suivie des études de Zima, Maretić et Đurić. Lisant l'*Illiade*, Njegoš écrivait à Vuk en 1833 : « L'Homère serbe est dans la poésie populaire (épique : note AF) ». Dernièrement, Loma a étudié les fondements indoeuropéens des goslé. Dans un cadre international, avant la révolution produite par Parry, la comparaison fut effleurée par Van Gennep et Meillet. L'unique étude sur les goslé et les chansons de geste est celle de Banašević, mais la méthode comparative y est secondaire, utilisée en fonction d'une théorie d'origine française des goslé, aujourd'hui contestée. D'après nos connaissances, la comparaison d'Homère et des chansons de geste avec Homère n'a pas fait l'objet d'étude spécialisée.

Il faut signaler ici une sorte de malchance dont étaient frappées les goslé en France. Le recueil de Marc René Bruère Desrivaux, édité au début même de l'intérêt pour les goslé, à la fin du 17<sup>e</sup> et début du 18<sup>e</sup> s., n'est jamais publié. S'il l'avait été, aurait-il participé à la gloire de Fortis ou de Vuk ? Au moment de l'explosion de

---

<sup>2</sup> Prononcé kossovo. Région au sud de la Serbie actuelle, et au centre de la Serbie médiévale, qui doit son nom au *Kosovo polje*, champ ou plaine de merle (*kos*), où a eu lieu la bataille. Son statut politique est litigieux, suite à une guerre récente et ses répercussions.

<sup>3</sup> Watkins 1995.

<sup>4</sup> Benveniste 1969, 1:9.

l'enthousiasme pour les goslé en Europe, en France il y avait la concurrence des chants grecs de Fauriel (1824), mais c'est surtout *La Guzla* de Mérimée (1827) qui comble l'intérêt du public - par une mystification. Plusieurs en sont dupes, et le public français est détourné des recueils authentiques presque contemporains de Vuk. Après la déception de la désillusion, les goslé sont discréditées. Finalement, durant toute la période du premier enthousiasme, le lecteur français sera limité aux traductions des traductions Allemandes (jusqu'à Dozon en 1859).

Déjà en 1825, Vuk lui-même avait le projet de venir en France, pour faire connaître les goslé comme il l'avait fait en Autriche et Allemagne. En 1855, il a fait des préparations sérieuses pour un séjour à Paris avec sa fille. Il a obtenu le passeport et s'est procuré des visas autrichien et français. Il a eu des lettres de recommandation de Dozon, à l'époque consul français à Belgrade, et d'Ilija Garašanin, homme d'état francophile, pour Adolphe d'Avril. Les grands esprits se rencontrent, dirait-on. Pourtant, la bourse russe espérée a fait défaut et le voyage ne s'est jamais réalisé.

Ce mauvais départ n'a jamais été récupéré. Dans le contexte international, la connaissance des goslé en France est toujours en retard, surtout par rapport à l'excellence de la science allemande, russe, et depuis Parry, américaine. Il est particulièrement intéressant que la recherche de Parry commence à Paris, où il fait sa thèse. C'est Antoine Meillet, en qualité de président du jury du doctorat, qui l'initie à la recherche de l'oralité, et fait venir Murko à sa soutenance (*infra*, 37, 74). Le rôle initiateur de la science française en reste pourtant là, et ce n'est que dans les années 50 que les travaux de Parry commencent à revenir en France. En écrivant récemment sur les goslé comme comparant Homérique, Gérard Lambin admet leur utilité tout en se désolant qu'en français, on ne dispose toujours que des traductions des traductions.

Le présent travail entame donc des domaines nouveaux ou peu explorés : recherche des goslé dans la science française ; la comparaison des chansons de geste et Homère, des goslé et chansons de geste ; Parry revisité de l'intérieur des goslé. La position au début d'un programme aussi vaste définit ses forces et faiblesses principales.

D'un côté, le travail n'a pas la complétude et la finalisation qu'on pourrait attendre. La présentation des données n'est pas toujours suivie par l'explication, l'analyse par la synthèse. Même sans demander le niveau d'une recherche monodisciplinaire, les experts des trois traditions reprocheront l'absence de certaine citation ou argument. La raison pour laquelle je n'ai pas insisté à remédier à ces problèmes est que, dans la présente étape, ce n'était pas prioritaire, voire possible. J'espère toutefois corriger ces défauts dans des projets futurs.

De l'autre côté, le lecteur y trouvera une abondance du matériel original (informations, exemples, bilans), ainsi que des découvertes et quelques méthodes et théories « nouvelles ».

La thèse est divisée en cinq parties. La première décrit le développement historique des goslé, dresse un bilan des recherches précédentes, offre la description de l'instrument et de la versification, ainsi que les informations sur les principaux chanteurs, héros et thèmes. La deuxième traite le fonctionnement de la tradition,

défini autour des notions du traditionnel, populaire et oral. Pour expliquer un réseau global de liens entre les différents éléments de l'épopée, je propose la théorie de résonance. Le cadre théorique exposé est appliqué et développé dans la suite de la recherche. Les deux premières parties constituent une présentation des goslé, jugée utile compte tenu de la carence bibliographique en français. Elles servent aussi à introduire les premiers parallèles avec les deux autres traditions.

La troisième, principale et la plus longue, est dédiée à la comparaison des *clichés*, unités épiques polyvalentes caractérisées par la récurrence. Elle comporte une petite introduction sur la méthode et le corpus, contenant 3.665.309 mots et traité à l'aide des technologies de l'information. Le classement des comparaisons présente un groupement typologique : paroles, lieu, temps, sentiments... Parmi les découvertes, une place privilégiée est occupée par le cliché « dire vrai », présent dans les trois traditions. Finalement, une liste expose brièvement un second choix de correspondances, autrement trop nombreuses pour être toutes développées dans le cadre de la présente étude.

La quatrième partie focalise la comparaison sur les clichés idéologiques, étudiant en même temps les *associations verticales* qu'ils établissent avec les autres niveaux. Elle développe aussi la théorie des cycles de développement de l'épopée.

Finalement, la cinquième partie apporte des élargissements théoriques portant sur des questions litigieuses. L'antithèse slave, un cliché particulièrement complexe, présent dans les goslé, poèmes homériques et un nombre d'autres traditions, sert à examiner l'origine des correspondances (monogénèse/polygénèse). Ensuite, les problèmes de compréhension sont interprétés par la théorie des *cadres* (contextes socio-culturels définissant nos présuppositions) et exemplifiés par l'historicité de l'épopée, la longueur des goslé et les modifications imposées à la tradition par le collecteur.

Les mots goslé et goslari sont transcrits en français pour imiter le plus fidèlement la prononciation originale. Les citations des trois traditions sont rendues en original, en italique pour les alphabets latins figurant dans le corps du texte. Grâce à la réforme de Vuk (*infra*, 34), l'orthographe phonétique du bosniaque-croate-serbe permet la reconstruction de la prononciation originale même aux non-spécialistes.

Remarques sur la prononciation du BCS :

Š : **chat**

Ž : **jour**

Č : T et Š prononcés ensemble, **quetsche** en français, **much** en anglais, **mucho** en espagnol

Dž : D et Ž prononcés ensemble, en français dans la prononciation fidèle de l'anglicisme **jean**

Ć : T palatalisé (mouillé), **tiède** dans un français dialectique ou très populaire

Đ : D palatalisé (mouillé), **lundi** dans un français dialectique ou très populaire

Nj : **vigne**

Lj : **voglio** en italien ou **paella** en espagnol

J : paille

C : **tzar** (jamais cou)

K : cou

H : aspiré, comme en allemand **Haus** ou anglais **house**.

S : **sur** (jamais rose)

E : blé (tout e est prononcé)

U : **ou** (jamais u)

Diphthongues n'existent pas : **Voïn** = héroïque

Nasales n'existent pas : **Voïn** = Voine

Les noms propres sont en forme française traditionnelle, si elle existe d'avance (Achille, Karageorgévitch, Charles<sup>5</sup>). Comme la plupart de l'onomastique liée aux goslé est relativement inconnue, les formes originales dominant (Miloš, Skadar). Le cyrillique serbe est rendu en alphabet latin serbe, le russe est romanisé selon la norme GOST 7.79-2000.

Le texte d'Homère provient du projet Chicago Homer (Kahane et Mueller 2008), disponible en libre accès sur <http://www.library.northwestern.edu/homer/>. Sa base hypertextuelle facilite largement la recherche du texte homérique grâce à un balisage riche (récurrence, lemmatisation). Les traductions sont de Paul Mazon pour l'*Iliade* (Mazon 1998a, b et c) et de Victor Bérard pour l'*Odyssée* (Bérard 2001a, b et c).

Le corpus des chansons de geste a été constitué grâce au *Corpus de la littérature médiévale* des Éditions Champion Électronique (<http://www.champion-electronique.net>), qui m'a été rendu disponible par le service ADDOC de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier. Pour le faire, j'ai procédé à des extractions massives, provoquant l'interdiction de mon accès<sup>6</sup> ainsi qu'un moindre incident entre l'Université et le Champion Électronique. Depuis, le dilemme s'est réglé grâce à une bonne communication des acteurs. Je dois souligner que le corpus était utilisé exclusivement à des fins de recherche, pour permettre les méthodes d'analyse citées *infra* (111). Les motifs identifiés par Jean-Pierre Martin sont cités selon Martin 1992.

Le corpus des goslé est publié sur le site Guslarske pesme (<http://guslarskepesme.com> : Fajgelj 2008). Sa plus grande partie est reprise du projet *Gradovi u hrišćanskoj i muslimanskoj usmenoj epici* (Les villes dans l'épopée orale chrétienne et musulmane) de l'Académie serbe des Sciences et des Arts (SANU). La base du CD-ROM *Petar II Petrović Njegoš : Sabrana dela* et le recueil de Radovan Bećirović *Stabljike srpstva*, publié par la maison d'édition Svetigora, ont aussi été utilisés.<sup>7</sup> J'ai digitalisé ce dernier, ainsi que Petranović<sup>2</sup> et 3. Les chants d'Avdo Međedović proviennent de l'*Uniform Edition*, éditée par David Bynum (2008) et publiée en ligne (<http://enargea.org/ue/index.html>). S'il n'est pas cité autrement, les traductions sont de Dozon (1888).

<sup>5</sup> À l'exception de Girart et Rainouart dans les chansons de geste.

<sup>6</sup> C'est pourquoi je ne cite que le premier tome des Aliscans.

<sup>7</sup> Les trois sont utilisées avec la gracieuse permission des éditeurs (*supra*, 10).



Le site *Guslarske pesme* est conçu comme une sorte d'annexe à la présente thèse. La navigation jusqu'au vers souhaité est largement facilitée par un menu arborescent déroulant à deux niveaux et à la numérotation des chants et des lignes. Par exemple, si on cherche le vers Vuk2 32:107 *Nastanuće pošljednje vrijeme* (les derniers temps arriverons), il faut d'abord cliquer sur Vuk au menu situé en haut à gauche, ensuite sur Vuk2 dans la liste déroulée. La liste des chants apparaît à la droite. Il suffit alors de faire défiler la liste, de cliquer sur n° 32 et de répéter la procédure avec le texte pour trouver le vers n° 107. Le site comporte aussi un moteur de recherche intégré et un moteur de recherche personnalisé Google. Pour l'instant, le site ne contient pas de traductions, et les textes sont exclusivement en cyrillique. 1589 chants y sont disponibles.

**Abréviations**

<b>acc.</b>	accusatif
<b>AF</b>	Andrej Fajgelj
<b>Al.</b>	Aliscans (Régnier 1990)
<b>BCS</b>	bosniaque-croate-serbe
<b>Bećirović</b>	Stabljike srpstva: izabrane i nove pjesme (Bećirović 1998)
<b>C</b>	chansons de geste
<b>CC</b>	complément circonstanciel
<b>ChA</b>	Chanson d'Antioche (Duparc-Quioc 1977)
<b>ChR</b>	Chanson de Roland (Bédier 1947)
<b>CL</b>	Couronnement de Louis (Lepage 1978)
<b>CN</b>	Charroi de Nîmes (Perrier 1931)
<b>COD</b>	complément d'objet direct
<b>DELG</b>	Dictionnaire étymologique de la langue grecque (Chantraine 1999 <sup>2</sup> )
<b>EH</b>	Muslimanske narodne junačke pjesme (Hadžiomerspahić 1909)
<b>G</b>	Gouslé
<b>Gen.</b>	Génitif
<b>H</b>	Homère
<b>HB</b>	Huon de Bordeaux (Ruelle 1960)
<b>Il.</b>	Iliade
<b>JAZU</b>	Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (Académie yougoslave des Sciences et des Arts)
<b>KH1</b>	Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini (Hörmann 1933a)
<b>KH2</b>	Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini (Hörmann 1933b)
<b>KH3</b>	Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini: Iz rukopisne ostavštine Koste Hörmanna (Hörmann 1966)
<b>LN</b>	Lord number
<b>LSJ</b>	Liddell, Scott & Jones (1996 <sup>9</sup> )
<b>Međedović</b>	The Uniform Edition of the Poetry of Avdo Međedović (Bynum 2008)
<b>MG</b>	Moniage Guillaume
<b>MH1</b>	Hrvatske narodne pjesme (Božić & Bosanac 1890)
<b>MH2</b>	Hrvatske narodne pjesme (Bosanac 1897)
<b>MH3</b>	Hrvatske narodne pjesme (Marjanović 1898)
<b>MH4</b>	Hrvatske narodne pjesme (Marjanović 1899)
<b>MH8</b>	Hrvatske narodne pjesme (Andrić 1939)
<b>MH9</b>	Hrvatske narodne pjesme (Andrić 1940)
<b>Milutinović</b>	Pjevanija crnogorska i hercegovačka (Milutinović 1990 <sup>2</sup> )
<b>MPCOL</b>	Milman Parry Collection of Oral Literature
<b>Od.</b>	Odyssée
<b>OS</b>	Ogledalo Srbsko (Njegoš 1846)

<b>Petranović2</b>	Epske pjesme starijeg vremena (Petranović 1867)
<b>Petranović3</b>	Junačke pjesme starijeg vremena (Petranović 1870)
<b>Pjesme</b>	Pjesme (Njegoš)
<b>pl.</b>	pluriel
<b>PO</b>	Prise d'Orange
<b>Predgovor1</b>	Avant-propos de Karadžić 1985 <sup>2c</sup> (522-53)
<b>Predgovor4</b>	Avant-propos de Karadžić 1985 <sup>2d</sup> (361-82)
<b>RC</b>	Raoul de Cambrai (Meyer & Longnon 1882)
<b>RM</b>	Renaut de Montauban (Thomas 1989)
<b>RMS</b>	Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika
<b>RSANU</b>	Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika (Belić 1959)
<b>SANU</b>	Srpska akademija nauka i umetnosti (Académie serbe des Sciences et des Arts)
<b>SANU2</b>	Pjesme junačke najstarije (Karadžić 1974a)
<b>SANU3</b>	Pjesme junačke novijih vremena (Karadžić 1974b)
<b>SANU4</b>	Pjesme junačke srednjijeh vremena (Karadžić 1974c)
<b>sg.</b>	Singulier
<b>trad.</b>	Traduction
<b>VC</b>	Voyage de Charlemagne (Aebischer 1965)
<b>Vuk2</b>	Pjesme junačke najstarije (Karadžić 1988 <sup>2a</sup> )
<b>Vuk3</b>	Pjesme junačke srednjijeh vremena (Karadžić 1988 <sup>2b</sup> )
<b>Vuk4</b>	Pjesme junačke novijih vremena (Karadžić 1985 <sup>2d</sup> )
<b>Vuk6</b>	Pjesme junačke najstarije i srednjijeh vremena (Karadžić 1899)
<b>Vuk7</b>	Pjesme junačke srednjijeh vremena (Karadžić 1900a)
<b>Vuk8</b>	Pjesme junačke novijih vremena o vojevanju za slobodu i o vojevanju Crnogoraca (Karadžić 1900b)
<b>Vuk9</b>	Pjesme junačke novijih vremena o vojevanju Crnogoraca i Hercegovaca (Karadžić 1902)

**Dictionnaire**

DOMAĆIN, n. m.	- maître de maison
GIAOUR, n. m.	- (mot français) chrétien
HAÏDOUK, n. m.	- héros-brigand
HARAMBAŠA, n. m.	- commandant d'un groupe de haïdouks
KAFANA, n. f.	- café
KRAJINA, n. f.	- marche, frontière militaire
KRAJIŠNIK, n. m. (pl. krajišnici)	- habitants et soldats de la krajina
POBRATIM, n. m.	- frère choisi
RAYA, n. m.	- (mot français) : classe inférieure de l'Empire ottoman
SLAVA, n. f.	- fête du saint patron
STAREŠINA, n. m.	- chef d'une zadruga ( <i>infra</i> )
USKOK, n. m. (pl. USKOCI)	- membre d'un groupe armé entreprenant des raids à partir d'un territoire étranger.
ZADRUGA, n. f.	- communauté familiale



**I<sup>ère</sup> PARTIE :**  
**PRÉSENTATION DES GOUSLÉ**



## PROBLÈMES TERMINOLOGIQUES

Les *gusle* sont un instrument musical à cordes frottées. Puis, par métonymie, toute la tradition chantée qui y est associée. Bien qu'attestée, cette désignation métonymique n'est pas habituelle dans la communication scientifique. En français, pour remplacer la variante italianisante *guzla* (pris probablement de Fortis) qui renvoie au singulier presque inexistant \**gusla*, je propose l'orthographe *gouslé*<sup>8</sup>, qui imite fidèlement la prononciation serbe. Le mot original est un *plurale tantum* féminin. Je le transfère comme tel en français.

La dénomination de la tradition par le nom de l'instrument est une exception. D'habitude, on utilise la désignation ethnique, ou linguistique. Dans notre cas, c'est plus difficile.

Le signifiant réfère à l'épopée populaire chantée dans la région des Balkans, dont la délimitation territoriale et ethnique est rendue difficile par différents chevauchements. Par exemple : tous les chrétiens sous le joug ottoman chantaient les exploits des *haïdouk* (*klephtes* grecs), dont Starina Novak, héros des épopées serbes, bulgares et roumaines. Le prince serbe Marko (mort en 1395), est un héros commun par-excellence, figurant dans les chants serbes, croates, bosniaques, macédoniens, bulgares, roumains et albanais. De plus, les Serbes partagent avec les Albanais l'instrument (*gusle/lahuta*), avec les Bulgares la versification (décasyllabe), et avec les Croates et Bosniaques, la tradition commune presque entière.

Les recherches précédentes utilisaient la qualification ethnique des « Slaves du Sud ». Cette conception chère au mouvement illyrien du 19<sup>e</sup> siècle aboutira à la création de la Yougoslavie, *pays des Slaves du Sud* (*jug*, « sud »). C'était donc surtout le terme générique pour les peuples slaves formant la nation yougoslave (Serbes, Croates, Slovènes, Musulmans, Macédoniens et Monténégrins). Étymologiquement, il devait inclure encore les Bulgares, qui n'ont pourtant pas fait partie du projet politique. La pertinence du terme est mise en question par la disparition de la Yougoslavie. De toute façon, le terme est trop large pour qualifier le référent, car les *gouslé* n'existent pas chez les Slovènes, Macédoniens et Bulgares. Je continuerai de l'utiliser pour les peuples, mais pas pour la tradition épique.

En outre, les généralisations ne sont pas à l'ordre du jour. Depuis l'éclatement de la Yougoslavie, les nouveaux États revendiquent leurs identités nationales malgré la difficulté de démarcation linguistique, ethnique et culturelle.

Ainsi, les musulmans de Bosnie se déclaraient Turcs pendant l'Empire ottoman, par opposition aux *giaours* ou le *raya*. Une appellation secondaire de *Bosniaques* les distinguait des Turcs turcophones (Bašić 1997<sup>2</sup>:128). À la fin de la Turcocratie, ils devaient se déclarer Serbes ou Croates de foi musulmane, jusqu'à la création d'un précédent en 1971 : la nationalité musulmane. Depuis l'indépendance de la Bosnie-Herzégovine, Bosnien (*Bosanac*, ressortissant et/ou habitant de Bosnie) devrait être distingué de Bosniaque (*Bošnjak*, slave du sud musulman) mais l'usage n'est pas encore établi. À l'origine, Monténégrin était aussi une désignation

---

<sup>8</sup> Elle était déjà utilisée par Dozon (1859).



territoriale. Encore très récemment, les habitants orthodoxes du Monténégro étaient très attachés à leur nationalité serbe. Aujourd'hui, l'identité monténégrine n'implique plus automatiquement l'identité serbe (comme chez Njegoš, *infra*, 62), mais établit avec elle un rapport dialectique.

L'influence que ces changements politiques ont exercée sur la terminologie scientifique est manifeste dans la linguistique. La langue des chants des goslari (*infra*, 53), serbo-croate (déjà composite), est aujourd'hui dénommée BCS, bosniaque-croate-serbe. Là aussi, l'usage n'est pas fixé, d'autant plus que ce millefeuille terminologique devrait devenir BCMS suite à l'indépendance du Monténégro en 2006. Des diasystèmes existent ailleurs, mais le « yougoslave » est unique par la disproportion du nombre des langues par rapport à l'importance de leurs différences.

Aussi exceptionnelle qu'elle soit, la dénomination BCS permet d'englober l'aire linguistique des goslé, une possibilité qui n'est pas offerte dans le domaine ethnique.

Le premier terme générique que j'utilise est celui de l'instrument. Il pose lui aussi quelques problèmes : les chants musulmans de la frontière sont généralement accompagnés de *tambura* (instrument à deux cordes de la famille des luths) au lieu des goslé, et les chants peuvent être simplement racontés indifféremment du type de la tradition. Les *bugarštice* (*infra*, 53) n'étaient apparemment jamais accompagnées des goslé et ont une versification différente, au point que leur dénomination de *goslé* serait contradictoire. Cependant, leur lien profond avec la tradition décasyllabique des goslé demanderait un terme commun.

Vu que le besoin d'un terme général ethnique persiste, j'en utilise un deuxième générique, plus large : tradition épique serbe. Dans la décision d'utiliser l'adjectif « serbe » j'ai suivi une logique méritocratique. L'origine de la tradition entière se place dans la Serbie du 14<sup>e</sup> siècle, et son développement aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> s. suit le destin de l'État serbe et les migrations de ses populations<sup>9</sup>. Les premières mentions suggèrent que la désignation traditionnelle du genre épique était le « mode serbe » (Tinodi 1553 : *rác módba*, Hektorović 1568 : *Sarbschi nacin*, Križavić 1652 : *modi et styli sarbiaci*). Le héros au plus grand rayonnement est le prince Marko et la tradition est plus développée dans le domaine serbe : nombre de chants, de recueils, d'héros, de cycles thématiques, de mentions historiques, durée de la tradition, nombre de goslari et finalement le rôle que l'épopée a joué dans l'histoire nationale et culturelle. Dans la communication scientifique internationale, ce « mode serbe » était dominant jusqu'aux travaux de Parry, centrés presque exclusivement sur la tradition musulmane.

La précision de « serbe » pêche par l'ambiguïté du sens général (tradition entière) et particulier (tradition des Serbes). Un problème particulier consiste à appliquer cette désignation à la tradition musulmane (bosniaque), qui présente des différences importantes par rapport à la tradition chrétienne (serbe et croate).

---

<sup>9</sup> V. *infra*

Néanmoins, celles-ci ne doivent pas voiler l'entièreté de la tradition épique, l'origine commune et la correspondance des traits principaux, dont la langue et la versification.

De plus, cette désignation risque de gêner les sentiments nationaux hypersensitifs de la période d'après guerre. Je l'appliquerai donc avec prudence, en signalant les oppositions religieuses (chrétien/musulman) et ethniques (bosniaque/croate/serbe) partout où il y a lieu de le faire.

Pour résumer : les trois options actuellement disponibles sont : 1) continuer avec la logique yougoslave et parler des Slaves du Sud ; 2) respecter le climat politique et rester confiné aux traditions nationales particulières ; 3) créer un néologisme du type « tradition épique BCMS » dans l'esprit du point précédent. Ces options ne me semblent pas satisfaisantes : la première car elle fait appel à une réalité dépassée, la deuxième car le référent dépasse le signifié et la troisième est un euphémisme encombrant voulant l'impartialité à tout prix.

C'est pourquoi il me semble nécessaire de reconsidérer les critères terminologiques. Une fois les tensions nationales hors d'actualité, nous pourrions passer à une terminologie plus soucieuse de pertinence scientifique que du politiquement correct. Dans l'absence d'une solution parfaite, il me semble démocratique que la partie dominante nomme la tradition entière.

## RECHERCHES ET MENTIONS PRÉCÉDENTES

### 6<sup>e</sup> au 15<sup>e</sup> siècle

Les premières mentions, du 6<sup>e</sup> au 14<sup>e</sup> siècle, témoignent de chants slaves dans les Balkans. Parfois, le mot goslé ou le contexte épique sont présents, cependant sans prouver l'existence d'une tradition épique.

Au 6<sup>e</sup> s. Procopius rapporte une attaque grecque contre des Slaves endormis en chantant. Au 7<sup>e</sup> s. Theophylactus Simocatta relate la capture de trois Slaves en 592, qui portaient des instruments à cordes et témoignaient que leur tribu préfère chanter que faire la guerre.

Dans la *Vie de Saint Siméon* (1264) Domentijan décrit l'agitation provoquée par la fuite du prince Rastko Nemanjić (Saint Sava) au monastère. Les chants qu'il mentionne sont parfois cités en tant que références à l'épopée, sans arguments convaincants.

Kosma décrit une ambiance de fête, avec les goslé et les applaudissements. La chronique d'un prêtre de Dioclée (*Letopis popa Dukljanina*) affirme qu'on cultive une matière épique au 12<sup>e</sup> s., mais il ne donne aucune référence explicite aux chants. Nicéphore Grégoras, émissaire byzantin auprès de Stefan Dečanski, témoigne en 1325-1326 de la monotonie triste des chants sur κλέα ἀνδρῶν de ses guides, lors du passage nocturne des territoires slaves sur la Strumica. Pourtant, il ne précise pas leur nationalité ni la langue employée : ils pouvaient bien être en grec. Quand Théodose de Hilandar dit qu'Etienne I<sup>er</sup> Nemanjić faisait jouer les percussions et les goslé pendant les repas à sa cour, nous n'avons aucune raison de présumer l'usage des goslé telles qu'elles se présentent aujourd'hui. Bien que l'auteur insiste sur les

valeurs militaires du roi, les goslé servent à l'« amusement », comme chez Kosma. Ce n'est pas forcément l'instrument de l'épopée (*infra*, 46). Grégoire Camblak écrit dans sa Vie de Saint Stefan Dečanski, qu'après la bataille de Velbužd, il a été accueilli par les « chants de victoire » du peuple.

### 16<sup>e</sup> s.

Les mentions du 16<sup>e</sup> siècle sont plus concrètes. Elles rapportent les thèmes, les vers et les morceaux entiers intégrant la continuité de la tradition épique. Apparaissent les premières références aux goslari, chanteurs épiques. Ces mentions sont faites pour la plupart par les personnes étrangères à la tradition, mais assez curieuses pour la noter. Leur contact avec les chants se faisait d'habitude le long des frontières des migrations serbes après la chute de leur État sous l'Empire ottoman : de l'Italie, en passant par la Bosnie et la Croatie, jusqu'à la Hongrie et la Pologne. (Koljević 1974:22-5)

#### 1497<sup>10</sup>

Rogeri de Pacienza di Nardo faisait partie de la suite de la nouvelle reine Isabella del Balzo durant son voyage à Naples. Lors de leur arrêt à Gioia del Colle (aujourd'hui en Puglia), en 1497, ils ont assisté à une performance artistique de Slaves (Scavoni, Schiavoni) locaux en leur honneur. Rogeri en a profité pour inclure dans son épopée *Balzino* la liste de 28 artistes et le premier morceau d'un chant épique serbe. Celui-ci était inspiré par un évènement historique : la capture de Jean Hunyadi par Đurađ Branković après la bataille du Kosovo II (*infra*, 40). Plusieurs auteurs interprètent ce chant comme bugarštica, mais il pourrait également s'agir de l'octosyllabe, d'autant plus qu'il était interprété, par l'ensemble des participants, dans un *kolo* (une ronde). Je cite le morceau entier :

Orao se vijaše nad gradom Smederevom,	Un aigle planait au-dessus de la ville de Smederevo,
Nitkore ne šćaše s njime govoriti,	Personne ne voulait lui parler,
Nego Janko vojvoda govoraše iz tamnice:	Hormis le voïvode Janko qui parla de sa geôle:
« Molim ti se, orle, sidi malo niže,	"Je t'en prie, aigle, descends un peu plus bas,
(Sidi malo niže) da s tobome progovoru.	(Descends un peu plus bas) pour que je te parle.
Bogom te brata jimaju, pođi do	Aigle, mon frère en Dieu, vole jusqu'aux
smederevske gopode	seigneurs de Smederevo,
da s' mole slavnomu despotu da m' otpusti	dis-leur de prier le glorieux despote de me relâcher
(Da m' otpusti) iz tamnice smederevske.	(De me relâcher) de la geôle de Smederevo.
I ako mi Bog pomože i slavni despot pusti	Et si Dieu m'aide et si le glorieux despote me relâche
iz tamnice smederevske,	de la geôle de Smederevo,
Ja te ću napitati crvene krvce tureške,	Je t'abreuverai de sang vermeil turc,
Beloga tela viteškoga.	je te nourrirai de chair blanche de chevalier.

(trad. Đurović)

<sup>10</sup> L'exemple appartient au 16<sup>e</sup> s. par ses caractéristiques, et temporellement il en est assez proche.

**1501 (1<sup>ère</sup> moitié du 16<sup>e</sup>)**

Konstantin Mihajlović d'Ostrovica faisait partie d'un régiment serbe envoyé par Đurađ Branković en guise de renfort au siège de Constantinople en 1453. Il a rejoint les janissaires, avancé jusqu'au commandant de Vršac, pour être finalement capturé par les Hongrois. Il finira sa vie en Pologne, en rédigeant ses *Mémoires d'un janissaire* ou *Chronique turque* dans lesquelles il informe l'Europe du danger turc. Cette œuvre semble largement influencée par la tradition populaire laissant même transparaître un décasyllabe : *jeden wie dzie, a na drugiem jedzie*.

Le contexte est épique : le vers réfère aux cavaliers turcs qui possèdent deux chevaux : ils montent l'un et gardent l'autre en réserve, attaché au premier. À part la rime léonine, trait du style épique, le « vers » présente, pour respecter le nombre de syllabes, une dérogation à la morphologie polonaise (\**jeden* au lieu de *jednego*). Cet exemple devrait témoigner de l'existence des chants épiques en décasyllabe dans la première moitié du 15<sup>e</sup> siècle (Koljević 1974:20, 1), avant que Mihajlović ne devienne janissaire. Mais le manuscrit dont nous disposons n'est pas original. Il s'agit d'une transcription ultérieure, ou même d'une traduction du serbe au polonais.

**1530**

Dans la relation de sa traversée des Balkans en 1530<sup>11</sup>, Benedict Kuripešić rapporte les chants sur les gestes de Miloš Obilić et se penche sur le rôle de celui-ci dans la légende du Kosovo : héros injustement accusé d'intention de trahison au diner offert par le prince Lazar à la veille de la bataille, s'évertue le lendemain à tuer Murad pour prouver sa vaillance, pour être ensuite capturé et tué à son tour. Il mentionne aussi les chants sur Radoslav Pavlović et sur le commandant turc Malkošić, ce qui est la première référence à la tradition épique musulmane. En décrivant sa rencontre avec lui, il signale qu'en Croatie et Bosnie on chante beaucoup de ces gestes<sup>12</sup>.

**1547**

Le seigneur de Spalato, dans un message à la Signoria de Venise, témoigne d'un chant sur le prince Marko, où tous les passants sur la place de Spalato rejoignent le chanteur, un soldat aveugle.

**1553**

Sebestyén Tinódi Lantos, le poète officiel de la Cour hongroise, dans son *Erdéli história* (1553) mentionne le chanteur Démétrios Karaman :

Sok hegedős vagyon itt Magyarországba,  
Kármán Demeternél jobb nincs az rác módba

Les chanteurs (gouslari ?) sont nombreux ici en Hongrie / mais il n'y a pas de meilleur dans le mode serbe que Démétrios Karaman.

<sup>11</sup> Curipeschitz 1531.

<sup>12</sup> « von Malkoschitz thult mane viele in Croatien und Bossen von seinen redlichen thalten singen »

*Erdéli história* 1:1145, 6

Il donne des renseignements courts mais précieux sur sa vie professionnelle et privée et sur l'interprétation des gouslé. Il utilise, pour décrire sa façon de jouer des gouslé, le curieux mot *arracher*. Ce terme indiquait-il un instrument à cordes pincées ou plus simplement un archet tiré énergiquement ? La position « tête penchée » qu'il prend en jouant évoque plutôt les gouslé. L'effet de ses chants est l'amusement. Il avait pour mécène Ulama Pasha, conquérant de Lipova (au Nord de Temisoara) en 1551 (Buturović 1997<sup>2</sup>:142).

Il est à noter que la réputation de Karaman fût telle qu'il est mentionné, et loué, par le plus grand poète hongrois de son temps. Sa présence en Hongrie pourrait être expliquée par les migrations des Serbes, surtout si le premier vers (1145) indique que Tinodi connaissait de nombreux goslari (Vujičić 1982<sup>2</sup>:59).

### 1555

Le *Ribanye* (La Pêche) de Petar Hektorović (1953<sup>2</sup>), seigneur de Hvar, relate son excursion en bateau (1555), en compagnie de deux pêcheurs, « les meilleurs de Hvar » : Paskoje Debelja et Nikola Zet. L'œuvre, publiée en 1568, cite en version originale deux chants épiques (*Marko Kraljević i brat mu Andrijaš, Vojvoda Radoslav Siverinski i Vlatko Udinski*) et une ballade (*Devojka i Šišman*) chantés par ses compagnons. Hektorović est le premier à enregistrer des chants entiers et à décrire le contexte de l'interprétation. Il a même pris soin de noter la mélodie. Les pêcheurs ont aussi chanté trois brefs éloges. Les chants plus longs sont des bugarštice (*bugarskinje*) traitant de thématique des 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> siècles, comme le prouve la présence des personnages comme le prince Marko, Bayezid, Shishman<sup>13</sup>. Les pêcheurs les ont chantées « au mode serbe, comme nous avons toujours fait entre amis »<sup>14</sup>, apparemment sans accompagnement musical. Il est intéressant que les motifs religieux de la balade renvoient à la confession orthodoxe (*kalujer, Sfeta gora*) et que leur langue se distingue du reste de l'œuvre par la dominance du dialecte chtokavien sur le chakavien (Koljević 1974:28 ; *infra*, 53). Ces traits et la désignation de « mode serbe » pourraient être expliquées par les migrations des Serbes fuyant les Turcs expliquent. Dans les chants on retrouve quelques éléments typiques de la tradition ultérieure, comme « antithèse slave » et « dire vrai » (*infra*, 166, 182).

Dans cette période, les bugarštice ont également été enregistrées par Juraj Baraković (1614), Nikola Ohmućević (milieu du 17<sup>e</sup>), Petar Zrinski (avant 1671), Đuro Matijašević et Nikola Burović (fin du 17<sup>e</sup>), Jozo Betondić (I<sup>ère</sup> moitié du 18<sup>e</sup>) et dans plusieurs manuscrits anonymes de la I<sup>ère</sup> moitié du 18<sup>e</sup> siècle.

### 1582

Maciej Strykowski, dans sa Chronique (1582), mentionne les chants épiques des Serbes en relation avec la bataille de Varna (1444) :

---

<sup>13</sup> Surement Ivan Shishman, exécuté par Bayezid en 1395

<sup>14</sup> « Sarbschim nacinom ». Hektorović reprend l'expression dans la dédicace de son ouvrage.

Byłem sam tam w tych polach, gdzie naszy przodkowie  
Turki bili, śpiewają dziś i nich Serbowie

J'étais sur ces champs où nos ancêtres / ont combattu les Turcs. Les Serbes  
chantent d'eux aujourd'hui.

t. 2:221

Il relate aussi la tradition musulmane chantée en langues slave et turque (t.1:XXXIV) avec pour accompagnement la viole serbe : « skrzypicach, ktore Serbskimi zowiemy ». Miaskowski en 1612 et Zimorowicz en 1663 parlent respectivement des « Serbskie skrzyпки » et des »Serbskich gęślach ». <sup>15</sup>

Hieronim Morsztyn (*Światowa rozkosz*, 1606), décrit une scène où, parmi les soldats, « un Serbe triste, tête penchée sur le côté, tire le long archet en chantant les chants d'autrefois, lorsque les courageux Polonais et Croates ont combattu les Turcs »

Ces mentions, ainsi qu'une loi contre les immigrants serbes de 1624, témoignent d'une vague de migration vers la Pologne.

### **17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> s.**

Cette période, pendant laquelle les mentions se multiplient, est marquée aussi par les premiers recueils et recherches.

#### **1603**

Dans la partie dédiée à Đurađ Branković de son histoire générale des Turcs, Richard Knolles (1603) cite, pour illustrer le mépris dont ce despote était couvert, les chants populaires où il était traité d'infidèle : « the people of that countrey even at this day in their countrey songs still tearme him the faithlesse and gracelesse Despot » (p. 365). Sa remarque que ces chants étaient encore vivants indique, selon Kostić (1968:77), qu'il avait des informations de première main, probablement par l'intermédiaire des liens commerciaux de Raguse avec l'Angleterre.

#### **Milieu du 17<sup>e</sup>**

Au milieu du 17<sup>e</sup> s., Evliya Çelebi, dans son *Livre des voyages (Seyahatname)* en dix volumes, mentionne les chants épiques aux alentours de Subotica, en serbe, célébrant Étienne II Bocskai et dans Bosanska krajina où les *krajišnici* musulmans chantent la bataille de Kovin de 1602 (Hadžijahić 1997<sup>2</sup>:52).

#### **1652**

Jurij Križanić, dans sa *Davorija*, dénomme sa bugarštica de « Sarbski » croate et traduit en latin *Epos heroicum : modi et styli sarbiaci*. Il mentionne également les chants sur Miloš Obilić, Starina Novak et le prince Marko, que les seigneurs croates écoutaient chanter aux banquets par leurs soldats.

---

<sup>15</sup> Georgijević 1936.

***1ère moitié du 18<sup>e</sup>***

La date de la rédaction du manuscrit d'Erlangen se situe entre 1717 et 1733. Il a été découvert par Gerhard Gesemann en 1913, parmi les archives de la Bibliothèque universitaire d'Erlangen en Allemagne. Il comporte plus de 220 chants, pour la plupart épiques sur le prince Marko, les familles Branković et Jakšić, les *uskoci* (*infra*, 42), les haïdouk et les chants de frontière. Bien que la plupart des chants aillent une orientation antiturque, quelques uns présentent les premiers chants musulmans notés.<sup>16</sup> Il est intéressant que le recueil ne contienne pas les chants du cycle du Kosovo. Écrit probablement dans la Frontière militaire autrichienne, il comporte des chants sur les conflits austro-turcs récents (1717). Bien que le manuscrit calligraphié soit une transcription, la distance temporelle par rapport à l'original n'est pas grande. Le rédacteur est souvent identifié comme un scribe militaire qui parlait la langue des soldats slaves. Il ne distingue pas les consonnes sonores et sourdes (sa langue maternelle aurait été l'allemand), aboutissant parfois à des situations comiques.

**1756**

Le franciscain lettré et animé du sentiment national Andrija Kačić-Miošić publie un recueil dont la popularité et l'influence sur le peuple croate sera immense : *Razgovor ugodni naroda slovinskago* (Entretiens plaisants du peuple slave). Ses chants en décasyllabe épique imitent le style et les thèmes des goslé.

**1771**

La première mention qui soit plus accessible au public occidental et qui annonce un intérêt plus large est le *Canto di Miloš Cobilich e di Vuko Brankovich*. Il s'agit de la traduction d'un chant de Kačić (*Pisma od Kobilića i Vuka Brankovića*), publiée dans *Saggio d'osservazioni sopra l'isola di Cherso ed Osero* par Alberto Fortis. Celui-ci a traduit d'autres chants de Kačić sans les publier.

**1774**

Fortis publie ensuite un livre qui restera pendant longtemps l'une des principales références pour les Slaves du Sud : *Viaggio in Dalmazia*. Il y donne la première description des goslé :

Dans les assemblées champêtres, qui se tiennent à l'ordinaire dans les maisons où il y a plusieurs filles, se perpétue le souvenir des anciennes histoires de la nation. Il s'y trouve toujours un chanteur, qui accompagne sa voix d'un instrument, appelé *Guzla* monté d'une seule corde, composée de plusieurs crins de cheval entortillés. Cet homme se fait entendre en répétant, et souvent en raccommoquant, les vieilles *Pismé*, ou chansons. Le chant héroïque des *Morlaques* est extrêmement lugubre et monotone. Ils chantent encore un peu du nez, ce qui s'accorde, il est vrai, assez bien avec le son de l'instrument dont ils jouent. Les vers des plus anciennes chansons, conservées par la tradition sont de dix syllabes et sans rime. Les poésies abondent en expressions fortes et énergiques; mais on y aperçoit à peine quelques lueurs d'une imagination vive et heureuse. Elles font cependant une impression singulière sur l'âme des

---

<sup>16</sup> Dizdarević-Krnjević, H. (1969) : Muslimanske pesme erlangenskog rukopisa, *Zbornik istorije književnosti* 7, pp. 103-118.

auditeurs, qui peu à peu les apprennent par cœur. J'en ai vu soupirer et pleurer aux passages, qui ne m'avoient aucunement affecté. La valeur des paroles *Illyriennes* mieux entendue des Morlaques, produit peut-être cet effet: ou, ce qui est plus probable encore, leur esprit simple et peu cultivé, est remué par les impulsions les plus faibles. La simplicité et le désordre, qu'on trouve réunis dans les poésies des *Troubadours Provençaux*, forment aussi le caractère distinctif des contes poétiques des *Morlaques*. Il s'en trouve néanmoins dont le plan est assez régulier: mais le lecteur, ou l'auditeur, est toujours obligé de suppléer, par sa pensée, au défaut des détails, nécessaires à la précision, et sans lesquels une narration, en vers ou en prose, paraîtrait monstrueuse aux nations éclairées de l'Europe.

L'ouvrage de Fortis provoque immédiatement l'intérêt du public international. Il est traduit en allemand (1775) puis en français et en anglais (1778). En 1776, Giovanni Lovrich polémique avec Fortis dans une œuvre, elle-même controversée, à laquelle il ajoute l'histoire de la vie de Sočivica, source d'importantes remarques sur les haïdouks.

L'œuvre répondait à merveille à l'actualité romantique et surtout à l'intérêt porté à la poésie populaire. Le lord écossais John Stuart, mécène de Macpherson, était aussi celui de Cesarotti (traducteur d'Ossian en italien) et de l'expédition de Fortis à Cres (v. *supra* : *Saggio d'osservazioni*). Le chapitre sur les Morlaques de *Viaggio* lui est dédié. Il était naturellement intéressé par les exemples des autres cultures qui soutiendraient l'authenticité prétendue d'Ossian. C'est dans ce contexte que Fortis publie, à la fin de son œuvre, quatre autres chants populaires : trois de Kačić et la fameuse *Hasanaginica* (épouse de Hasan-aga).

Figurant dans une transcription du texte original et dans une traduction italienne, *Hasanaginica* est une balade en décasyllabe épique, de matière musulmane, narrante un malentendu tragique entre les époux. Par pudeur, la femme de Hasan-aga ne rend pas visite à son mari blessé. Lui l'interprète comme manque d'amour et, en guerrier fier et impulsif, la répudie malgré leurs cinq enfants. La femme est aussitôt demandée en mariage et son frère la donne, malgré elle, à un homme socialement plus avancé que Hasan-aga. Sa noce passe à côté de l'ancienne maison et elle rencontre ses enfants. Pendant la scène touchante, Hasan-aga dans un comble de cruauté (l'interprétation de sa motivation vacille : il paraît quand même l'aimer beaucoup), appelle ses fils à venir car leur mère n'a pas de cœur. En l'entendant, la femme meurt de chagrin.

Le chant reste enveloppé de mystère. Vuk ne pouvait pas le retrouver et il était forcé de reconstruire la transcription pour l'inclure dans ses recueils. Les trois variantes retrouvées sont probablement influencées par l'œuvre de Fortis. La tragédie de *Hasanaginica* semble plus profonde que l'histoire banale d'un mari rude et injuste. S'agit-il d'un conflit de civilisations entre une Slave patriarcale et un oriental, Turc ou Arabe, ou d'un commandant influencé par la civilisation des cités méditerranéennes ennemies ? Renvoie-elle au cercle de variantes où les motivations étaient plus claires : dans un chant d'Erlangen (n. 8) l'épouse est simplement infidèle ? On ne le saura peut-être jamais.

Quoi qu'il en soit, la ballade sera la partie de l'ouvrage de Fortis à susciter le plus grand intérêt, démontrant la valeur de la poésie « populaire » à l'échelle européenne. Goethe, qui l'admira toujours, en donne une excellente traduction en



1775. Son vers servira de modèle à lui-même et à d'autres poètes allemands, devenant une forme littéraire sous le nom de trochée serbe (*Serbische Trochäen*). En 1804, Madame de Staël écrit à Goethe qu'elle est « ravie de la femme morlaque ». *Hasanaginica* fera partie des célèbres *Volkslieder* (Chansons populaires) de Johann Gottfried Herder en 1778. Les traductions s'ensuivront : en anglais par Walter Scot (1798 - 1924), en français par Nodier (1813), Mérimée (1827), Nerval (1830), Fauriel (1832) et Mickiewicz (1841), et en russe par Pouchkine (1835 - 1855).

### 1778

Herder inclue dans ses *Volkslieder* les chants de Kačić publiés par Fortis en 1771 et 1774 (*Ein Gesang von Miloš Kobilich und Vuko Brankowich, Radoslaus, Die Schöne Dolmetscherin*) et le *Hasanaginica* traduit par Goethe (*Klaggesang von der edlen Frauen des Asan-Aga*).

### 1797

Giulio Baiamonti publie un essai sur les gouslé, *Il Morlacchismo d'Omero*, comportant la première comparaison avec Homère. Il aurait aussi fourni *Hasanaginica* à Fortis.

## 19<sup>e</sup> s. - I<sup>ère</sup> moitié du 20<sup>e</sup> s.

Pendant cette période des grandes entreprises de collecte et de publication, les gouslé atteignent une célébrité internationale. L'intérêt pour les chants est doublé d'une recherche scientifique et, parfois, d'action politique. Le succès des recueils de Vuk dans la I<sup>ère</sup> moitié du 19<sup>e</sup> est suivi par celui des recueils de Parry dans la I<sup>ère</sup> moitié du 20<sup>e</sup>. C'est à cette époque que j'arrête le présent bilan.

### Vuk

En 1813, après la défaite de la I<sup>ère</sup> insurrection serbe, son participant et ami de plusieurs voïvodes Vuk Karadžić s'évade à Vienne. Il y fait connaissance de Jernej Kopitar, philologue et Censeur impérial pour les langues slaves. Le rôle de Kopitar est décisif dans le commencement de la collecte des chants. Vuk admettait lui devoir « sinon tout, alors une très, très grande partie »<sup>17</sup>. Déjà en 1808, Kopitar se demandait s'il y avait encore des chants à l'instar de *Hasanaginica*. Après son installation à Vienne en 1809 il essaie d'en trouver dans la communauté slave et ne réussit pas. Avec Vuk il trouve le collaborateur idéal, informé et infatigable. Il réussit à le persuader que l'Europe est très intéressée par ces chants du peuple illettré. Quand l'évêque Mušicki avait démarché le jeune Vuk avec la même argumentation, celui-ci pensait qu'il voulait se moquer de lui (*infra*, 82).

Persuadé, Vuk a enregistré les chants qu'il connaissait lui-même et ceux de sa cousine Savka Živković, également réfugiée à Vienne. Le résultat était le premier recueil de Vuk, sorti en 1814, à Vienne : *Mala prostonarodnja slaveno-serbska pjesnarica*.

---

<sup>17</sup> « ako ne za sve, a ono za mnogo, vrlo mnogo »

L'année suivante, Grimm en publie une revue positive<sup>18</sup> et Vuk retourne en Serbie à la recherche de nouveaux chants. Il y rencontre, entre autres, Višnjić et Podrugović et revient avec des chants précieux, dont la *Buna* (Vuk4 24). Son deuxième recueil, *Narodna srbska pjesnarica* (1815) est largement amélioré.

Entre 1823 et 1833 il publie quatre volumes des *Narodne srpske pjesme* (édition dite de Leipzig). Dans cette période, il voyage souvent en Serbie et enregistre, par exemple, les chants de Milija. En 1823 et 1824, Grimm publie ses revues enthousiastes des volumes 3, 1 et 2 (dans cet ordre).<sup>19</sup>

En 1825, la sortie de la traduction allemande de Madame de Talvj (pseudonyme de Theresé Albertine Luise von Jacob) inspire l'article favorable de Goethe : Chants serbes.<sup>20</sup>

La popularité des chants devient épidémique. Le travail de Talvj a servi de base pour les traductions en d'autres langues : anglais par John Bowring (1827), français par Elise Voïart (1834), suédois par Johan Runeberg (1830) et russe par Pouchkine (1835). La traduction originale allemande figurait sur la liste d'œuvres qu'Engels a fait pour la fille de Marx (Koljević 1974:6)<sup>21</sup>. Ranke écrit sa *Serbische Revolution* (1829) en collaboration étroite avec Vuk.

La littérature populaire et de l'ordre du jour. Après les contes allemands des Grimm en 1812-15, les *Chants populaires de la Grèce moderne* de Claude Fauriel apparaissent en 1824. En 1827 Lönnrot commence la collection des chants qui formeront *Kalevala* et les contes norvégiens d'Asbjørnsen et Moe datent de 1845.

Entretiens, Vuk prépare la nouvelle édition de ses recueils, celle « de Vienne ». Il publie les quatre volumes des *Srpske narodne pjesme* entre 1841 et 1862. Fruit de 50 ans du travail de collecte, cette édition comporte 1045 chants, dont 499 épiques. Cependant, dans les manuscrits de Vuk, il reste un nombre beaucoup plus grand de chants qu'il ne voulait pas publier dans ses recueils anthologiques. La SANU en publiera encore 219 chants épiques dans trois volumes (SANU2, 3 et 4).

L'influence de ces recueils continue et les traductions se multiplient, comme celle d'Auguste Dozon en français (1859), en italien par Tommaseo (1842) ou en anglais par Owen Meredith (1861).

Les collections de Vuk s'imposent comme les premières, les plus grandes, mais aussi les meilleures en qualité artistique. Celle-ci s'explique par l'épanouissement des goslé à l'époque, l'organisation de la collection qui était en fait un vaste mouvement social et la méthode anthologique<sup>22</sup> de Vuk appuyée sur une connaissance authentique de la tradition. Ainsi, l'édition de Vuk est nommée, dans la science yougoslave, « édition classique ». Depuis, seule la collection de Parry et Lord la dépassera en quantité (*infra*, 38).

<sup>18</sup> Grimm 1869, 4:427-36 in Koljević 1982:81-96.

<sup>19</sup> Recueil 3 : Grimm 1869, 4:197-205 in Koljević 1982:113-24 ; recueils 1, 2 : Grimm 1869, 4:218-24 in Koljević 1982:125-36.

<sup>20</sup> *Serbische Lieder* : Goethe 1972:274-86, in Koljević 1982:148-159.

<sup>21</sup> Pourtant, Gesemann la critique comme douçâtre, et l'accuse d'avoir corrompu la compréhension du chant épique (2002:123).

<sup>22</sup> Predgovor4 377-381 où il explique le besoin de distinguer les bons et les mauvais chanteurs.

### **Autres collections**

L'entreprise de Vuk se situe aux débuts de la collecte des chants populaires. Le recueil pionnier de Herder date de 1778, et les contes des frères Grimm sortent deux ans avant son premier recueil. Par sa méthode et son ampleur, sa collecte pose les standards à l'échelle européenne. Quant aux gouslé, les successeurs champignonnent : Sima Milutinović Sarajlija, précepteur du prince-évêque Njegoš, publie *Pjevanija cernogorska i hercegovačka* (1837) et Njegoš *Ogledalo srbsko* (1846), les frères franciscains Ivan Jukić et Grga Martić *Narodne pjesme bosanske i hercegovačke* (1858), le moine orthodoxe Bogoljub Petranović *Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine* (1867, 1870), l'érudit Valtazar Bogišić réunit 130 chants épiques dont plus de la moitié sont les bugarštice dans les *Narodne pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa* (2003<sup>2</sup>, I<sup>ère</sup> éd. 1878), Kosta Hörmann publie le premier recueil des chants musulmans, *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini* (1888-1889), Matica Hrvatska les 9 volumes des *Hrvatske narodne pjesme* (1890-1940) et Esad Hadžiomerspahić *Muslimanske narodne junačke pjesme* (1909).

De même, surtout à partir des recueils de Vuk, sont éditées de nombreuses anthologies comme celle de Vojislav Jovanović, *Srpske narodne pesme* (1922) qui sera longtemps une lecture incontournable dans les écoles. Il existe aussi des essais d'unification du cycle du Kosovo, dont celui de Stojan Novaković, qui avait gagné une grande popularité (*Kosovo : srpske narodne pesme o boju na Kosovu*).

### **Mentions : Arthur Evans**

Le fameux archéologue, connu pour ses fouilles à Cnossos, est devenu un grand amateur des Balkans après les premiers voyages qu'il a fait en Serbie et en Bosnie-Herzégovine actuelles. Ce n'est qu'après une interdiction d'y voyager qu'il s'est décidé à aller en Grèce. Son voyage de 1875 laisse un rare témoignage d'une interprétation épique :

But what carried one back into epic days at once was a larger gathering, forming a spacious ring lit up by a blazing fire, in the middle of which a Bosniac bard took his seat on a rough log, and tuning his ghuzla began to pour forth one of the grand sagas of his race. Could it have been an unpremeditated lay? Without a book or any aid to memory he rolled out the ballad for hour after hour, and when I turned to rest, not long before sunrise, he was still rhapsodizing. I do not pretend to know what was the burthen of the ballad.... The hearers of the bard to whom I was listening seemed never to grow weary. Every now and then an ecstatic thrill would run through the whole circle, and find utterance in inarticulate murmurs of delight.

### **Recherches**

Vuk était un savant polyvalent. Il est l'auteur de la réforme d'orthographe et des modifications d'alphabet qui réalisent le concept phonétique d'Adelung : « Ecris comme tu lis, lis comme il est écrit ». Ses œuvres pionnières, les recueils des chants populaires, le dictionnaire, la grammaire et la traduction du Nouveau testament font partie d'un projet de démocratisation linguistique, basée sur la langue populaire et sur l'exclusion du registre élevé (*slavenoserbski* des lettrés). Ce projet, commencé par

Vuk puis mené à bien par lui et ses collaborateurs, a suscité de nombreux débats et on le qualifie parfois de révolution<sup>23</sup>. Pourtant, Vuk était aussi un chroniqueur des événements turbulents de son époque auxquels il a participé. Il a aussi posé les bases de l'ethnologie et de l'anthropologie serbe.

Après Vuk, presque tous les philologues serbes et croates faisaient référence aux goslé. Parmi les principaux figurent Franc Miklošić (1813-1891), Ilarion Ruvarac (1832-1905), Vatroslav Jagić (1838-1923), Stojan Novaković (1842-1915), Tomo Maretić (1854-1938), Miloš Đurić (1892-1967).

Hors public yougoslave, on doit citer Gerhard Gesemann, professeur à Prague (1925 ; *supra*, 30). En 1915, il a participé à la retraite de l'armée et du peuple serbe à travers l'Albanie. Il est l'auteur de nombreux travaux sur les goslé et sur l'homme héroïque. Comme Murko (*infra*, 37), il enregistre les chants sur le phonographe. Son compatriote, Maximilian Braun, a aussi dédié une large partie de ses travaux aux goslé.

Dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> s. la recherche des goslé dans le domaine yougoslave est marquée, pour ne citer que les plus importants, par Maja Bošković-Stulli, Đenana Buturović, Mirjana Detelić, Miodrag Ibrovac (publiant aussi en français), Svetozar Koljević, Hatidža Krnjević, Aleksandar Loma, Nenad Ljubinković, Miodrag Matićki, Radosav Medenica, Vladan Nedić, Milorad Panić Surep, Miroslav Pantić et Alois Schmaus.

### **France**

Les liens des français avec les goslé sont plus anciens que la traduction de Voïart.

#### **Marc René Bruère Desrivaux**

ou Marko Bruerović (1770-1823) a grandi à Raguse comme fils du consul français pour devenir à son tour consul à Travnik. Il faisait partie des poètes de Raguse et des collecteurs de chants populaires. Malheureusement, son recueil n'est jamais publié.

#### **Nodier**

En 1809, avec La fondation des Provinces illyriennes sous Napoléon, Charles Nodier s'installe à Laybach (Ljubljana), où il sera bibliothécaire municipal et rédacteur du journal officiel (*Télégraphe officiel*). Il y restera jusqu'à 1814. Dans *La Smarra ou les démons de la nuit* (1821) il donne une traduction de la *Hasanaginica* et de deux chants prétendus authentiques. Dans *Jean Sbogar* (1818) il décrit une interprétation de gouslar :

Un jour, comme Antonia pénétrait à côté de sa sœur au milieu d'une de ces assemblées, elle fut arrêtée par le son d'un instrument qu'elle ne connaissait point : elle s'approcha et vit un vieillard qui promenoit régulièrement sur une espèce de guitare, garnie d'une seule corde de crin, un archer grossier, et qui en tiroit un son rauque et monotone, mais très-bien assorti à sa voix grave et cadencée. Il chantait, en vers esclavons, l'infortune des pauvres dalmates, que la

---

<sup>23</sup> Sur la réforme v. *infra*, 53, 83.

misère exilait de leur pays ; il improvisait des plaintes sur l'abandon de la terre natale, sur les beautés des douces campagnes de l'heureuse Macarsa, de l'antique Trao, de Curzole aux noirs ombrages ; de Cherso et d' Ossero, où Médée dispersa les membres déchirés d' Absyrthe ; de la belle épidaure, toute couverte de lauriers-roses ; et de Salone, que Dioclétien préférait à l'empire du monde. À sa voix, les spectateurs, d'abord émus, puis attendris et transportés, se pressaient en sanglotant, car dans l'organisation tendre et mobile de l'istrien, toutes les sympathies deviennent des émotions personnelles, et tous les sentiments des passions. Quelques-uns poussaient des cris aigus, d'autres ramenaient contre eux leurs femmes et leurs enfants ; il y en avait qui embrassaient le sable et qui le broyaient entre leurs dents, comme si on avait voulu les arracher aussi à leur patrie. (Nodier 1873<sup>2</sup>:104, 5)

### **D'Eckstein**

En 1826, le baron d'Eckstein donne, dans deux cahiers du *Catholique*, 62 pages d'une présentation enthousiaste des goslé. Il puise ses informations chez Talvj et Grimm.

### **Mérimée**

En 1827, dans le moment privilégié que j'ai expliqué plus haut (*supra*, 33), arrive la mystification de Mérimée *La Guzla*, absorbant l'intérêt du public et conquérant une grande réputation. Cette deuxième œuvre de Mérimée trompe de nombreux connaisseurs, comme Pouchkine et Mickiewicz, mais pas Goethe, qui dévoile sa supercherie. L'œuvre donne deux chants « authentiques » déjà publiés par Fortis et Herder : *Hasanaginica* et *Miloš Kobilić* de Kačić.

L'imposture littéraire de Mérimée est l'exemple extrême de la méthode courante à son époque. Les voyages des Européens en Turquie étaient rares ; les séjours plus longs, propices à la recherche, l'étaient davantage. Le plus difficile était de connaître le peuple, le *raya*. Fortis témoigne que souvent ils évitaient le contact. Finalement, les rares voyageurs qui réussissent à atteindre le peuple, arrivent à l'obstacle le plus grand : ils ne parlent pas la langue. Mais le romantisme régnant était fasciné par les Balkans, jugés exotiques. Vue l'absence de connaissances intégrales, l'intérêt était satisfait par les connaissances partielles, n'excluant pas la fiction (cf. *infra*, 277).

En principe, malgré la valeur artistique certaine, l'ouvrage de Mérimée a causé un préjudice aux goslé. Il a rempli le créneau des goslé en occupant la place des recueils authentiques - et presque contemporains - de Vuk. En découvrant la mystification, le public dupé fut déçu et désintéressé.

### **Mickiewicz**

Pourtant, la présence des goslé en France continue. Des cours leurs sont dédiés : d'abord par Claude Fauriel à la Sorbonne (1830-32, avec la poésie grecque) puis par Adam Mickiewicz au Collège de France (1841, dans le contexte slave).

Le Cours de littérature slave professé par Mickiewicz était très bien reçu par le public. Il attirait les célébrités culturelles comme Sainte-Beuve ou George Sand. Les cours 15-22 traitent les Slaves du Sud, et comportent de nombreuses références à l'épopée serbe. Il en parle avec admiration :

Les Serbes, ce peuple enfermé dans son passé, destiné à être musicien et poète de toute la race slave, sans savoir même qu'il deviendrait un jour la plus grande gloire littéraire des Slaves. (Mickiewicz 1849, 1:331).

À l'époque, le Collège de France était une institution au caractère plus popularisant que vraiment scientifique. En effet, le cours de Mickiewicz avait un fondement scientifique faible. Bien qu'il soit familier avec la principale littérature liée aux goslés, il n'avait pas vraiment la connaissance des langues et des littératures slaves. Sa méthode, qui traitait plutôt « l'esprit » que les faits, se fondait sur l'inspiration et l'action politique plus que sur l'érudition. Son autorité est également questionnée par son affiliation de plus en plus grande au mysticisme, qui finira par affecter sa santé psychique. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle son cours a été arrêté.

### **Laboulaye**

Edouard Laboulaye dédie une partie de ses *Études contemporaines sur l'Allemagne et les pays slaves* (1856:125-191) aux Serbes. L'auteur cite plusieurs chants, dont quelques-uns entiers.

### **Nouvelles traductions**

Après la traduction de Voiart, est publiée celle de Dozon : *Poésies populaires serbes* (1859), principalement en prose, accompagnée des informations sur la tradition populaire et sur l'histoire. Elle sera élargie en *L'épopée serbe* (1888).

*La bataille du Kosovo* d'Avril (1868) est une traduction en décasyllabe épique français, et présente également un essai d'unification des chants du cycle du Kosovo en une épopée.

S'ensuivent les traductions d'Ogier d'Ivry, *Nouvelles rimes de cape et d'épée* (1879) et d'Achille Millien, *Chants populaires de la Grèce, de la Serbie & du Monténégro* (1891).

Ces éditions sont déjà épuisées en 1916 comme en témoigne Léo d'Orfer dans ses *Chants de guerre de la Serbie*. Une partie de ce recueil était déjà publié dans le Bulletin administratif du Ministère de l'Instruction Publique en 1915 (No 2163), pour être lu « dans les cent mille écoles de France, à quelques millions d'enfants et d'adolescents » (Orfer 1916:245), lors de la Journée serbe, le 26 mars 1915.

S'ensuivent les traductions de Philéas Lebesgue, *Les Chants féminins serbes* (1920) et de Frantz Funck-Brentano, *Chants populaires des Serbes* (1924).

### **Murko**

Mathias Murko, savant slovène et professeur à Prague, pionnier dans l'usage de la technologie moderne dans la collecte et enregistrement des chants, effectue sa recherche de 1912 à 1936 dans les régions de Yougoslavie où l'épopée persiste le plus : Bosnie, Herzégovine, Monténégro, Dalmatie. Comme son compatriote Kopitar, Murko était un lien vivant entre les Balkans et la science européenne. Il a publié *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX<sup>e</sup> siècle* (1929) à partir des conférences qu'il avait livrées à Paris l'année précédente. Ces conférences finissent une semaine avant la soutenance de Parry, à laquelle il est invité par Antoine Meillet,

président du jury. La rencontre des deux hommes aura des conséquences importantes : « It was the writings of Professor Murko more than those of any other which in the following years led me to the study of oral poetry in itself and to the heroic poems of the South Slavs. » (Parry 1987:439)

André Mason publie plusieurs articles et monographies traitant les goslé dans la première moitié du 19<sup>e</sup> s, dont *Vuk et l'Europe* (1938) et *Claude Fauriel et les chansons de geste serbe en Sorbonne* (1938).

Le professeur André Vaillant publie des différents articles sur les goslé et le recueil *Les chants épiques des Slaves du Sud* (1932).

### **Parry**

Incité par Meillet de considérer le rôle de l'oralité dans le style homérique et d'après les informations de Murko sur les goslé, Milman Parry fait une expédition en Yougoslavie pour étudier la tradition épique vivante. Il fait deux voyages : seul durant l'été 1933 et accompagné de son assistant Albert Lord de juin 1934 à septembre 1935 (il trouvera 5 collaborateurs sur place, dont le plus précieux sera Nikola Vujnović). Un phonographe a été composé spécialement pour la mission, avec deux plaques tournantes dont l'alternance permettait des enregistrements illimités. Parry utilisait des disques phonographiques de 30 centimètres en aluminium. Il en remplira 3,580 : une demi-tonne. La partie écrite de sa collection (transcrite ultérieurement) comporte plus de 12000 textes, dont presque mille chants épiques. L'importance de la technologie est manifeste : toute proportion gardée, il fallait 50 ans à Vuk pour effectuer une collecte de taille comparable.

La recherche de Parry était exclusivement centrée sur la tradition musulmane. Cependant, on trouve dans la collection un nombre considérable de chants chrétiens.

Parry est mort dans un accident d'arme à feu quelques mois après son retour. Son œuvre et ses conceptions seront continuées par son assistant Albert Lord qui fera une série de voyages en Yougoslavie (en 1937 et dans les années 50). La Oral Theory de Parry et Lord sera formulée dans l'ouvrage qui fait date : *The Singer of Tales* (2000<sup>2</sup>, 1<sup>ère</sup> éd. 1960). La continuité entre le professeur et son assistant sera mise en question par le fils de Parry, Adam, dans l'introduction de *Making of homeric verse* (1987<sup>2</sup>:ix-lxii, 1<sup>ère</sup> éd. 1971).

### **Comparaison**

Les mentions anciennes sur Homère sont rares. La première inscription grecque, trouvée sur la *Dipydon oinochoe* (ca. 740 av. J.-C.) dans le cimetière du Céramique à Athènes, est un hexamètre au langage et vocabulaire homérique. La gravure incisée sur la *coupe de Nestor* de Pithécusses (Ischia), presque contemporaine (730-720), comporte deux hexamètres dactyliques et renvoie apparemment à l'objet décrit dans l'*Illiade* (11:632-5). En 680, Callinus mentionne Homère comme l'auteur de la Thébaïde. D'autres poètes du 7<sup>e</sup> siècle, Archiloque, Alcman et Tyrtaeus, imitent le vers et la phraséologie homérique. L'Hymne homérique à Apollon se réfère au chanteur aveugle de Chios. Au même siècle, les scènes de l'épopée commencent à être représentées sur des œuvres d'art. Dans la 1<sup>ère</sup> moitié du 6<sup>e</sup> siècle av. J.-C.,

Theagènes de Rhegium est le premier à interpréter Homère. Au 5<sup>e</sup> siècle, les mentions se multiplient : Héraclite cite l'anecdote de sa mort, Hérodote estime la date de sa naissance et Pindar mentionne les Homeridae, clan des rhapsodes perpétuant la tradition homérique. Les premiers fragments du texte, trouvés sur des *papyri*, datent du 3<sup>e</sup> siècle.

Les mentions des Chansons de geste sont plus nombreuses<sup>24</sup>. Tacite cite les *carmina antiqua*, seul support historique pour les Germains (Germ. 2), et les chants sur les gestes d'Arminius (Ann. 2.88). *Cantilène de saint Faron*, inspiré par une guerre de 620, fait partie d'une hagiographie latine écrite en 869. C'est un fragment de huit vers au contenu épique, désigné comme « *carmen publicum/rustico carmine* » (Bédier 1926 4:289-335). La *Vita Karoli Magni* (ca. 830) du biographe de Charlemagne Eginhard rapporte que l'empereur collectait des chants épiques : « *Item barbara et antiquissima carmina quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit.* ». Le *Fragment de La Haye* (entre 980 et 1030) est écrit en prose latine avec des traces évidentes de l'hexamètre latin. Il raconte le siège d'une ville et les personnages du cycle de Guillaume. Vers l'an 1000, le nom Olivier devient populaire au Sud et au Nord de la France, puis en Catalogne et Italie. Depuis 1020, les frères sont nommés Olivier et Roland. *Nota Emilianense* (1065 to 1075), appartenant au monastère de San Millan de la Cogolla (Espagne) offre une description de la bataille à Roncevaux (778) qui puise largement dans le matériel épique : l'ennemi Sarrazin, les amis inséparables *Rodlane and Olibero*, mais aussi *Ghigelmo Alcorbitanas*, Bertrand et Ogier. D'autre part, Ganelon n'y figure pas. *Conversio Othgerii militis* (1070-1080) relate en prose latine le moniage d'Ogier le Danois à St. Faron de Meaux. Un faux diplôme de Charlemagne (1090) à l'abbaye de St. Yrieux-la-Perche prétend être signé pendant l'expédition espagnole de l'empereur en présence de ses douze paires. Orderic Vital dans son *Historia ecclesiastica* (I<sup>ère</sup> moitié du 12<sup>e</sup> siècle) dit que le comte de Chester faisait chanter à sa cour les chansons épiques sur Guillaume, en langue vulgaire.

---

<sup>24</sup> Zumthor 2000<sup>2</sup>:544



## HISTOIRE ET THÉMATIQUE

Avant le 14<sup>e</sup> s., l'épopée reste silencieuse. À part quelques chants sur St Sava (1169-1236), exception explicable par l'importance extraordinaire du personnage, l'onomastique plus ancienne se trouve toujours dans un contexte plus récent ou anhistorique.

Les premiers souvenirs épiques traitent la fin de l'époque des Nemanjić, dynastie fondatrice de la Serbie, régnant de 1168-1371. Le déclin graduel de l'état médiéval serbe est accompagné de l'avancement progressif des Turcs. La bataille du Kosovo (1389) qui a opposé l'armée chrétienne du prince serbe Lazare et celle du sultan Murad I<sup>er</sup> est l'évènement crucial dans la tradition épique et dans le souvenir collectif :

A mon avis les Serbes avaient des chants épiques depuis les époques anciennes, avant ceux du Kosovo, mais, vu que ce changement-là avait frappé le peuple aussi fort, qu'ils avaient presque tout oublié de ce qui était avant, c'est depuis ce moment-là qu'on a recommencé à raconter et à chanter.

Predgovor1 569<sup>25</sup>

Le fait que les deux souverains y ont péri illustre la magnitude de la bataille. En effet, Murad est le seul sultan mort au champ de bataille. La légende et l'histoire relatent qu'il a été tué sous sa tente par un chevalier serbe, que la légende nomme Miloš Obilić, un des principaux héros épiques.

Dans le souvenir épique, la bataille présente la fin de l'État serbe chrétien et le début de la Turcocratie. Historiquement, cette interprétation est une simplification. Avant celle du Kosovo, il y a eu l'importante bataille de Marica (1371) conclue par une flagrante victoire des Turcs sur les forces serbes, pourtant beaucoup plus nombreuses, commandées par Vukašin et Uglješa Mrnjavčević. Quant à la bataille du Kosovo, la victoire n'est pas claire. Les héritiers de Lazare deviennent vassaux de Bayezid, surnommé Yildirim (foudre) mais les Turcs se retirent et pendant les 70 ans qui s'ensuivent la Serbie connaît des moments de liberté et de prospérité. De plus, il y aura une deuxième bataille du Kosovo (Kosovo II), en 1448, opposant les Turcs du sultan Murad II et une alliance chrétienne menée par Jean Hunyadi, dont les Serbes s'absentent. Le despote Đurađ Branković, soucieux de respecter une trêve récente et bénéfique pour la Serbie, fait davantage : il empêche Skanderbeg de porter aide aux chrétiens, qui subissent un lourd échec. Ce n'est qu'en 1459, 3 ans après la mort de Đurađ, que la Serbie tombe à la chute de Smederevo.

Cette période de crise, où un monde disparaît dans ces propres contradictions et dans un conflit avec l'Autre, donne les premiers thèmes des goslé. Il s'agit d'un « Âge héroïque », dans le sens de Chadwick, marqué par un état de guerre continue où le combat armé fait partie de la vie quotidienne.

---

<sup>25</sup> Oinas 78:262 « an event of such cataclysmic import that it caused a break in the tradition. [...] Songs about the old and splendid life before the Turks came were neglected as singers took up the new and compelling theme of the struggle between Moslems and Christians, the theme that nurtured most of the tradition as it has been preserved in records. »

Les plus anciens héros viennent de l'époque immédiatement précédente, celle de l'empereur Dušan Nemanjić (1331-1355), durant laquelle l'état serbe était au sommet de sa puissance. Les chants se souviennent de Dušan et de ses contemporains : des Vojinović et de leurs disputes territoriales avec Raguse, de protosébastes Hrelja, du tumultueux et indépendant Momčilo qui mourut devant les murs de sa ville Peritéorion aux Rhodopes (1345) face aux armées jointes de Jean Cantacuzène et Umur-Pasha.

Après la mort de Dušan, son fils Uroš n'arrive pas à retenir le territoire énorme de l'empire, progressivement accaparé par de grands aristocrates parmi lesquels dominent les frères Mrnjavčević. Uglješa et Vukašin, sous les titres respectifs de despote et roi corégent d'Uroš, prennent la possession des territoires orientaux. Comme le fils de Dušan n'a pas de descendant, Marko Mrnjavčević, fils de Vukašin, devient l'héritier de l'empire en désintégration. Or, après la défaite catastrophique de Marica, où les deux frères Mrnjavčević sont morts, Marko voit, à son tour, ses territoires se rétrécir, convoités par les seigneurs voisins comme Vuk Branković. Au lieu de devenir roi, Marko est le premier noble serbe qui devienne vassal turc. En revanche, il deviendra le personnage le plus populaire dans la littérature orale des Balkans - Marko Kraljević (prince Marko).

C'est finalement un moindre prétendant, le prince Lazare Hrebeljanović, qui s'impose pour la succession de l'héritage des Nemanjić. Il commande les alliés chrétiens au Kosovo et, avec son chevalier (et gendre légendaire) Miloš Obilić, occupe une place privilégiée parmi les héros de l'épopée.

Le souvenir de la lignée des Branković persiste aussi : Vuk, traître légendaire, concurrent historique de Lazare et de Marko ; son fils Đurađ, « traître » du Kosovo II, le dernier Serbe à régner sur la Serbie ; ses petit-fils Grgur et Stefan et arrière-petit-fils Jovan, Đurađ (Maksim) et Vuk. Ce dernier, durant les derniers combats contre les Turcs, gagne une grande réputation épique sous le nom de Zmaj Ognjeni Vuk (Vuk Dragon de feu). C'est cette époque qui fournit à l'épopée les Serbes Jakšić, les Hongrois Hunyadi (Sibinjanin Janko), Sekely (Sekula) et Szilagyi (Svilojević) et le premier héros de la tradition musulmane, Gürz Ilyas (Đerzelez Alija) qui fut le premier gouverneur turc de la Serbie.

Quelques grandes batailles livrées par les Croates et Hongrois (Krbava 1493, Mohaç 1526 et Siget 1556) passeront aussi dans les chants. Puis commence la Turcocratie où l'Empire ottoman fixe ses positions territoriales dans la région qu'il gardera jusqu'au 19<sup>e</sup> siècle. La communauté musulmane grandissante garde sa langue et hérite de l'épopée. Par un nivellement destructeur de la société médiévale stratifiée, les chrétiens sont réduits à l'état de *raya*. Seuls ceux qui se convertissent à l'islam gardent leur statut, leurs libertés, les institutions et une manière de vivre désormais inaccessibles aux chrétiens. Les deux traditions témoignent de ces différences. Les chants musulmans de frontière (*infra*), considérablement plus longs, relatant les grandes batailles des armées ottomanes, traduisent les conditions plus aisées, comme l'existence des chanteurs professionnels entretenus par les aristocrates ; tandis que les chants chrétiens, pour la plupart limités aux combats

singuliers et conflits des petits groupes, gardent comme idée essentielle la liberté et la résistance à l'occupation (*infra*, Phraséologie : liberté).

Le combat des chrétiens slaves contre l'Empire ottoman, bien que de moindre intensité, ne s'arrête pas. Au 16<sup>e</sup> s émergent les *uskoci*, membres des groupes armés s'étant exilés sur le territoire des états voisins chrétiens, Venise et Autriche, d'où ils entreprennent des raids contre l'Empire ottoman. Les haïdouk constituent un autre groupe social servant de foyer de résistance. Ces brigands commandés par un *harambaša* passent les hivers en cachette chez des complices (*jataci*). Dès que les arbres verdissent ils occupent les forêts pour attaquer les voyageurs. Ces combats inspirent le cycle le plus fertile des goslé incluant des dizaines de héros : « Aujourd'hui les chants héroïques les plus nombreux sont ceux des héros du littoral et des *uskoci* des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles. » (Vuk, in Samardžija 2001:711). Les plus significatifs parmi les *uskoci* sont Janković Stojan et Senjković Ivan, et parmi les haïdouk Starina Novak, Bajo Pivljanin et Mijat Tomić.

Un cycle peu connu, présent dans les manuscrits (*Erlangen*, Maticki 1974) est celui des chants de frontière. Il raconte la participation des *graničari*, habitants et soldats de la Frontière militaire, dans les guerres menées par l'Autriche. La Frontière militaire est fondée pendant le règne de Ferdinand I (1526-1564) comme rempart contre l'Empire ottoman. Elle était principalement habitée par des Serbes orthodoxes immigrés des territoires ottomans pour obtenir, en échange du service militaire, la liberté et des privilèges importants<sup>26</sup>. La thématique des chants concernés couvre la période de 1683 à 1866.

Au 18<sup>e</sup> s., les premiers combats d'indépendance commencent chez les chrétiens de Monténégro et d'Herzégovine, fournissant un nouveau matériel épique, classé par Vuk dans le cycle des guerres de libération.

Certains cycles sont communs aux traditions chrétienne et musulmane. En outre de la même langue, versification et techniques poétiques<sup>27</sup>, elles y ont les mêmes héros et événements, mais chantés selon différents points de vue, chacun aspirant à la victoire des siens.

Les premiers héros musulmans, Đerzelez Alija et Porča od Havale, sont contemporains des derniers chevaliers chrétiens, Jakšić et Branković. Les chants de frontière musulmans, *krajiške pjesme*, glorifient les héros qui siègent à Lika aux 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> s. : Mustaj-beg Lički, les frères Mujo et Halil Hrnjica, Budalina Tale. Ils sont contemporains et ennemis des *uskoci*. La Krajina, voisine de la Frontière militaire, est conquise par les Turcs en 1578. Les mêmes batailles entre Empires ottoman et autrichien sont chantées des deux côtés de la frontière. Les chants sur la libération du Monténégro sont contemporains aux chants sur les familles Ljubović et Čengić (Salko Nazečić, 71).

En 1804, commence la Première insurrection serbe. Filip Višnjić, un gouslar aveugle, commence à rédiger de nouveaux chants sur les batailles contemporaines. Minutieux dans la constitution des faits, il ne sera auteur que de 13 chants qui

<sup>26</sup> Charte de Ferdinand I en 1538 et Décret de Ferdinand II en 1630.

<sup>27</sup> Seule la tradition des chants de frontière musulmans présente des différences dans les techniques poétiques.

dressent un tableau des principales batailles et héros dans la région nord-ouest, frontalière avec la Bosnie, où il a vécu. Son œuvre la plus fameuse est *Početak bune protiv Dahija* (Commencement de la rébellion contre les Dahis). La *Buna*, son chant le plus long et le plus élaboré, offre une synthèse de l'éclatement de l'Insurrection.

C'est pendant cette apogée de la tradition épique (*infra*, 230) que Vuk Karadžić a directement collecté les chants de Višnjić. Ensuite, les mêmes changements sociaux qui ont occasionnés l'apogée mèneront au déclin de la tradition. Depuis que les nouvelles guerres ont mis fin à toute présence ottomane en Serbie (guerres serbo-turques, 1876-78) puis dans tous les territoires des Slaves du Sud (I<sup>ère</sup> guerre balkanique, 1912), le conflit traditionnel entre chrétiens et musulmans n'est plus d'actualité. L'alphabétisation de la population, le développement de la littérature, de la presse et la modernisation générale de la société ont favorisé le déclin. Si ce dernier était annoncé déjà par Vuk, les successeurs comme Murko étaient persuadés d'assister à une disparition.

Pourtant, surtout pendant les périodes de guerre, le chant continu. Gesemann affirme que la tradition est particulièrement vitale pendant la I<sup>ère</sup> guerre mondiale. Avdo Međedović, l'« Homère yougoslave » trouvé par Parry dans les années 30, est contemporain de Radovan Bećirović-Trebješki, le « dernier barde serbe » et des fameux goslari Petar Perunović et Tanasije Vučić (*infra*, 57 et sq.).

Après la II<sup>ème</sup> guerre mondiale, la cassette audio du chant sur le meurtre d'une lycéenne en 1975, *Mort tragique de Branka Đukić*, est vendue dans un tirage record de 750000 exemplaires. Le chanteur de musique pop Rambo Amadeus publie en 1991 un arrangement moderne de *Smrt Popa Mila Jovovića*<sup>28</sup>, écrit dans les années 70 par Božo Đuranović. Finalement, les dernières guerres aux Balkans ont occasionné une renaissance de la tradition épique. On cherche aujourd'hui un billet de plus pour les séances des goslé, dont la dépopulation était citée entre deux guerres pour illustrer la mort de la tradition.

---

<sup>28</sup> Rambo Amadeus, *Psihološko Propagandni Komplet M-91* [cassette audio], Belgrade : PGP RTB, 1991. La version traditionnelle, accompagné des goslé, était publiée dans les années 80 par les goslari Šipčić, Karadžić, Krsmanović et Tomić.

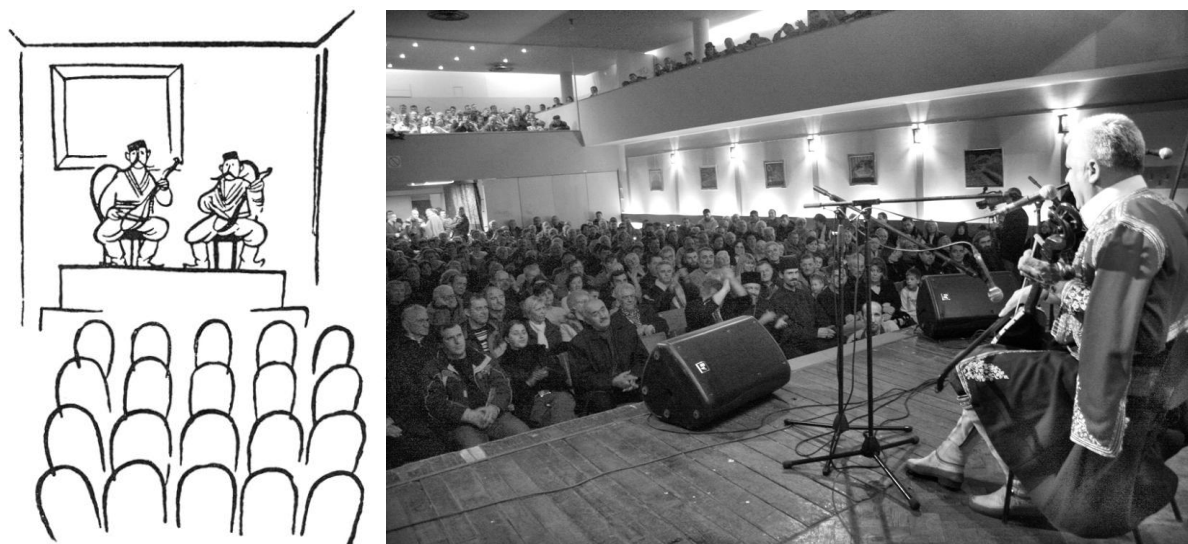


Fig. 1 Fausse disparition des gouslé

À gauche, caricature reprise du quotidien *Politika* par Dvorniković (1990<sup>2</sup>:413), illustrant le désintéressement de la population urbaine pour les « derniers gouslari ». À droite, la séance des gouslari à Kraljevo, organisée par l'Association des gouslari Žiža le 15 décembre 2007, plus d'un demi-siècle après.<sup>29</sup>

Les héros des chants nouveaux sont, côté serbe, Radovan Karadžić et Ratko Mladić (accusés de crimes contre l'humanité devant le Tribunal pénal international de La Haie) et, côté croate, Franjo Tuđman. Chez les bosniaques, bien que la tradition se perpétue, il n'y a pas ou presque pas de chants contemporains. Enfin, une importante production des Albanais du Kosovo relate les dernières batailles pour ce territoire.

## Comparaison

Selon Hésiode, *Les Travaux et les Jours* (161-163), l'expédition contre Thèbes et la guerre de Troie ont marqué l'âge des héros, menant d'ailleurs à l'extermination de leur race. La matière thébaine et troyenne semblent en effet dominer l'épopée grecque, comme le démontrent les épopées Homériques et cycliques. Tandis que les premières sont conservées en intégralité, les dernières ne survivent qu'en bribes et résumés des scholiastes, comme la *Chrestomathie* de Proclus. Pourtant, on en reconstruit généralement les titres, les sujets et même les auteurs présumés. Dans le cycle thébain, c'est l'histoire d'Œdipe (*Œdipodie*), de ses fils et de la guerre des sept chefs contre Thèbes (*Thébaïde*), de leurs fils qui réussissent le second siège (*Épigones*), et d'un épisode de sa suite (*Alcméonide*).

Le cycle troyen relate la guerre de Troie, que les dernières excavations situent à la fin du 12<sup>e</sup> siècle av J.-C., tout comme la tradition<sup>30</sup>. La guerre est racontée du début à la fin, marquée par les épisodes principaux comme le jugement de Pâris

<sup>29</sup> Il m'est arrivé de rester debout, avec un nombre d'autres spectateurs, dans la salle beaucoup plus grande de Kolarac à Belgrade.

<sup>30</sup> Les dates proposées par Ératosthène sont 1194–1184 av. J.-C.

(*Cypria*), la mort d'Hector (*Iliade*), la mort d'Achille (*Éthiopide*), le cheval de Troie (*Petite Iliade*), la chute de Troie (*Sac de Troie*) et les retours (*Nostoi*) dont celui d'Ulysse (*Odyssée*), et ses suites (*Télégonie*).

D'autres héros et thèmes sont également chantés : Héraclès (*Prise d'Oechalia, Heracleïdes*), les Argonautes (*Corinthiaca*) ou Thésée (*Theseides, Minyas*), histoire des Danaïdes (*Danaïs*).

Dans le prologue de Girart de Vienne, Bertrand de Bar propose une répartition de la thématique des chansons de geste en trois cycles : des rois de France, de Doon de Mayence (barons révoltés) et de Garin de Monglane (ancêtre de Guillaume d'Orange). Les héros et les événements les plus populaires, ceux du premier cycle, se situent à la fin du 8<sup>e</sup> siècle dans la Marche d'Espagne. Roland et Olivier sont les héros de la défaite de Roncevaux (778) et Guillaume de la prise de Barcelone (801). C'est aussi l'époque de Charlemagne et de son fils Louis le Pieux. La Première croisade constitue un autre sujet important.

## **INSTRUMENT ET INTERPRÉTATION**

Les goslé sont un instrument très simple, à caisse monoxyle creusée dans une seule pièce de bois avec, comme uniques articulations : un haut chevalet, une cheville puissante et les clous utilisés pour attacher la peau. La tête de la manche est sculptée en forme de tête de bouc, de dragon, d'aigle ou d'un autre symbole. Le bois de l'instrument, traditionnellement d'érable, est richement gravé. Les cordes sont en crins de queue de cheval (on mentionne parfois le nombre de 30 crins) et la caisse de résonance est couverte de peau d'agneau. Le son est produit par la friction avec un archet.

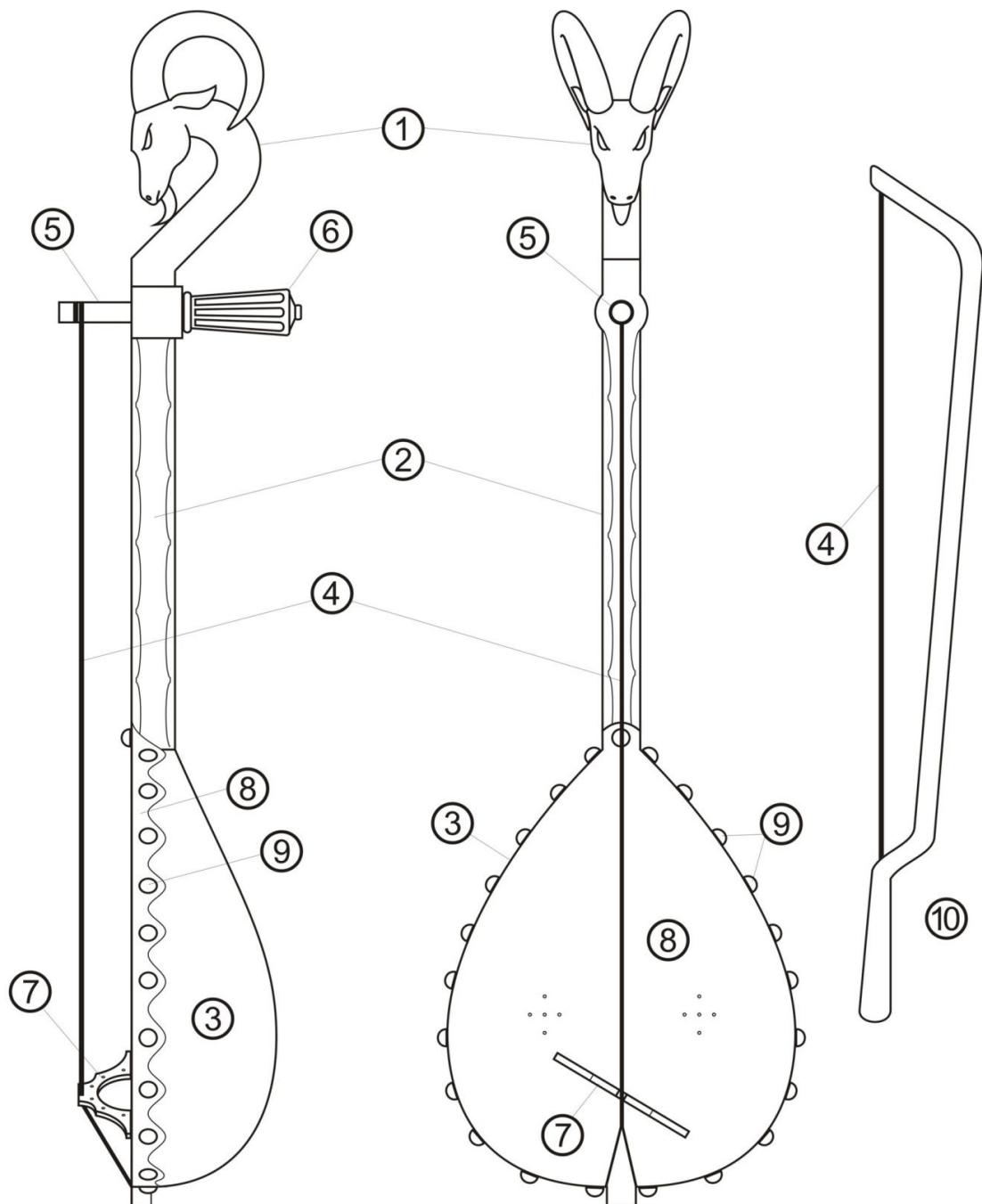


Fig. 2 Figure schématique des gouslé (auteur : Jovan Vujović)

Références :

1.	Tête	6.	(Poignée de) cheville
2.	Manche	7.	Chevalet
3.	Caisse de résonance	8.	Peau d'agneau
4.	Cordes	9.	Clous
5.	(Tige de) cheville	10.	Archet

Le nom est ancien. À plusieurs reprises, les sources médiévales utilisent le mot *gouslé*, mais la seule chose certaine est qu'il s'agit d'un instrument musical. Il figure dans la traduction de la Bible en vieux slave liturgique. Le Psaume 150:3, 4 cite plusieurs instruments de musique, dont « *gusle* », traduction de *κιθάρα* (*Septuaginta*):

3 хвалі́те є̀го̀ во гл҃ахъ трѣбѣмъ, хвалі́те є̀го̀ во ψαλτήρη ѡ̀ гѣслехъ:

4 хвалі́те є̀го̀ въ тѣмпѣнѣхъ ѡ̀ ли́цѣхъ, хвалі́те є̀го̀ во стръ́нахъ ѡ̀ о̀ргѣнѣхъ:

αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν ἤχῳ σάλπιγγος αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν ψαλτηρίῳ καὶ κιθάρα  
αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν τυμπάνῳ καὶ χορῶ αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν χορδαῖς καὶ ὀργάνῳ  
*Septuaginta*

Le même mot est traduit par *cithara* en latin (*Vulgata*) et « harpe » (*Louis Segond*) ou « cithare » (*Bible du semeur*) en français.

Les signifiés de *ψαλτήριον* (psaltérion, harpe) et *κιθάρα* (lyre) appartiennent à la famille des cithares<sup>31</sup>, sans classification stricte. La *χορδή* (corde) désigne probablement, par métonymie, les instruments à cordes. Les traductions en différentes langues, multipliant les variantes des *ψαλτήριον* et *κιθάρα* et traduisant parfois *horde* par un troisième instrument, ajoutent à la confusion. Dans le texte hébreu, *nebel* (נבל) et *kinnor* (כנור) seraient respectivement un psaltérion et une lyre, mais le référent exact derrière ces mots est incertain et les deux peuvent être traduits par « harpe ». Le *kinnor*, l'instrument de David, traduit en vieux slave liturgique par « *gusle* », signifie en hébraïque moderne « violon » - un glissement du sens rappelant peut-être celui des *gouslé*.

L'évidence comparée des langues slaves montre un spectre couvrant tous les instruments à cordes. En tchèque, *housli* signifie « violon » et en russe, *gusli* désigne une sorte de psaltérion. Il est intéressant qu'en russe, les noms de l'instrument et de l'artiste *gusli/guslary* corespondent exactement aux *gusle/guslari* serbes et que l'instrument soit aussi lié à la tradition épique orale - les *bylines*. De plus, il existe la même formule « *gouslé d'érable* » : *gusle javorove / gusli javorchaty*.

## Production

Le joueur est assis et pose le bas des *gouslé* sur ses genoux ou fixe la caisse de résonance entre ses jambes, tenant le manche dans une main et l'archet dans l'autre. Le diapason est assuré par le raccourcissement de la corde qui n'est pas produit par l'appui de la corde contre le manche (comme pour la guitare et la violine) mais par les touchés latéraux des doigts sur la corde (comme chez le *byzaanchy* tuvan et l'*erhu* chinois). Le démanché n'est pas pratiqué : la main n'est pas déplacé le long du manche mais tenue dans un endroit fixe, juste en dessous de la tête. Par conséquent, la mélodie rudimentaire est limitée à 5 tons : un pour la corde et un pour chaque doigt. Souvent l'annulaire ne faisant que soutenir l'auriculaire, le diapason est à 4 tons.

<sup>31</sup> West 1992:50 « The Greek words phorminx, kitharis or kithara, lyra, chelys and barbitos overlap in usage. »



Cela ne signifie pas une mélodie simpliste. Dans les parties sans voix, le tempo est souvent rapide et la durée des notes marquée par les doubles et triples croches. Un mouvement particulier des doigts permet de produire un effet de *glissando*.

L'accord se fait par la cheville, dont la tige est passée par un trou du manche des goslé (Fig. 2, p. 46). La corde est attachée à un bout de la tige et à l'autre se trouve la poignée. En tournant la poignée, la corde est tendue par embobinage autour de la manche. Quand le ton désiré est atteint, la cheville reste fixée par la force de friction. Cette fixation, même renforcée par la tension de la corde et l'usage de la colophane, n'est pas permanente, ce qui oblige le gouslar à accorder l'instrument avant chaque interprétation et durant les plus longues. Ce simple procédé permet d'autre part de conserver les goslé à corde détendue, prolongeant ainsi la vie de la peau.

Les chants sont joués dans le diapason des goslé (4 tons). Certains vers sont chantés d'un souffle, d'autres peuvent être prolongés. Le rythme change en fonction de l'intrigue. Quant aux syllabes, le chant a tendance à respecter le rythme trochaïque. La syllabe la plus accentuée mélodiquement est souvent l'avant dernière. L'accentuation mélodique peut s'opérer par le prolongement, une voix plus forte et les mélismes. Un effet particulièrement prisé est l'accord parfait entre le son des goslé et la voix pendant le chant prolongé d'une syllabe (sans mélismes).

D'habitude un très court intermezzo instrumental (pas plus long que la moitié d'un vers) est inséré entre deux vers enrichissant ainsi la mélodie et permettant au gouslar de respirer.

## Interprétation

Lors d'une interprétation le chanteur prends la position et commence à faire l'accord. Il fait quelques poussés et tirés d'archet pendant qu'il manipule la poignée de la cheville. Ensuite, sans essayer sa voix, il commence le prélude. C'est l'occasion pour développer ses improvisations et exprimer sa virtuosité. Un solo plus petit est pratiqué à la fin du chant.

Vers la fin du prélude, le gouslar ralentit la mélodie et on peut voir qu'il se prépare à chanter. Le changement est en accord avec la nature de l'épique : il peut se redresser, son visage peut devenir sérieux, énergique et concentré. Le premier vers est le plus accentué du chant. Il peut commencer par une exclamation (par exemple « E ! ») et ses syllabes sont mélodiquement accentuées. Par la suite, les vers jugés importants seront accentués par les mêmes moyens.

Pour Fortis, les chants sont « extrêmement lugubres et monotones », chantés du nez. Déjà en 1606, Hieronim Morsztyn décrit un gouslar « triste ». La monotonie du rythme et la nasalisation du chant sont un risque de la tradition que les bons chanteurs évitent. Ils s'efforcent d'articuler clairement et d'illustrer l'intrigue par des changements de rythme, de voix et d'expression faciale. Lord: « Good singing among the Southslavs consists in singing as loudly as possible, and in playing a vigorous accompaniment on the gusle. » (1936:109)

Dans la tradition épique des goslari le chant et son message sont prioritaires. L'interprétation instrumentale et vocale n'a pas beaucoup d'intérêt.<sup>32</sup> Il semble que la nature de l'épopée (la largeur et le sérieux) demande un minimum de musique, dont le développement irait à son détriment.

Cela ne veut pas dire que la mélodie et la voix doivent être mauvaises. Surtout aujourd'hui, quand les goslari chantent dans des championnats et enregistrent des disques, la mélodie originale et la voix claire et puissante sont cultivées. Les enregistrements du fameux gouslar Petar Perunović au début du siècle précédent (Perunovich ; *infra*, 67) illustrent cette manière de chanter.

L'observation de Fortis sur le public qui soupire et pleure et le chant lugubre est opposée à la remarque d'Evans sur *l'ecstatic thrill*. En effet, Dvorniković (1990<sup>2</sup>:420-426) parle de deux styles de goslari. L'un est décrit comme dynamique, incitant à l'action et à la résistance héroïque, l'autre comme monotone, sentimental, plaintif et s'approche de la complainte. Il paraît que le dernier était plus courant dans les siècles de l'esclavage. Pourtant, un chanteur peut, dans la même chanson, mélanger ces registres. Cvijić (1991<sup>3</sup>) affirme que lors d'une interprétation la mélodie monotone peut devenir furieuse. Il décrit une scène où le public grince des dents et le gouslar, dans sa fureur, brise ses goslé comme un chanteur de *heavy metal*.<sup>33</sup>

C'est le style monotone qui a modelé l'image du gouslar dans l'imaginaire romantique (Nodier, Mérimée...).

On doit aussi signaler que le style du chant pourrait être lié aux conditions historiques. La période de collecte de Fortis est politiquement très différente de celle d'Evans. Fortis a rencontré le *raya* chantant « sur les bords des fleuves de Babylone » alors que les chrétiens rencontrés par Evans, durant la période de la libération nationale, pourraient être ceux des régiments organisés par Petranović (*infra*, 64).

## Conditions d'interprétation

Les mentions médiévales affirment qu'on chantait dans l'intimité (Hektorović), aux places publiques et dans les châteaux pour les seigneurs et leurs invités (Tinodi, Križanić). Vuk affirme que dans sa maison les chants épiques étaient un divertissement habituel. Le cercle intime pourrait être le principal lieu d'apprentissage et d'interprétation de la tradition (*infra*, 65, 81). Vuk écrit aussi :

[...] les poésies héroïques sont mises en circulation principalement par les aveugles, les voyageurs et les haïdouks. Les aveugles vont mendiant de porte en porte, ils fréquentent les assemblées près des monastères et des églises, ainsi que les foires, et partout ils chantent. De même, quand un voyageur reçoit l'hospitalité dans une maison, il est d'usage, le soir, de lui présenter une *goslé*, en l'invitant à chanter, et dans les khans et les cabarets (*méhanas*)<sup>34</sup>, il s'en trouve pour le même usage. Quant aux haïdouks, dans leurs retraites d'hiver, ils passent la

<sup>32</sup> La classification de Karadžić aux chansons des femmes et des hommes est effectuée selon la priorité du chant ou du texte. Dans les chants épiques, le plus important c'est le texte (Predgovor1 529).

<sup>33</sup> Le même dualisme dans une interprétation de 1876 est décrit dans Medenica, R. (1938) : *Prilozi proučavanju narodne poezije*, Belgrade, p. 175.

<sup>34</sup> Vaillant suppose que les nombreux thèmes liés à boire (surtout chez Marko) présentent une trace de ce milieu hôtelier.

nuit à boire et à chanter, le plus souvent les exploits de leurs confrères. (Predgovor1 529, 537, d'après Dozon).

L'épopée est aussi chantée dans les fêtes religieuses, les réunions de famille et particulièrement les noces. Un autre milieu important sont les camps militaires : à la Frontière militaire, dans le camp turc opposé, les tranchées de la I<sup>ère</sup> insurrection serbe ou de la I<sup>ère</sup> guerre mondiale. Lors de l'Insurrection, on dinait rarement sans un gouslar et les meilleurs chanteurs, sélectionnés parmi les soldats, étaient envoyés aux voïvodes. (Predgovor4 380, 1). Le chant professionnel et seigneurial a continué dans la tradition musulmane où les beys entretenaient leurs chanteurs<sup>35</sup>. Ce sont notamment les longs soirs d'hiver pour le *raya* chrétien et les veillées de Ramadan pour les musulmans qui offraient l'occasion de chanter.

Un siècle après Vuk, Murko rencontre une situation comparable (13, 14). Cependant, à cette époque, deux nouvelles institutions prennent la relève : dans la tradition musulmane, la *kafana* hérite du rôle des *han*, des *mehana* et des cours des beys ; chez les chrétiens, les championnats des goslari se popularisent, devenant aujourd'hui le principal lieu d'interprétation.

Un peu après Murko, Parry relève quatre principaux lieux d'interprétation : la maison du chanteur, le han ou kafana, les noces et, pour une époque déjà révolue, les cours de l'aristocratie musulmane. (Parry 1987:455). Lord (2000<sup>2</sup>:271) écrit :

Any time men could gather in a home or coffeehouse or tavern, on religious holidays, or for the festival of a family's patron saint, weddings, working gatherings, or simply social gatherings, the gusle might be brought out and a singer induced to perform...

Parry, particulièrement critique envers les championnats, a préféré les *kafanas* musulmanes, surtout durant les soirées de Ramadan.

## Comparaison

Les épopées homériques citent les synonymes φόρμιγξ/κιθάρις (21/5 occurrences) comme l'instrument épique. En forme de lyre, il avait probablement quatre cordes, ce qui veut dire que le diapason de la mélodie homérique correspondait à peu près à celui des goslé.<sup>36</sup>

Homère fait trois références à l'interprétation épique : Achille chante les κλέα ἀνδρῶν dans l'intimité, avec Patrocle comme seul public (Il 9.186-191) et les aèdes homériques Phémios (Od. 1:324-371) and Démodocos (Od. 8:43-107, 254-369, 471-541) aux repas seigneuriaux.<sup>37</sup> L'interprétation de Démodocos est précédée et suivie de

<sup>35</sup> Nestali bezi, nestali pjevci (Disparus les beys, disparus les chanteurs).

<sup>36</sup> West (1981:116) affirme : « Four strings means four notes, since it is very unlikely that extra notes could have been obtained by finger-stopping or otherwise manipulating the strings. ». Il ajoute aussi : « The voice was presumably limited to the same four notes: in archaic music, we are led to believe, instrumental accompaniment went in unison with the voice. » et cite Ps.-Plut. 1141b.

<sup>37</sup> Phémios est épargné par Ulysse dans Od. 22:344-349. Homère mentionne aussi Thamyris (puni par les Muses qu'il voulait concurrencer Il 2:595), Paris (dont la cithare est mentionné dans le contexte antihéroïque, dans la reproche d'Hector Il. 3:54), les Muses (Il. 1:603-604), un aède sans nom, gardien de Clytemnestre (Od. 3:267-271) et un autre, à la cour de Ménélas (Od. 4:16-17).

danse, mais on ne sait pas s'il jouait pendant. Les rhapsodes interprétaient principalement aux festivals, comme les Panathénées.

Les chansons de geste étaient accompagnées par la vielle, instrument à cordes frottées de 3-5 cordes. L'activité des jongleurs comportait aussi la danse, le jonglage, l'illusionnisme et d'autres divertissements. Il semble que les lieux d'interprétation s'élargissent et se popularisent avec l'évolution du genre : passant des cours seigneuriales et des batailles aux foires et places publiques (*en la place canté* : MG:1250). Une interprétation de Roland aurait donné le droit au jongleur Taillefer de commencer la bataille de Hastings (1066)<sup>38</sup>. Un jongleur est compagnon de guerre de Guillaume (ChG) et un autre amuse le cortège de noces de Bernier (RC). Rodulfus Tortarius, moine de Fleury, cite un groupe de brigands tellement surs d'eux-mêmes qu'ils se faisaient accompagner par un jongleur chantant les exploits de leurs ancêtres. Jean de Grouchy, dans *De Musica* (fin du 13<sup>e</sup> siècle), indique un public plus modeste, composé de travailleurs et de gens âgés. Selon Bédier, les chemins de pèlerinages et les monastères seraient les points principaux de l'élaboration du genre.

---

<sup>38</sup> Wace, *Roman de Rou*, 3:8013-8048. L'épisode est critiqué par Keller comme romantique.

## VERSIFICATION ET LANGUE

### Décasyllabe

Le décasyllabe est le vers typique des goslé. Il est syllabique, à l'isosyllabisme accentué et avec des éléments de la versification accentuelle (ictus trochaïque). Il est divisé en deux hémistiches asymétriques par une césure après la quatrième syllabe. Le zeugma se trouve entre les syllabes 3 et 4, 9 et 10. Les dernières syllabes des hémistiches, la 4<sup>e</sup> et la 10<sup>e</sup>, ne sont jamais accentuées.

Les vers sont juxtaposés sans structure strophique ou refrain. Ils sont séparés par une pause syntaxique et l'enjambement n'est pas pratiqué. La diction est paratactique.

Dans les chants de l'édition classique la rime entre les vers est rarissime :

Neki poljem i bez konja struže,	D'uns courent dans le champ sans cheval,
Neki viče: pričekaj me družę;	D'autres crient : attends-moi, ami;
Vuk6 56:242, 3. (trad. Đurović)	

Elle peut pourtant apparaître entre les deux hémistiches (rime léonine) : *to govori a s dušom se bori* (il dit cela alors que son âme le quitte), ou à l'intérieur de l'hémistiche plus long : *dva vrana gavrana* (deux corbeaux noirs).

Une rime plate, introduite progressivement au cours du XX<sup>e</sup> siècle, l'emporte dans les chants modernes :

nosi ranu s krvavijeh Krusa	il porte une plaie de la bataille sanglante de Kruse
branio je Carigrad od Rusa,	il a défendu Constantinople contre les Russes,
tri je puta bio kod Sultana	à trois reprises il fut chez le Sultan
pa se starac diže sa divana:	et le vieil homme s'éleva dans le divan :
„Turci braćo, mojega mi dina	« Frères turcs, sur ma foi,
vi nemate ljudskih vrlina“	de qualités humaines je ne vous vois »
<i>Suđenje Serdaru Šćepanu Radojeviću</i> (trad. Đurović)	

Les chants ont approximativement 300 (tradition chrétienne) ou 800 vers (tradition musulmane) (*infra*, 276). Ils ne sont pas assemblés dans de grandes épopées comme l'*Illiade* ou la *Mahabharata*. En revanche, ils sont regroupés en cycles thématiques.

Au début de ces recherches, Vuk croyait que les chants du cycle du Kosovo étaient des morceaux d'une épopée synthétique, *Lazarica* (Vuk 1985<sup>2b</sup>, s.v. *Lazarica*). Mais aucune évidence n'a confirmée cette théorie (Samardžija 2001:712, 3)

Traditionnellement, les chants n'avaient pas de titres. Ceux-ci sont introduits par les collecteurs, lors du passage de la tradition orale à l'écrit. Pour désigner leurs récits, les chanteurs donnaient une simple indication ou, si cela ne suffisait pas, un petit résumé (« le chant où... »).

### Octosyllabe

L'octosyllabe (4+4) partage la majorité des caractéristiques du décasyllabe. Dans le passé, il était utilisé pour les chants épiques en *kolo* (farandole), mais il n'est

présent dans les recueils anciens qu'exclusivement. Aujourd'hui il est très populaire, sans pour autant rivaliser avec le décasyllabe.

## Bugarštice

Le vers des *bugarštice*, ou chants de vers long, est plus tonique (trochaïque) que syllabique et compte généralement 15 à 16 syllabes avec une césure après la 7<sup>e</sup> ou 8<sup>e</sup> syllabe. Les vers sont généralement regroupés par deux et suivis d'un troisième de 6 syllabes. La variante de 16 syllabes avec une césure au milieu correspond à un distique d'octosyllabes. Bogišić (2003<sup>2</sup>:lxxxix-xci) y voit l'origine de l'octosyllabe artistique (Gundulić, *Osman*). Les chants sont plus courts et comptent 50 à 90 vers (sans les refrains).

Comme dans les décasyllabes classiques, la rime, rarissime entre les vers (*Bješe se junak na te riječi smilovao/I Đurđa je despota slugam svojim darovao*), apparaît à l'intérieur de l'hémistiche (*tužni Vlasi siromasi*) ou du vers (*Tihu rosu u ravnini sinju maglu u planini*).

Les *bugarštice* mettent essentiellement en scène les mœurs féodales, tandis que le décasyllabe est dominé par un point de vue patriarcal (*infra*, 83). Déjà disparues à l'époque de la floraison des *gouslé* au 19<sup>e</sup> s. (Bogišić 2003<sup>2</sup>:lxix, lxx), elles n'ont jamais été accompagnées de cet instrument. Malgré les différences considérables avec les chants décasyllabiques, elles font partie de la tradition épique serbe et forment avec les *gouslé* une continuité thématique et phraséologique (Bogišić 2003<sup>2</sup>:lxxvi ; Koljević 1974:51-53 ; *infra*, 75)

## Langue

Le dialecte dominant du bosniaque-croate-serbe est le chtokavien. À l'époque de Vuk, les dialectes kaïkavien et tchakavien<sup>39</sup> étaient parlés sur les territoires de la Croatie actuelle. Les réformateurs croates (Ljudevit Gaj), au début enclins au kaïkavien, parlé à Zagreb, l'abandonnent au profit du chtokavien. L'alphabet réformé de Gaj correspond exactement à celui de Vuk, romanisé. Les collaborateurs de Vuk, comme par exemple Đura Daničić<sup>40</sup>, étaient les partisans du rapprochement et de l'unification du serbe et du croate sur une base chtokavienne. L'épopée contribuait à ce rapprochement par le chtokavien des recueils de Vuk, et du *Razgovor ugodni* de Kačić.

Le chtokavien se divise en trois « prononciations » : ékavienne (*ekavski*), ijékavienne (*ijekavski*) et ikavienne (*ikavski*). Elles sont distinguées par le développement historique de la voyelle ancienne Ћ (yat), qui donne respectivement *e*, *i* et *ije*. Ce principe fondamental est sujet à de nombreuses exceptions. La corrélation des autres traits linguistiques avec le type de prononciation est relative, et la subdivision en parlers se fait selon de multiples critères. Bien que leur distribution

<sup>39</sup> Les dialectes sont nommés d'après la prononciation du pronom interrogatif « que », respectivement *što*, *kaj*, *ča*.

<sup>40</sup> Đorđe J. Popović avait utilisé ce pseudonyme (nom du fameux haïdouk Daničić, chanté dans les *gouslé*), avant d'effectivement changer de nom.

déborde les délimitations sociales et géographiques, ces parlers restent identifiables grâce aux combinaisons de caractéristiques qui leurs sont propres.

Ce n'est pas le cas dans l'épopée, possédant sa propre *langue*, irréductible à aucun de ces parlers<sup>41</sup>. Sa spécificité dépend surtout des règles de la versification. L'isosyllabisme est à l'origine de la plupart des mélanges irréguliers de *prononciations*. Ainsi, la forme ijékavienne de « blanc », *bijelo*, a trois syllabes, tandis que l'ékavienne, *belo*, en a deux. L'usage du modèle lemmatique (*infra*, 112) *bijelo* + *lice* (visage blanc) chez Avdo Međedović, dont la *prononciation* habituelle est l'ijékavien, montre 15 occurrences de la forme ijékavienne et 9 de l'ékavienne. Le vers de Međedović 12375:5678 combine même les deux formes : *Dviije cure na dve bedevije*. À chaque fois, c'est la contrainte métrique qui dicte son choix.

Le chanteur peut aussi utiliser les différentes *prononciations* sans contrainte. Par exemple, dans les cas obliques du singulier des adjectifs masculins, l'alternation de l'aspect de l'adjectif<sup>42</sup> permet, sans changer de *prononciation*, d'ajouter ou d'enlever une syllabe : *belog/beloga*, *bijelog/bijeloga* (aspect indéfini/défini). Quand Avdo dit *celome carstvou*, il ne le fait pas par contrainte métrique, car il pouvait aussi bien utiliser la forme ijékavienne de l'aspect indéfini : *cijelom carstvou*. De plus, l'ikavien, l'ékavien et le jékavien (variante de l'ijékavien) n'ont pas de différence dans le nombre de syllabes. Je cite quelques lemmes courants concernés par les changements de *prononciation* :

lip/lep/ljep  
divojka/devojka/djevojka  
cilo/celo/cijelo  
tilo/telo/tijelo  
bilo/belo/bjelo  
svitlo/svetlo/svjetlo  
rič/reč/rječ  
vira/vera/vjera

Les chanteurs ne sont pas toujours consistants dans l'usage d'une *prononciation*. Ainsi, le chant MH3 9 comporte les trois formes *divojka/devojka/djevojka* (41, 50, 495, 505). Les deux variantes figurent dans des vers identiques :

Kad djevojke na vodu prohode MH3 9:41  
Kad divojke na vodu prohode MH3 9:50

Le chant EH 11 comporte les trois formes *bila kula/bela kula/bjela kula* (100, 206, 246, 835, 841). Les variantes de l'adjectif occupent les mêmes positions métriques :

Ko ti bilu odrezao ruku? EH 11:453  
Moju bjelu uzgrabio ruku, EH 11:469

---

<sup>41</sup> La classification des chants par dialecte, comme celle de Skendi (1954:154, 5) n'est possible qu'au pris d'approximations.

<sup>42</sup> Trait grammatical du serbe. Peut être défini ou indéfini.

Le chant MH1 19 comporte *vera/vira* (54, 57) et *telo/tilo* (42, 48) avec un syntagme dialectalement contradictoire *veri divojke* (43).

La langue de l'épopée se montre amalgamée de différents traits. Nous devons admettre la possibilité que les exemples cités soient le résultat d'une erreur humaine lors de la transcription, peut être dans la dernière, électronique. Mais de tels exemples sont nombreux. Le fait que l'usage dialectal vacille est conforme avec l'existence d'un langage poétique. L'épopée traditionnelle et orale (*infra*, 75, 78) implique que le chanteur hérite des formes de son propre parler et de celles des autres. La fluctuation de l'usage pourrait aussi avoir son côté sociolinguistique : le contexte de l'interprétation demande à chaque fois un registre adapté.

Par sa nature traditionnelle, la langue des goslé a une tendance archaïsante. Vuk devait déjà accompagner ses recueils des traductions de certains mots, surtout des turcismes. Questionné par Nikola Vojnović sur le sens d'un mot inconnu, Avdo répondait « Je ne sais pas le dire en votre langue ». Cette réponse est parfois expliquée par son origine albanaise (d'ailleurs hypothétique). Mais comme Avdo maîtrisait le serbe (bosniaque), elle se réfère plus probablement aux turcismes archaïques intraduisibles dans la langue contemporaine, peut être à cause de la disparition du référent.

La langue épique a d'autres particularités, aperçues déjà par Maretić (1966<sup>2</sup>:65-70) : l'usage particulier de cas (vocatif au lieu du nominatif), occurrence des diminutifs et des particules, duplications des prépositions, interposition du prédicat entre l'adjectif et le nom... Le principal motif est encore le respect de l'isosyllabisme.

## Comparaison

Le mètre d'Homère n'est pas syllabique mais quantitatif : il distingue les voyelles longues et brèves. Ses œuvres sont en hexamètres dactyliques, vers composés de six mesures comprenant chacune un pied dactylique (long - bref - bref), remplaçable par un spondée (long - long). Il y a plusieurs possibilités de césure (*trochaïque*, *penthémimère*, et exclusivement *hepthémimère*). Les vers sont juxtaposés, sans organisation strophique. La rime n'existe pas. L'enjambement est pratiqué, mais la construction dominante est paratactique.

L'*Iliade* a 15693 et l'*Odyssée* 12 109 vers. Il est intéressant que les épopées cycliques soient considérablement plus courtes que les épopées homériques, et qu'Aristote conseillait dans sa *Poétique* (ch. 24) une longueur plus petite que l'homérique.

La langue d'Homère est un mélange de dialectes à prédominance ionienne et des éléments éoliens. Il alterne aussi les formes modernes et anciennes (mêmes mycéniennes), comme le *Gen. sg.* en *-oiol/-ou*. La contrainte métrique en est la raison principale, mais il y a aussi des exemples où les variantes alternées ont la même forme métrique. (Θηρες/Φηρες Kirk 1962:148).

Le vers des chansons de geste est le décasyllabe à découpe 4+6. Comme tous les textes en ancien français, elles sont écrites à l'orthographe fluctuante. La métrique syllabique détient des éléments accentuels. Les vers sont organisés en laisses, reliées par la même assonance : répétition du même son vocalique dans la dernière syllabe.



Dans les chansons tardives l'assonance est remplacée par la rime. La laisse est, en même temps, l'unité compositionnelle et musicale. Certaines terminent par un vers court de 6 syllabes, comme les strophes de deux vers dans les bugarštica. Quelques chansons possèdent une trace de refrain. La pause syntaxique entre les vers est pratiquée.

L'octosyllabe est présent au début de la tradition, dans *Gormont et Isembart* (et dans la *Chanson de Sainte Foy* occitane), pour être ensuite abandonné. Le VC est en alexandrins (6+6), dont l'usage se généralise au 13<sup>e</sup> siècle.

Les chansons les plus anciennes sont longues de 900 à 2500 vers. *Roland* comporte 4002 vers, et les autres s'allongent avec l'évolution de la tradition, pour atteindre 25000 vers au 14<sup>e</sup> siècle. À la différence d'Homère et comme dans les gouslé, il n'y a pas d'épopée unique, mais des chants organisés en cycles.

## CHANTEUR ET AUTEUR

### Filip Višnjić

Le travail le plus important sur Višnjić est sa biographie par Milorad Panić-Surep (1967), une œuvre scientifique aux éléments romanesques. J'ai extrait le maximum d'informations de cette source, en laissant leur critique à une autre étude.

Višnjić est né en 1767, dans la famille Vilić, dans la région Nord-Est de la Bosnie. Son père est mort tôt et sa mère s'est remariée dans la même région. C'est pourquoi il sera nommé d'après le prénom de sa mère : Višnja. Quand il a 8 ans, il est atteint de la variole qui le rend aveugle et laisse des cicatrices sur son visage. Un enfant aveugle ne participe pas aux travaux et ne contribue pas à la vie familiale. Mais il peut chanter aux goslé, ce qu'il apprend seul. Il continue à visiter la maison de son père. Toute proportion gardée, c'est une *zadruga* aisée. Comme toute famille chrétienne, ils sont obligés d'accueillir les voyageurs et les passants turcs.

Un soir, deux Turcs restant pour la nuit, attaquent sa belle tante Đurđija. Le choix entre deux maux, caractéristique de l'époque du joug turc, s'est alors imposé. S'ils ne réagissent pas, ils perdent leur dignité humaine et corrompent les rapports humains dans la *zadruga*. S'ils réagissent ils seront torturés et exécutés, les rapports seront coupés et la *zadruga* cessera d'exister. Ils choisissent le second et tuent les deux malfaiteurs. Les quatre hommes adultes sont menés à Zvornik pour y être exécutés. Le *starešina* de la *zadruga*, Marko, va à l'échafaud en chantant.

Bientôt, Višnjić prends ses goslé et s'en va chanter à travers toute la Bosnie. Il ira même jusqu'à Skadar. Les voyages étaient difficiles et dangereux pour les dignitaires accompagnés, et d'autant plus pour un chanteur aveugle, mendiant. Sa joue gauche grièvement blessée, la moitié inférieure de l'oreille gauche coupée, son auriculaire et son annuaire droits mutilés permettent la déduction d'un coup de sabre venant du haut mais donnant le temps à l'aveugle de se protéger. Un souvenir de ses voyages ? Le froid, les montagnes bosniaques, les maladies, le manque d'argent, de nourriture, de vêtement, d'abri et le pire des fléaux - les hommes - menacent Višnjić.

Cependant il a déjà survécu à l'épidémie de variole, il est costaud, assez grand, les épaules larges, ses moustaches tombant sur son torse. Son visage est rose et stigmatisé. Il revient de temps en temps chez lui. Trentenaire, il se marie.

En 1809, les insurgés serbes croisent le Drina et soulèvent le peuple de la région. L'entreprise échoue et le peuple se retire avec l'armée en Serbie, et Višnjić les accompagne. Jusqu'à 1813, il est sur le « front de Drina », dans la région Nord-Ouest de la Serbie, voisine de sa région natale. Il se trouve à Loznica durant le siège (Vuk4 33) et après la victoire serbe chante aux défenseurs et à Karageorges en personne. Mušicki témoigne que « les voïvodes prenaient bien soin de lui ». Il est cher à Luka Lazarević et à Stojan Čupić, « Zmaj od Noćaja », qui devient son mécène, l'héberge et lui offre un don précieux : une paire de chevaux. Il traverse la moitié du territoire libéré, cette fois avec accompagnement et en voiture.

Après la fin de l'Insurrection, il passe le Sava et s'installe à Grk. Il y fait venir sa femme, un fils et une fille. Sa nouvelle vie lui convient, il est célèbre et, selon les mots de Vuk, « mène une vie de seigneur » (Vuk4 368). Il voyage encore, mais jamais en Serbie, peut être à cause de l'opposition au prince Miloš Obrenović qui fait assassiner Karageorges en 1817. Čupić est mort dans la captivité à Zvornik en 1815, dans des conditions suspectes, et Lazarević est dans l'exil. Il en est de même pour tous les héros et protecteurs de Višnjić.

Višnjić est sans doute le plus célèbre des chanteurs chrétiens. Sa dernière résidence, le village de Grk est aujourd'hui appelé Višnjićevo. De nombreuses rues, écoles, bibliothèques et associations portent son nom en Serbie et en Bosnie-Herzégovine, ainsi qu'une maison d'édition. Plusieurs monuments lui ont été érigés. Il figure sur le billet de 20 KM (monnaie de Bosnie-Herzégovine). Sa cécité à ravivé l'archétype homérique, évident au tableau de Josip Danilovac (*Znameniti Srbi XIX veka*, Zagreb, 1901). Cette représentation d'*Homère serbe*, entièrement fictive (Jovanović 1954), est devenue fameuse et se trouve un peu partout. Dernièrement, elle a servi de logo à l'*Oral Tradition* de J.M.Foley.

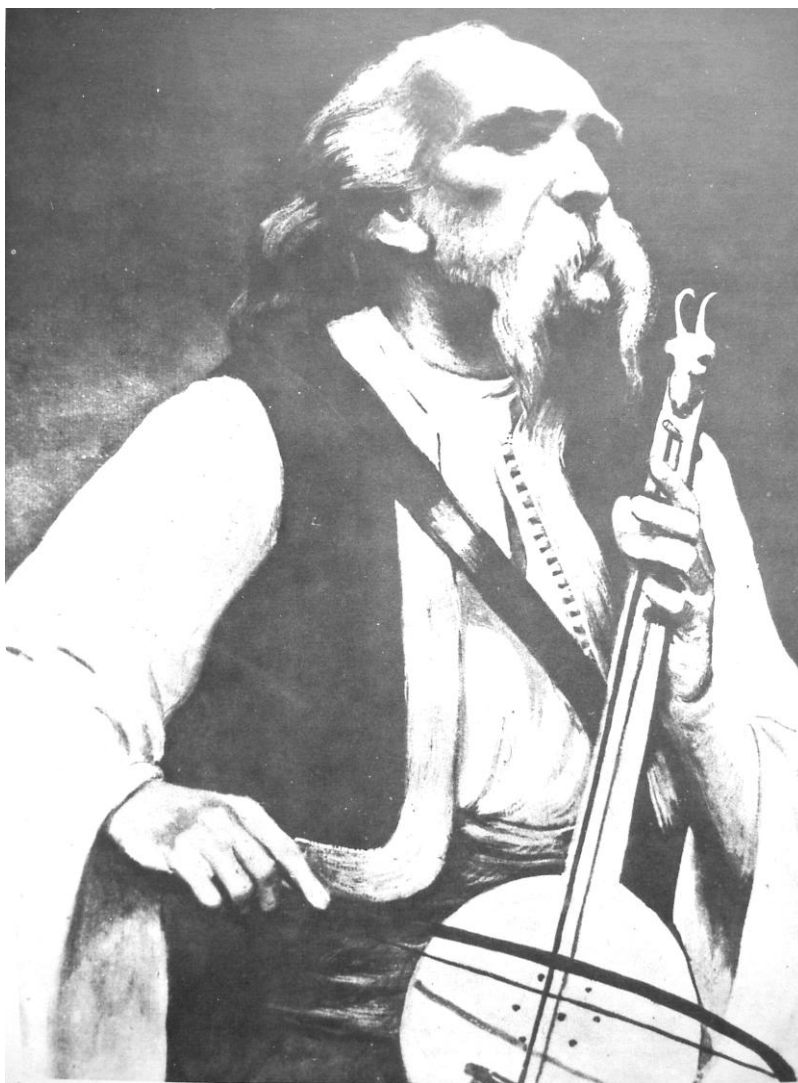


Fig. 3 Filip Višnjić

Le répertoire de Višnjić, copié par Vuk, compte 17 chants. Quatre de ses chants appartenaient déjà au corpus traditionnel avant que Višnjić les retravaille. On peut ainsi comparer sa version du chant de St Sava (Vuk2 24 : *Opet sveti Savo*) avec celle de Stepanija (Vuk2 23). Les autres chants sont Vuk2 74 *Smrt Marka Kraljevića*, Vuk3 14 *Sveti Savo i Hasan-paša* et 70 *Bajo Pivoljanin i beg Ljubović*.

Avant l'Insurrection, Višnjić ne chantait que les chants préexistants. Il en connaissait sûrement de nombreux, y compris musulmans<sup>43</sup>. Mais avec l'Insurrection, emporté par les mouvements historiques, Višnjić change. Il ne chante plus de chants musulmans et cesse d'être mendiant ou membre de *raya*. Enfin, il commence à rédiger des chants sur des événements contemporains<sup>44</sup>. Il s'agit des 13 chants publiés dans Vuk4 : 24 *Početak bune protiv dahija*, 26 *Boj na Čokešini*, 27 *Uzimanje Užica*, 28 *Boj na Salašu*, 29 *Knez Ivan Knežević*, 30 *Boj na Mišaru*, 32 *Miloš Stoićević i Meho Orugdžić*, 33 *Boj na Loznici*, 34 *Luko Lazarević i Pejzo*, 35 *Bjelić Ignjatije*, 36 *Hvala Čupićeva*, 39 *Lazar Mutap i Arapin* et 43 *Stanić Stanojlo*.

Les nouveaux chants ont des traits poétiques différents. Ils n'ont pas la régularité et l'harmonie des anciens. Višnjić conforme la tradition aux événements actuels. Il utilise également quelques techniques et motifs des chants musulmans.

La méthode de Višnjić était méticuleuse (v. un exemple dans Panić 1967:60, 61). Il s'informait attentivement sur les événements : « Il demandait à ceux qui rentraient de la bataille : qui commandait, où étaient-ils, qui est mort, contre qui ils combattaient »<sup>45</sup>. Ses héros, il les connaissait en personne. Les descriptions géographiques de ce voyageur sont particulièrement fidèles. Ces 13 chants comportent 320 données onomastiques : noms de personnes et de localités.

Sur les 13 chants, 10 portent sur la région de Nord-Ouest, celle où il a vécu. Il chante quatre batailles décisives et 6 héros parmi les plus significatifs. La bataille de Mišar (août 1806, Vuk4 30) a marqué un tournant historique. L'expédition punitive des troupes d'élite bosniaques devait vite régler la révolte du *raya*. L'armée était commandée par Kulin kapetan, connu par les chrétiens pour ses atrocités. La bataille fut tragique pour les Turcs. Kulin est mort, ainsi qu'une grande partie de l'aristocratie bosniaque. Dans le régiment de Kulin, qui comptait 170 hommes, seulement deux sont revenus vivants<sup>46</sup>. Ce fut l'unique exemple du triomphe du *raya* contre les forces turques (Halil aga Gušanac à Karageorge : Ćorović 1997).

En effet, le chant est en forme de dialogue entre la femme de Kulin et les deux corbeaux messagers. Višnjić présente la victoire serbe du point de vue turc, sans jubilation. Les attentes de la femme de Kulin, fondées sur une expérience longue de plusieurs siècles, se montrent naturelles : prise du bétail, capture des esclaves,

<sup>43</sup> Pendant ses voyages, il devait avoir chanté aux musulmans.

<sup>44</sup> « Avant l'insurrection serbe il n'a écrit aucune chanson lui-même. Mais depuis le début de l'insurrection serbe il commença à composer des chansons. Personne ne chantait de nouvelles chansons hormis lui. », noté par Mušicki en 1817, v. Krstić, N. : *Beleške Lukijana Mušickog o Filipu Višnjiću*, *Glasnik Srpskog učenog društva* 3(20), p. 238 (trad. Đurović).

<sup>45</sup> Note de Mušicki, *ibid.* (v. aussi Panić 1967:59, Nedić 1990:52).

<sup>46</sup> Čubrilović, V. (1938) : *Istoriska osnova Višnjićevoj pesmi « Boj na Mišaru »*, *Prilozi proučavanju narodne poezije* 5/1, p. 64.

exécution des chefs révoltés. Le message du chant est justement qu'un tel *naturel* disparaît. Un monde est venu à sa fin. Les corbeaux nient les attentes et affirment le contraire, la mort de Kulin et le désastre des Turcs, et annoncent de nouvelles batailles : « la Serbie ne peut pas être domptée » (Vuk4 30:81).

Pour la bataille de Loznica (5 et 6 octobre 1810, Vuk4 33), dont les dernières heures passent dans le combat de sabres, Karageorges lui-même dira qu'il n'y en avait « jamais eu de plus grande ».

Les héros chantés par Višnjić sont d'abord les commandants locaux qu'il connaissait bien, Lazarević et Čupić. Il chante aussi le héros le plus populaire du front de Drina, Miloš Pocerac. Les qualités de ses héros sont l'intransigeance héroïque, comme chez les frères Nedić, mais aussi la responsabilité, attention au peuple, et ce qu'on appellerait aujourd'hui la capacité de direction.

Ainsi, il chante un héros unique dans la tradition épique, qu'il devait aussi avoir connu personnellement : Ivo Knežević. Son exploit n'est pas habituel. Il rançonne, par sa richesse et par une action diplomatique, les esclaves serbes pris par Kulin Kapetan<sup>47</sup>.

Le seul chant qui dépasse le cadre local est la *Buna (Početak bune protiv Dahija)*. Très long (626 vers), il est une fusion prégnante d'événements, de personnages et de techniques poétiques. Dans ce tourbillon, on ne peut guère parler de la régularité des chants anciens. Malgré l'apparent débordement de quelques unités (un catalogue de 100 vers), la composition reste logique et répond à l'objectif principal : décrire et expliquer le déclenchement de l'Insurrection (Panić 1967:54-5).

Par quelques vers mémorables devenus proverbiaux, Višnjić révèle son côté penseur et visionnaire. De nouveau, il ne donne pas une image manichéenne du Turc mauvais. Il y a des bons et sages mais ils ne sont pas écoutés. L'atmosphère catastrophique du crépuscule du monde, présente dans le cycle du Kosovo, est de retour. Au début du chant, les manifestations célestes en grande partie historiques (deux éclipses, comète, tempête hivernale), mais réarrangées et amplifiées par Višnjić, sont interprétées par les livres saints<sup>48</sup> : la dernière fois de tels signes sont apparus avant la bataille du Kosovo : un empire va encore tomber. Il effectue une démocratisation de l'épopée en introduisant le peuple comme acteur principal de l'Insurrection. Le chant a une fin ouverte vers le futur et la libération de la Bosnie.

## Tešan Podrugović

Višnjić est resté le chanteur le plus célèbre, mais Vuk, parmi ses chanteurs, préférait Tešan Podrugović. Celui-ci récitait ses poèmes. Il savait jouer des goslé mais il « ne savait, ou bien ne voulait pas chanter » (Vuk1 537). Cela arrangeait Vuk qui travaillait sans sténographe ou phonographe. Ceux qui étaient exclusivement chanteurs devaient chanter le plus lentement possible et répéter plusieurs fois. Il y avait aussi une différence qualitative. Vuk se plaignait : « il y a beaucoup de gens qui connaissent plein de chants mais peu qui les savent bien et précisément. ». C'est là

<sup>47</sup> Il a massacré 74 hommes à Dobrić et capturé 300 esclaves, principalement des femmes. (Ćorović 1997)

<sup>48</sup> que Višnjić est le seul à appeler par le mot turc pour l'évangile.

que Podrugović excellait. Il récitait comme s'il lisait, *lepo po redu* (clairement et méthodiquement). Il savait plus de cent chants, d'après Vuk tous de grande qualité car il « comprenait, sentait et pensait ce qu'il chantait » (Vuk4 365). C'est le chanteur le plus représenté dans les recueils de Vuk, avec 22 chants, surtout sur le prince Marko. C'est lui qui a créé, avec la base du matériel traditionnel, un Marko différent, plus haïdouk que chevalier médiéval, parfois comique jusqu'à devenir un antihéros (Nedić 1990<sup>3</sup>:29). Il ne faisait guère attention au critère national. Ainsi il fait de Musa l'Albanais, ennemi de Marko, un personnage sympathique. Ces chants ont eu une grande influence. On en trouve plusieurs dans les recueils de Matica hrvatska que d'autres goslari savaient presque par cœur plus d'un demi siècle après (MH2 4, 43, 45 ; MH9 24).

Podrugović était haïdouk. Il l'est devenu après avoir tué un Turc en défendant une jeune fille de sa zadruga (Nedić 1990<sup>3</sup>:19). Il était très grand, de visage toujours sérieux, bien qu'il plaisante beaucoup. Vuk l'a trouvé dans la misère à Karlovci, où il s'est réfugié, en 1813, après l'échec de l'Insurrection. La collecte des chants fut interrompue car le déclenchement de la Deuxième insurrection serbe en 1815 a mis « cent épines sous sa peau ». Il avait hâte de combattre contre les Turcs, et Vuk, malgré sa volonté et le confort dont ils jouissaient auprès de l'évêque Mušicki, ne put le retenir.

## Milija

La renommée de Milija connaissant bien les chants sur Banović Strahinja et Maxim Crnojević a atteint Vuk en 1820. Après une suite d'essais sans succès, il collecta ses chants en 1822, à Kragujevac. Cependant, l'entreprise fut difficile : Milija buvait et ne voulait pas commencer sans eau-de-vie. Or il était âgé et sa tête couverte de blessures gagnées dans un combat contre les Turcs, de sorte qu'il oubliait ses chants dès qu'il buvait. Il fallut 15 jours pour mettre en écrit les quatre chants : *Sestra Leke kapetana* (Vuk2 40), *Banović Strahinja* (Vuk2 44), *Ženidba Maksima Crnojevića* (Vuk2 89), *Gavran harambaša i Limo* (Vuk3 42).

La collaboration de Vuk avec Milija s'est arrêtée à l'improviste. Il est parti, exhorté par des hommes lui disant que Vuk n'était qu'un fou et un fainéant ne s'occupant que de ses chants.

*Banović Strahinja* est un des plus beaux chants des goslari, traitant le motif traditionnel de la femme infidèle. Les variantes de ce chant sont nombreuses et celle de Milija garde la thématique fondamentale. Il utilise également le motif ancien du héros solaire, tueur du Dragon (Samardžija 2001:106, 7).

Les chants de Milija sont particulièrement longs. Avec 810 et 1226 vers, *Strahinja* et *Maksim* sont les chants les plus longs du recueil Vuk2, à la longueur moyenne de 185 vers. Mais la poétique de Milija n'est pas bavarde. Au contraire, il utilise le procédé minimaliste (Suvajdžić 24, 31) où il informe le lecteur seulement du nécessaire en le laissant reconstruire le reste.

Il dédie beaucoup d'attention à la vie intérieure de ses héros, à leur caractérisation psychologique. Il traite surtout l'impulsivité, dont le géographe et anthropologue Jovan Cvijić faisait un trait typique de l'homme dinarique. Cvijić

illustra sa théorie par la *Ženidba Maksima Crnojevića*, une vraie tragédie de l'impulsivité (Nedić 1990<sup>3</sup>:88, 9).

## Njegoš

Petar II Petrović Njegoš (1813- 1851) était évêque et prince de Monténégro. Depuis 1825, il est préparé pour cette position par son prédécesseur Petar I Petrović. Celui-ci, sanctifié par l'église orthodoxe (précisément par la main de Njegoš) sous le nom de St Petar de Cetinje, avait fait un effort énorme pour consolider le Monténégro, arrêter la vendetta entre les tribus et instaurer les premières institutions : la loi écrite et le tribunal. Pendant son règne, le Monténégro a fait la guerre aux Turcs et aux Français de Napoléon. Il était allié de Karageorges et ses victoires sur le pacha de Skadar, Mahmut Bušatlija, à Martinići et Kruse (juillet et septembre 1796), annoncent l'Insurrection de 1804. C'est surtout la bataille de Kruse qui a frappé les esprits, car les Monténégrins, moins nombreux, ont tué le puissant pacha et anéanti son armée. Petar I était également un gouslar, auteur de plusieurs chants nouveaux.

C'est dans ce contexte que Njegoš fait son apprentissage. Sima Milutinović Sarajlija (éditeur du recueil Milutinović) est son précepteur depuis 1827. En 1830, il devient prince et entretient une correspondance, officielle et privée, avec ses contemporains d'importance en Serbie, Autriche, Russie, Italie et l'Empire ottoman. Il est ami et bienfaiteur de Vuk depuis leur connaissance en 1833. Il l'accueille à Cetinje de 1834 à 1835. En 1836, il fait imprimer à Cetinje son recueil de proverbes dans l'orthographe nouveau, interdit en Serbie.

Il parle français et russe et se sert de l'italien et de l'allemand. Ses lectures diverses incluent poètes classiques, Lamartine, Hugo et Pouchkine. En lisant *l'Iliade*, qu'il traduira du russe, il fait la remarque qu'Homère serbe se trouve dans la poésie populaire (à Vuk, 1833). Il a fait plusieurs voyages à Vienne, Petrograd et en Italie. Pendant toute sa vie il reste assoiffé du savoir et cherche à se perfectionner. Il acquiert une première imprimerie, un daguerréotype, un télescope... Il construit un palais appelé *Biljarda* d'après une première table de billard.

Son règne se passe dans la lutte contre les Turcs de Skadar et d'Herzégovine, la famine, les intrigues d'Autriche et du pacha de Skadar et pour consolider le Monténégro et organiser un mouvement général des chrétiens des Balkans. Il instaure le sénat, organe de pouvoir législatif et administratif, la *guardija* pour le maintien de l'ordre et la résolution de procès plus petits, les écoles, un système de taxes et fait construire des routes.

Njegoš compose ses premiers chants dès 1828, en forme traditionnelle des gouslé. Le premier, *Nova pjesna crnogorska o vojni Rusah i Turakah* (Nouveau chant monténégrin sur la guerre russo-turque) est nouveau, tandis que Mali Radojica est une reproduction créative d'un chant préexistant. Ces œuvres postérieures seront très diverses, bien qu'il n'abandonne pas les chants traditionnels.

Son œuvre principale est le *Gorski vijenac* (Couronne des montagnes), une des œuvres les plus importantes de la littérature des Slaves du Sud. Le sujet est l'extermination des Monténégrins convertis à l'islam. Autour de cet événement, dont

l'historicité n'est pas certaine, le poète dresse un tableau encyclopédique des mœurs, coutumes et mentalités. En outre du thème traditionnel du combat contre les Turcs, il utilise la versification traditionnelle des goslé. La société décrite se trouve en plein âge héroïque. Sur le plan idéologique, l'œuvre est *hyper-traditionnelle*. Njegoš distille le mythe du Kosovo : dans son œuvre il n'y a pas de place pour le prince Marko, vassal turc et personnage enclin aux compromis tragi-comiques. Assez curieusement, cet évêque orthodoxe crée, à partir des saints martyrs du Kosovo, une Walhalla où siège Miloš Obilić divinisé.

De l'autre côté, l'œuvre de 2819 vers présente une rupture nette avec la tradition. D'abord, c'est une œuvre écrite. Ensuite, elle suit une forme théâtrale, avec la succession des personnages, les changements de scènes et même le chœur. Le texte suit la mise en page d'une pièce de théâtre, avec liste de personnages et didascalies. Finalement, l'œuvre comporte des éléments lyriques, didactiques et philosophiques, voire les morceaux entiers d'autres genres : complainte de la sœur de Batrić (1913-1963) et la malédiction de serdar Vukota (2407-2437).

Le texte n'utilise pas la diction traditionnelle. La mesure épique est remplie d'une langue nouvelle, puissante et variée à l'image de la poésie écrite. La diction n'est pas formulaire comme le prouve le nombre de collocations habituel pour la langue écrite. La répétition est confinée à la malédiction de Vukota.

Le thème a une interprétation contemporaine particulièrement problématique, le grand scandale des dernières guerres des Balkans étant le génocide de l'Autre. Njegoš est parfois mentionné comme le premier idéologue du génocide chez les Serbes<sup>49</sup>. Je crois qu'il faut se méfier de telles recontextualisations. L'œuvre traite le dilemme moral, résolu effectivement au profit d'une extermination de l'Autre. Il est vrai aussi qu'une légitimisation de la violence faisait partie de la politique de Njegoš<sup>50</sup>. C'est lui par exemple qui organise l'assassinat de Smail-Aga Čengić. Le contexte est cependant spécifique. Pendant des siècles, les chrétiens des Balkans étaient soumis aux pires atrocités<sup>51</sup>, qui s'aggravent encore après la deuxième guerre austro-turque. Le retrait des Autrichiens a laissé les Serbes soulevés, leurs alliés locaux, en proie à une contre-offensive turque meurtrière. C'est ce qui déclenche la Grande migration des Serbes en 1690-94, où approximativement 37000 familles ont fui vers le Nord. L'extermination des chrétiens était habituelle à la fin du 17<sup>e</sup> s, l'époque qui précède la prétendue<sup>52</sup> extermination des convertis. Dans la leçon de

---

<sup>49</sup> Grmek et al. 1993, Carmichael 2002:23, 24. À travers le prisme des derniers conflits les personnages emblématiques de la culture Serbe comme Vuk, Njegoš, Cvijić et Andrić deviennent propagateurs de l'haine interethnique. Les auteurs ne distinguent pas entre l'hostilité envers les Turcs de l'Empire ottoman et envers les Bosniaques actuels.

<sup>50</sup> V. sa lettre à Jeremije Gagić de 12 août 1843, dans laquelle il accuse d'hypocrisie ceux qui condamnent les crimes des uns et pas des autres, et explique notamment « Si nous n'avions pas rendu le mal pour le mal, depuis longtemps la mosquée turque aurait perché sur ces montagnes, et cette petite communauté slave aurait perdu son nom »

<sup>51</sup> Bien que là aussi les simplifications soient impertinentes. L'Empire ottoman a longtemps assuré la protection de certains droits, comme la liberté de confession.

<sup>52</sup> Son existence historique est douteuse.



Njegoš - nous ne pouvons pas rester que des victimes - apparaît une dialectique de l'éthique de la conviction et de l'éthique de la responsabilité.

### **Ilija Divjanović**

Dans l'introduction des recueils de Petranović<sup>53</sup>, Novak Kilibarda donne des informations sur le collecteur et son chanteur principal. Bogoljub Petranović, moine orthodoxe et activiste social est venu en Bosnie comme maître de l'École serbe à Sarajevo. Pourtant, son arrivé avait un enjeu politique. Petranović était un émissaire de la Serbie pour propager l'unification de la Bosnie et la Serbie, le rapprochement avec la Russie et finalement organiser une révolte armée.

Ses recueils s'intègrent dans ce contexte-là. Le premier est primé par une somme énorme de 100 pièces d'or par le prince Mihajlo et imprimé par l'Institut sous des conditions favorables via l'initiative de l'archevêque de Belgrade. Il gagnait aussi une prestation très élevée de 25 pièces d'or du gouvernement serbe.

Le mystère de Petranović pouvant collecter presque autant de chants que Vuk (1117, dont 246 épiques) en seulement 7 ans est résolu par le phénomène de son chanteur prolifique Ilija Divjanović. Alphanet, ce qui était rarissime à l'époque, il avait même appris toute sa famille à lire et à écrire. Il était respecté dans sa région pour son savoir et son intelligence. Sa mémoire était très développée et il pouvait répéter un chant après l'avoir entendu une seule fois. Il était aussi un improvisateur très habile : il pouvait créer un chant sur un événement immédiatement après avoir entendu son histoire.

Ilija était juste ce qu'il fallait à Petranović. Serbe orthodoxe, il adhérait à ses projets jusqu'à devenir chef d'un régiment prêt pour la révolte. Ses capacités poétiques lui permettaient de produire des chants à mesure. On peut supposer une collaboration entre le collecteur et le chanteur dans plusieurs chants, surtout ceux traitant les événements du 19<sup>e</sup> s.

Cependant, ses chants sont de qualité, surtout dans le premier recueil. Le chant *Banović Sekula i Jovan Kosovac* (Petranović2 34) est un chef d'œuvre authentique et Maretić (1966<sup>2</sup>:26) trouve que la variante Petranović2 2 dépasse celle de l'édition classique (Vuk2 4).

Après, une prolifération motivée financièrement (cf. Međedović ci-dessous) se fait au détriment de la qualité. La particularité de ces chants par rapport à la tradition est l'usage plus accentué de la mythologie d'un côté et une historicité détaillée de l'autre. Le vers est plus raffiné et la rime entre les vers apparaît plus souvent.

Petranović n'a pas mystifié Divjanović. Il a tout cité dans l'introduction de Petranović3 (1870), sauf que la grande majorité de chants lui appartenaient.

L'attitude des chercheurs envers Petranović est différente, mais le plus souvent, ses recueils ne sont pas disqualifiés comme sources des gouslé. Jagić est le premier à douter de leur authenticité en tant que chants populaires et Stojan Novaković reviendra sur sa revue positive du premier recueil. Maretić, en identifiant

---

<sup>53</sup> Petranović, B. (1989) : *Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine* 1, Sarajevo : Svjetlost, pp. i-xxviii.

Divjanović comme leur auteur, remarque la particularité des chants de « sous Jahorina » mais continue à se référer aux recueils. Čajkanović cite souvent les motifs mythologiques de Divjanović.

Après le Congrès de Berlin (1878) le projet d'une Bosnie serbe n'est plus viable et Petranović est abandonné par le gouvernement serbe. Déçu et démuni, cet idéaliste sincère reste conséquent jusqu'à sa mort en 1887.

## Avdo Međedović

Avdo Međedović (1875 - 1953) était l'Homère yougoslave de Parry et Lord<sup>54</sup>. Sa célébrité internationale dépasse largement celle des chanteurs de Vuk. Les chercheurs en études homériques, folkloriques, comparées et même en sciences de l'information et de la communication<sup>55</sup>, peuvent facilement rencontrer Avdo au cours de leurs recherches.

Homère yougoslave doit cette désignation à l'extraordinaire longueur de ses chants. Son chef d'œuvre, *Ženidba Smailagić Mehe* (Mariage du fils de Smail Aga : Međedović 6840) comporte 12311 vers, plus que l'*Odyssée* (12109). Avdo était un improvisateur surdoué. Sa technique était marquée par le *kićenje* (ornementation), consistant surtout en développement et enchainement des descriptions et des catalogues. Ses chants sont aussi plus riches en répétitions et interventions du narrateur<sup>56</sup>.

Authentique chanteur oral, il utilisait la versification, la diction et l'instrument traditionnels. Illettré, il devait se faire lire la version imprimé de *Ženidba* pour l'apprendre<sup>57</sup>. Son principal lieu d'interprétation était la maison (LN 32:1), et il avait appris ses fils à jouer (LN 59). Les goslé occupaient la place centrale dans sa vie. Il avait un magasin à Bijelo Polje mais il jouait plus qu'il ne vendait. Il racontera lui-même sa collaboration avec Parry qui le rendrait célèbre : « avec les goslé ma maison a brûlé, avec les goslé elle s'est reconstruite. »<sup>58</sup>

C'est-à-dire que sa maison fut détruite dans un feu, heureusement sans victime, pendant qu'il jouait aux goslé dans une foire locale, le jour de la fête de St Georges (LN 32:4, 34:1). Avdo était un homme pauvre, s'occupant de cinq enfants avec sa femme, et il venait de tout perdre. C'est alors qu'il a fait un accord avec Parry, à l'occasion de la fameuse expérience qui l'a opposé à un autre chanteur, Mumin Vlahovljak<sup>59</sup>.

Avdo devait assister à l'interprétation d'un chant qu'il ne connaissait pas, puis le répéter. Dans une conversation à quatre yeux, Avdo a dit qu'il espérait reconstruire sa maison avec l'aide de Parry. Celui-ci a expliqué qu'il cherchait un chanteur qui prolonge un chant qu'il venait d'entendre, en soulignant que chaque

<sup>54</sup> Lord, A.B., *Across Montenegro Searching for Gusle Songs*, manuscrit, mars 1937, MPCOL, in Lord 2000<sup>2</sup>:xii, xxxv.

<sup>55</sup> Depuis *Gutenberg galaxy* de McLuhan.

<sup>56</sup> Cf. la formule unique *oj đe l' bismo đe li ostavimo* (où était-on, où s'était-on arrêtés), indiquant la reprise du chant après une pause (*infra*, 221).

<sup>57</sup> Krauss, F.S. (1886) : *Smailagić Meho*, Dubrovnik. Cette version a moins de 2200 vers.

<sup>58</sup> ... « s guslima izgorela, s guslima mi se načinjela » (LN 32:4).

<sup>59</sup> LN 32:4 ; Lord 2000<sup>2</sup>:78-80.

patron demande le travail de ses employés. Avdo a commencé à gagner son salaire le lendemain matin de bonne heure.<sup>60</sup> Son chant était trois fois celui de Mumin. L'Homère yougoslave était né et la maison était reconstruite.<sup>61</sup>

## Jukić et Martić

A l'instar de leur contemporain Petranović, les franciscains bosniaques Ivan Jukić (1818-1857) et Grga Martić (1822-1905), combinent l'édition des recueils et l'action politique.

Déjà leur précurseur Kačić, dans son *Razgovor*, intègre des éléments de didactique et de propagande religieuse et nationale.<sup>62</sup> Son style est traditionnel, mais il introduit les vers rimés occasionnels et regroupe les vers en quatrains.

Jukić commence le travail sur la collecte des chants mais ne le finit pas car il est expulsé de la Bosnie par Omer Pasha Latas. La raison en était son memorandum à la Porte de 1850, où il revendiquait, entre autre, que les chrétiens de Bosnie ne soient plus traités de *raya*, mais de citoyens au même titre que les musulmans.

C'est Martić qui continuera et publiera la collection commencée par son ami Jukić : *Narodne pjesme bosanske i hercegovačke* (1858). Il était aussi un poète et ses chants figurent dans le recueil. Comme dans le cas de Divjanović, Maretić (1966<sup>2</sup>:26) préfère *Izgibio Jugovića* (n. 6) de Martić sur la variante authentique *Smrt majke Jugovića* (Mort de la mère des Jugović : Vuk2 48). Pour son recueil écrit dans la forme épique traditionnelle, *Osvetnici* (1862), il sera nommé Homère croate.

Son activisme politique culmine à l'époque où l'Empire austro-hongrois remplace l'Empire ottoman en Bosnie. Lors du Congrès de Berlin (1878), il fut en relations avec le comte Andrassy, le principal plénipotentiaire autrichien. Il lui envoya, en qualité de curé catholique de Sarajevo, un télégramme sur lequel l'Autriche-Hongrie s'est fondée pour demander le droit d'occuper la Bosnie-Herzégovine (Murko 1929:45).

Dans ses mémoires *Zapamćenja* il identifiait Petranović comme le principal organisateur de la propagande serbe en Bosnie (1906). Si Petranović n'a pas réussi dans sa mission à rattacher la Bosnie à la Serbie, Martić à aidé son rattachement à l'Autriche.

## Marko Miljanov

Marko Miljanov (1833-1901) était un héros célèbre, voïvode, dignitaire et puis dissident monténégrin. Âgé de 50 ans, il apprend à écrire, à une époque où c'était rarissime. Bien qu'il soit aussi auteur de chants, c'est sa prose écrite qui survit et il est intéressant de considérer combien, tout en abandonnant la forme, elle garde les autres aspects de l'épopée. Dans son œuvre la plus connue, *Primjeri čojstva i junaštva*

<sup>60</sup> LN 34:4 : « Izjutra ću ja sabajle da počnem, u osam sati te zarađujemo » (Demain je commencerai tôt, à huit heures, et on gagne ce salaire). Il était payé mieux que les autres chanteurs (LN 32:4).

<sup>61</sup> LN 33:63, où Avdo loue Parry et Lord : « ils m'ont construit la maison ». V. aussi LN 32:3.

<sup>62</sup> *Pisma od bana Zrinovića i cara Sulemana trećega* comporte deux vers explicitant une idéologie particulière : « braneć svetu viru isusovu / i svijetlu krunu cesarovu » (en défendant la sainte fois de Jésus et la brillante couronne de l'empereur).

(Exemples d'humanité<sup>63</sup> et d'héroïsme, 1901), Miljanov relate en forme de brefs récits les événements et les héros dont plusieurs sont également ceux de l'épopée. Une seconde préface, souvent publiée avec les *Primjeri*, bien qu'elle soit originellement destinée à un recueil de chants aujourd'hui perdu, y garde toute sa pertinence (Annexes, 293).

De plus, la nouvelle manière d'expression a un mérite important pour le lecteur moderne : elle permet, voire demande, l'explicitation des traits qui restent parfois obscurs dans une tradition orale (*infra*, 96, 269). La préface formule la raison d'être de l'épopée : « je veux inciter nos jeunes à jeter un coup d'œil sur les foisons d'hommes immortels et de leurs gestes ». En répondant à cet objectif, les *Primjeri* explicitent pour la première fois les concepts idéologiques essentiels, nommés dans le titre, illustrés par les *exemples* et expliqués dans différents commentaires de Miljanov, dont le plus célèbre est « L'héroïsme est se défendre contre les autres et *čojstvo* est défendre les autres contre soi-même ».

Le fait que de nombreux Albanais sont les héros des *Primjeri* prouve que pour Miljanov, l'idéologie héroïque avait la priorité sur l'appartenance nationale.

## Petar Perunović

Perunović (1880-1952) était le gouslar le plus fameux du début du 20<sup>e</sup> siècle. Son répertoire consistait en grande partie de chants nouveaux qu'il créait lui-même sur les thèmes d'actualité, mais ses chants ne lui survivent guère. Instituteur, il a eu une éducation musicale, dont son style de chanter dénote l'influence. C'était un style modernisé, adapté à l'expression occidentale moderne, sans pourtant renoncer à la tradition<sup>64</sup>. Il a participé en tant que volontaire dans toutes les guerres de l'époque : les Guerres balkaniques et la 1<sup>ère</sup> Guerre mondiale. Ses goslé l'accompagnaient partout. Une fois, en 1914, une grenade est tombée pendant qu'il chantait, en tuant ses 5 camarades. Un éclat de grenade a coupé la tête ornementale de ses goslé. Il était blessé lui-même deux jours après, et encore plusieurs fois après. Il chante pendant la tragique retraite d'Albanie, et à Corfu, où il chante au prince Aleksandar I Karageorgévitch.

Il a voyagé beaucoup. Après avoir traversé la Serbie et le Monténégro, en 1910 il a chanté à Sremski Karlovci, Sarajevo, Prague et Sofia et en 1911 à Zagreb. En 1912 il chante à Prague devant 60000 personnes, lors du *slet* (rassemblement sportifs de masse) panslave du mouvement *Sokol*. En 1916, il traverse les Etats-Unis, envoyé par le gouvernement en mission d'enrôlement des volontaires. Après la fondation du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes, il chante au Kosovo, en Dalmatie et au Macédoine. De 1924-1934 il est encore aux États-Unis. C'est alors qu'il rencontre Tesla et Pupin, enregistre des disques phonographiques, et voyage jusqu'au Alaska. Il a laissé un cahier de mémoires, *Spomenica*, où il notait ses expériences. Son

---

<sup>63</sup> Le mot *čojstvo*, dérivé de *čovjek* (homme), est difficile à traduire. Gesemann (1943:208) propose « humanité héroïque » (*Humanitas heroica*). Pour une définition, v. *infra*.

<sup>64</sup> On peut en écouter un extrait (Perunovich) sur <http://guslarskespe.me/audio/perun.mp3>, repris du site Ethnomusicology OnLine (<http://research.umbc.edu/eol/3/signell/past.htm>).

manuscrit *Gusle i guslari* (Gouslé et les gouslari) est détruit dans les bombardements de Belgrade en 1941.

### Radovan Bećirović Trebješki

Dans l'entre deux guerres Radovan Bećirović Trebješki (1898-1986) était déjà connu dans tout le Monténégro comme un grand poète. Il porte aujourd'hui le titre flatteur du dernier barde serbe. Il écrivait (*sic*) ces chants en décasyllabes et octosyllabes épiques. Sa diction est plus riche et moins formulaire que la traditionnelle, avec laquelle il reste toutefois en prise. Il utilise par exemple l'antithèse slave.

Son choix de sujets paraît encyclopédique, couvrant un large diapason de thèmes : traditionnels, religieux et contemporains. Il tend à rester fidèle à la réalité, car « les gouslé ne savent pas mentir » (1:33). Bien que sans école, il se documentait avec zèle, et avait même constitué une bibliothèque privée considérable. Ces chants sont riches en informations et précises dans les détails. Leur longueur varie de 14 à 1109 vers. Sur les 66 chants du corpus, il y en a 6 en dessus de 500 vers, ce qui est long d'après les proportions de la tradition chrétienne.

Tous ces chants sont en rimes plates et exceptionnellement croisées. Les rimes plates peuvent s'étendre à plusieurs vers. Parfois la contrainte de la rime est trop grande et mène aux constructions affectées.

Jusqu'à la II<sup>e</sup> guerre il composait des chants sur les événements récents et contemporains. À part sa *Kosovska bitka 1389* (Bataille du Kosovo en 1389 : Bećirović 7), les chants contemporains étaient les plus prisés. *Mojkovačka bitka 1915* (Bataille de Mojkovac en 1915 : 22) porte sur la bataille de la I<sup>ère</sup> guerre mondiale et *Pogibija kralja Aleksandra Karađorđevića* (Mort du roi Aleksandar I Karageorgévitch : 25) sur l'assassinat du souverain yougoslave à Marseille en 1934. C'est dans les chants 63-65, sur les atrocités communistes pendant la II<sup>e</sup> guerre mondiale, que la verve épique est la plus authentique et prégnante. Aujourd'hui le public épique considère ces chants comme classiques.

Après la guerre, il ne compose plus de chants contemporains. La raison en est probablement une autocensure préventive. Une anecdote raconte qu'il était confronté à Tito et Moša Pijade, qu'il a satanisés dans ses chants (dans une époque où on perdait la vie pour beaucoup moins). Ils lui ont demandé de chanter et il a tout de suite répondu « Je supplie Tito et Moša le Juif, qu'ils me pardonnent mes bêtises d'autrefois »<sup>65</sup>

### Comparaison

L'auteur de *Illiade* et de *Odyssée* est nommé Homère, mais son identité est disputée dès l'Antiquité. Hérodote estime qu'il devait vivre vers 850 av. J.-C. Selon Artemon de Clazomène, Arctinus de Milet (auteur d'*Aethiopsis*), né en 744, était son disciple. On dispose de dix Vies d'Homère qui alternent sa biographie.

---

<sup>65</sup> « Molim Tita i Mošu Jevreja da oproste što sam nekad bleja ». Il s'agit de deux décasyllabes rimés, dans le style de Bećirović.

Le nom du clan des rhapsodes, les Homeridae, pourraient dériver de celui du poète (descendants d'Homère), mais une autre étymologie (fils d'otages) suggère une dérivation contraire. C'est-à-dire que le personnage légendaire serait créé ultérieurement pour répondre à une resémantisation des Homéridae.

Homère était un aède, qui est à distinguer du rhapsode. Le premier est compositeur, et le dernier l'interprète du chant. L'étymologie généralement acceptée de rhapsode est ῥάπτω (coudre) : celui qui assemble les chants des autres. Il interprète debout, sans accompagnement musical, tenant un bâton (ῥάβδος) qui donne une deuxième étymologie du mot. L'aède chante assis, en s'accompagnant de phorminx.

La même distinction de création/reproduction-assemblage apparaît dans la chanson de geste. Le trouvère est l'auteur tandis que le jongleur est l'interprète. À la fin de Roland, il est marqué que c'était un Tuoldus qui le *declinet*, mais l'identité du personnage et le sens du verbe sont discutés. Nous connaissons pourtant trois auteurs de chansons de geste : Jean Bodel (1165-1209), *Chanson des Saisnes*, Bertrand de Bar-sur-Aube (fin 12<sup>e</sup>-début 13<sup>e</sup> siècle) *Girart de Vienne* (et peut-être *Aymeri de Narbonne*) et Adenet le Roi (1240-1305 environ), *Bueves de Commarchis*, *Enfances Ogier*, *Berte aus grans pies* et *Cléomadès*.



**II<sup>E</sup> PARTIE :**  
**FONCTIONNEMENT**  
**DE LA TRADITION**





L'épopée serbe possède des caractéristiques spécifiques qui la rendent différente des œuvres littéraires auxquelles le public contemporain est habitué. Quelques unes de ces spécificités étaient remarquées déjà par Vuk, qui essaie de les expliquer :

### **Manière de création :**

Aujourd'hui encore des chants héroïques sont créés. Dans les régions citées, où ils sont les plus présents, on ne trouve pas un homme qui n'en sache pas au moins plusieurs (sinon entiers, au moins fragmentés), et il y en a qui en savent plus de cinquante, voire des centaines. Un homme qui connaît cinquante chants différents peut (s'il a du talent) facilement en créer un autre, nouveau.

Predgovor1 530

### **Anonymat de l'auteur :**

[...] dans le peuple personne n'attache d'importance à composer des vers, et que, loin d'en tirer vanité, le véritable auteur d'un chant se défend de l'être et prétend l'avoir appris de la bouche de quelque autre.

Predgovor1 536, d'après Dozon

### **Variabilité des chants :**

L'existence de différentes versions d'un même chant démontre qu'ils n'étaient pas créés dans leur forme définitive dès le début mais que quelqu'un commençait et créait autant qu'il savait. Puis, allant de bouche en bouche, le chant allait s'agrandissant, se diversifiant et s'embellissant ou se raccourcissant et se corrompant. C'est que, de même qu'un homme parle mieux et plus clairement qu'un autre, il chante et récite mieux.

Predgovor1 536, 7<sup>66</sup>

En publiant les variantes, Vuk utilise la note *Opet to, malo drugačije* (Encore le même, un peu différent).

### **Rôle du collectif dans la transmission :**

Encore aujourd'hui, les chants comiques comme celles-là sont souvent créés dans le peuple, mais comme ils ne racontent pas les événements importants et généralement connus, ils ne sont pas diffusés et restent là où ils ont été créés jusqu'à ce qu'ils soient oubliés

Predgovor1 534

### **Difficulté d'accès de l'extérieur :**

Pour qu'on puisse distinguer un bon chant d'un mauvais, on doit connaître et comprendre les chants, ce qui est assez difficile pour les gens lettrés d'aujourd'hui. [...] Même si nos chants populaires sont créés par le simple peuple, il ne faut pas pour autant penser que tout lettré, sans aucune connaissance du sujet et sans préparation, puisse les comprendre. »

Predgovor4 379

---

<sup>66</sup> Il développe cet argument après : « Un mauvais chanteur mémoriserait mal même un bon chant, et le chanterait et réciterait mal aux autres, tandis qu'un bon chanteur adapte même un mauvais chant aux autres chants qu'il sait ». (Predgovor4 378). Un siècle plus tard, Murko (1929:16, 7) insiste sur la mesure élevée de la variabilité : « Dans le monastère orthodoxe de Duži près de Trebinje, en Herzégovine, nous avons entendu les chants d'un paysan attaché au monastère (*kmet*), et très aimé des moines et de l'abbé. Un des moines et l'instituteur avaient écrit le commencement du chant sous sa dictée. Je les priai de noter les variantes au cours du chant, mais ils furent contraints d'y renoncer dès le second vers (car elles étaient trop nombreuses : note AF). »

A l'origine de telles spécificités se trouve la nature particulière des goslés, généralement indiquée par les termes *traditionnel*, *populaire* et *oral*.

La dénomination la plus ancienne est celle de *populaire*. Propagée par Herder dans ses *Volkslieder* (Chansons populaires), elle fait partie des idées principales du mouvement romantique. Selon le concept du nationalisme romantique, la légitimité politique de l'État réside dans l'unité du peuple gouverné : la nation. Cette unité nationale trouve sa manifestation principale dans la culture populaire et, en particulier, dans l'épopée populaire. En suivant la tradition romantique, tous les recueils de Vuk comportent la qualification de *populaire* et jusqu'à nos jours l'adjectif domine dans le domaine serbe.

Les deux autres dénominations sont ultérieures. L'exemple de Milman Parry permet de suivre leur développement. Déjà dans son mémoire de master (1923), il ajoutait le traditionnel au populaire :

Just as the story of the Fall of Troy, the tale of the House of Labdakos, and the other Greek epic legends were not themselves the original fictions of certain authors, but creations of a whole people, passed through one generation to another and gladly given to anyone who wished to tell them, so the style in which they were to be told was not a matter of individual creation, but a popular tradition, evolved by centuries of poets and audiences [...]

Sa pensée est avancée dans les thèses (deux, conformément au règlement de l'époque) rédigées sous la supervision d'Aimé Puech et soutenues à Paris devant un jury présidé par Antoine Meillet : *L'épithète traditionnelle dans Homère* (principale) et *Les formules et la métrique homérique* (complémentaire). Il y illustre la nature traditionnelle du style homérique en analysant une partie du langage poétique : les syntagmes nom-épithète, qu'il nomme *formules* « Les poètes épiques ont construit et conservé à travers les générations une technique de formules très complexe » (Parry 1928:10)

On reconnaît dans ces textes les idées principales de Parry, dont Puech se souviendra comme quelqu'un « très maître de ses idées » (De Lamberterie 1997:10). L'oralité n'y figure encore pas, bien que Parry y ait fait une première référence déjà dans son mémoire de 1923.<sup>67</sup> C'est Antoine Meillet qui a joué un rôle décisif dans son orientation vers l'oralité.<sup>68</sup> Meillet avait déjà exprimé l'idée, iconoclaste à l'époque, de la formularité traditionnelle d'Homère :

L'épopée homérique est toute faite de formules que se transmettaient les poètes. Qu'on prenne un morceau quelconque, on reconnaît vite qu'il se compose de vers ou de fragments de vers qui se retrouvent textuellement dans un ou plusieurs passages. Et même les vers dont on ne retrouve pas les morceaux dans un autre passage ont aussi le caractère de formules, et ce n'est sans doute que par hasard qu'ils ne sont pas conservés ailleurs. (Meillet 1923:61).

---

<sup>67</sup> Au regard de Quintus de Smyrne : « For ornament could have no proper place in a diction that knew the traditional style and diction only by literary imitation; the traditional element was essentially a part of an oral poetry, a poetry that was learned by the ear, not by the eye. » (429)

<sup>68</sup> C'est également Meillet qui invite Matija Murko à la soutenance et qui le présente à Parry (*supra*, 37).

Mais lors de la soutenance de Parry, il a remarqué surtout qu'une question importante était négligée : le poète traditionnel ne devait-il pas être en même temps un poète oral. Dans son compte rendu des thèses, Meillet dit :

L'auteur moderne qui s'adresse à un lecteur lisant un texte écrit ne passe pour un artiste que s'il s'exprime d'une manière personnelle; Horace a fait la théorie de ce procédé quand il a parlé de *iuncturae novae* par lesquelles on rafraîchit la valeur des mots usés. Au contraire, l'aède homérique chante devant un public ; sa matière est traditionnelle et sa langue ne l'est pas moins. [...] Le fait essentiel est que ces poèmes étaient destinés à une récitation et qu'ils reposent sur d'anciennes semi-improvisations orales, analogues à celles des récitants de chansons épiques serbes, et que, par suite, des formules sont à la fois nécessaires au récitant pour constituer son texte au fur et à mesure de la récitation et attendues des auditeurs dont elles soulagent l'effort d'attention.

Un bilan actualisé de l'usage des termes *traditionnel*, *populaire* et *oral* serait certes utile, mais la priorité dans cette partie est d'expliquer les caractéristiques spécifiques des goslé, appuyées des deux autres comparants.

## TRADITIONNEL

La poétique des goslé est traditionnelle car elle dépend d'une période antérieure de l'existence. Les chants conservés ne sont pas faits de toutes pièces par le poète. Le langage poétique, les thèmes, la composition du chant, les techniques poétiques sont en une large partie héritées des générations passées (Koljević 1974:10). La continuité du langage poétique est même attestée entre les deux traditions au rapport mystérieux, les bugarštice et les goslé.

Le premier chant noté par de Pacienza en 1497 (*supra*, 26) fait déjà preuve d'une solidarité avec le langage épique futur : le cliché introductif du héros emprisonnée (*infra*, 130), de l'oiseau messenger<sup>69</sup> et de « tous sauf » (204), et surtout la promesse entière « je te nourrirai du sang rouge turc, du corps blanc des héros » qui trouve un parallèle dans Vuk2 54:28, 9 où l'oiseau (un faucon) remercie le héros pour l'avoir « nourri du corps des héros et donné à boire du sang rouge » (160).

Dans le chant *Marko Kraljević i brat mu Andrijaš* (Hektorović 1568 ; *supra*, 28), on reconnaît le langage ultérieur dès le premier vers : *Dva mi sta siromaha dugo vrime drugovala* dont Koljević (1974:36) retrouve trois variantes dans les décasyllabes du manuscrit d'Erlangen et deux dans les recueils de Vuk. Les vers partagent la même position introductive, et dans Vuk, ils introduisent la même intrigue, le fratricide. Le chant comporte aussi des vers de « dire vrai » (*Nemoj to joj, mili brate sou istinu kazovati* ; *Dali cu ti istinu, jedna majko, povidati* ; *infra*, 166), le « tirer l'épée » (153), « parler doucement » (118) et une antithèse slave (182). L'autre chant noté par Hektorović comporte le vers *Zlo si vince popio Radosave vojevodo*, relevant du cliché « divertissement coupé par un danger » (*infra*, 217), présent dans les chants décasyllabiques (« zlo ti vino... » dans *Banović Strahinja*, Vuk2 44:90, 152).

---

<sup>69</sup> C'est surtout le pair de corbeaux noirs qui remplit la fonction d'oiseaux messagers dans les chants décasyllabiques. Pourtant, le faucon apparaît aussi, dans une situation comparable au morceau cité : Vuk2 65:119-136.

Des antithèses slaves existent dans d'autres bugarštice, comme *Majka Margarita* (Juraj Baraković, 1614) et *Smrt despota Vuka* (Ohmućević, milieu 17<sup>e</sup>). La première comporte aussi un vers *Koja ti je nevolja grozne suze prolivati* parallèle à la construction courante de deux vers formulaires décasyllabiques : (*Koja ti je golema nevolja / Te ti liješ suze od očiju ? ; infra*, 139). Une autre formule introductive apparaît dans Bogišić 2003<sup>2</sup>:139 : *Vino dobro pijahu do dva mila pobratima*, avec le parallèle : *Vino piju do dva pobratima*.

En analysant la continuité du langage épique dans les bugarštice, le manuscrit d'Erlangen et les chants décasyllabiques du 19<sup>e</sup> siècle, Koljević (1974:35-76) énumère aussi les syntagmes *bijelo lice, dobri konj, bele ruke, verni sluga, stara majka, car čestiti, bijeli dvori, vjerna ljuba, sivi soko, hladno vino, tanka knjiga, bojno koplje, britka sablja*. À part les syntagmes et les vers, les épisodes (la cène de Kosovo) et les chants entiers peuvent avoir des variantes en bugarštice et en décasyllabe (Bogišić 2003<sup>2</sup>:xxxiii).

\*\*\*

La tradition ne joue pas seulement un rôle important dans le fonctionnement, mais définit aussi la raison d'être des goslé. Dans sa signification étymologique de *tradere* : «remettre, transmettre», elle signifie le passage du savoir aux générations futures. Pour honorer la droiture de Marko, le chanteur (Raško) lui promet la mémoire (*infra*, 250) : « que ton nom partout soit célébré, tant qu'il y aura un soleil et tant qu'il y aura une lune » (Vuk2 34). La même récompense est offerte à Miloš par Podrugović (Vuk2 45) :

Miloš zgubi Turskog car-Murata I Turaka dvanaest hiljada; Bog da prosti, ko ga je rodio! On ostavi spomen rodu Srpskom, Da se priča i pripovijeda Dok je ljudi i dok je Kosova.	Miloš a immolé le tzar turc Murad, et douze mille de ses Turcs avec lui. Dieu ait pitié de qui l'a engendré! Il restera en souvenir aux Serbes, pour être dit et raconté, tant qu'il y aura des hommes et qu'il y aura un Kosovo.
A što pitaš za prokletog Vuka, Proklet bio i ko ga rodio! Prokleta mu pleme i koljeno! On izdade cara na Kosovu I odvede dvanaest hiljada, Gospo moja! ljutog oklopnika. Vuk2 45:193-204	Et pour ce que tu demandes de Vouk le maudit, maudit soit-il, et qui l'a engendré! maudite soit sa race et sa postérité! il a trahi le tzar à Kosovo et détaché douze mille, ô maîtresse! de nos hardis guerriers.

La préoccupation de transmettre le souvenir des héros aux générations futures est le principal motif de Miljanov :

[...] je veux inciter nos jeunes à jeter un coup d'œil sur les foisons d'hommes immortels et de leurs gestes, qui s'efforçaient en vain de laisser un souvenir immortel, si les ténèbres d'oubli vont couvrir tout leur travail chevaleresque. (Annexes, *infra*, 293)

Dans ce sens, la tradition n'est pas confinée au passé mais signifie justement le passage d'un ancêtre à un héritier. La transmission concerne le passé dont on hérite et le futur, où l'héritier actuel devient ancêtre. C'est pourquoi la tradition implique

l'innovation. L'existence documentée des goslé est riche en variantes de mêmes chants qui nous laissent comprendre que les meilleurs chanteurs sont ceux qui sont également capables de conserver et d'actualiser la tradition. Cette actualisation présente parfois une vraie rupture.

Finalement, la tradition demande une existence institutionnalisée et un réseau de structures à son appui, principalement sociales et économiques<sup>70</sup>. Il s'agit d'une logistique assurant les conditions pour l'apprentissage, l'interprétation, la transmission et la position socioéconomique du chanteur ainsi qu'un système de *classement* des chants et de leurs interprètes. Ainsi, les meilleurs chanteurs de Vuk lui ont été *recommandés*<sup>71</sup>. De même pour Parry :

The best method of finding singers was to visit a Turkish coffee house, and make inquiries there. This is the center for the peasant on market day, and the scene of entertainment during the evening of the month of Ramazan. We found such a place on a side street, dropped in, and ordered coffee. Lying on the bench not far from us was a Turk smoking a cigarette in an antique silver « cigarluk » (cigarette holder). [...] He knew of singers. The best, he said, was a certain Avdo Međedović, a peasant farmer who lived an hour away. (Lord 2000<sup>2</sup>:xi)

#### Autres traditions :

Les recherches de Parry et Lord stipulent chez H une tradition orale comparable aux goslari et De Vries plaide, dans le cas d'H et des C, pour l'existence d'une tradition antérieure, qui permette la création d'œuvres de cette taille, qualité et l'élaboration de structure (v. par exemple 1963:37). Rychner (1999<sup>2</sup>:156) écrit : « Il n'est guère possible, en effet, que l'auteur de Roland ait créé de toutes pièces son langage épique » et Zumthor (2000<sup>2</sup>:540) confirme : « Le système d'expression de la chanson de geste apparaît bien constitué dès les plus anciens textes subsistants, ce qui semble impliquer une période d'incubation et de tâtonnements initiaux peut-être longue. »

<sup>70</sup> Cf. la comparaison avec la tradition du vin en France (*infra*, 271), et les *cycles de développement* (230).

<sup>71</sup> Višnjić (Predgovor<sup>4</sup> 365), Milija (Predgovor<sup>4</sup> 366).

## POPULAIRE

Le terme *populaire* appliqué aux goslé est doté de plusieurs sens. D'abord, il peut indiquer l'appartenance à la nation, conformément aux idées du romantisme national. Ensuite, dans un sens plus large, « collectif », en opposition avec particulier, individuel ; et « commun », en opposition avec cultivé, noble. Finalement, dans le sens de la popularité.

Populaire comme collectif relève du fonctionnement de toute tradition orale. Contrairement à l'isolement de lecture, l'interprétation orale est un événement collectif où les membres du public font unité, ensemble et avec le chanteur (Ong 2002<sup>2</sup>:73, Boutet 2003<sup>2</sup>:257). Le style formulaire est construit d'un stock commun, élaboré par des générations de chanteurs. Jakobson et Bogatyrjov comparent l'œuvre orale et son interprétation à l'opposition saussurienne langue/parole : le chant est donc de nature collective.<sup>72</sup> Ils affirment aussi la création participative et la nécessité de l'approbation de la communauté pour que cette création perdure (*censure préventive de la communauté*).

Il va sans dire que la communauté ne crée pas. La création est un acte qui dépend de l'effort, des capacités et de l'inspiration individuelle. Toute collaboration peut être réduite aux créations individuelles, qui, de plus, ne s'additionnent pas simplement : le nombre des membres d'un groupe ne récompense pas leur manque du talent et du travail. Višnjic exemplifie cette importance de l'individuel dans une occasion rarissime de connaître un grand poète populaire d'une tradition en acmé. Le rôle qu'exerce la communauté dans la création est conservateur et sélectif. La disponibilité des outils et du matériel de la création est aussi assurée par la communauté, de sorte que l'auteur n'est pas propriétaire, mais gérant d'un bien public. Ensuite, c'est la communauté qui décide de la transmission des créations. En outre de Jakobson-Bogatyrjov ci-dessus, nous avons lu aussi la remarque de Vuk (Predgovor1 534 : *supra*, 73) : si un chant ne répond pas aux standards de la communauté il n'est pas transmis, donc il n'existe pas. C'est ainsi que la communauté décide de la thématique, du style, de l'esthétique et de l'idéologie d'un chant. Les recueils de Vuk illustrent une unité dans ces traits.

---

<sup>72</sup> *Folklor kao naročit oblik stvaralaštva*, in Bošković-Stulli 1971:21, 23, 4.

J'ai expliqué la transmission du savoir comme la raison d'être de la tradition épique. Or c'est un savoir particulier, destiné à sauvegarder la mémoire collective, renforcer la conscience de soi de la communauté et cultiver ses valeurs. Miljanov veut « inciter nos jeunes », Miloš « restera en souvenir aux Serbes ». L'enjeu collectif est remarquable dans *Marko ukida svadbarinu* (Marko supprime la taxe de mariage : Vuk2 69), créé par la femme aveugle de Grgurevci, qui décrit l'oppression du peuple sous le nouvel gouverneur du Kosovo après la chute de l'Empire serbe. Il impose la taxe de mariage et demande en plus une vierge et une jeune mariée par nuit. Une jeune femme qui préfère se suicider « plutôt qu'embrasser l'ennemi de *tout le pays* » est sauvée par Marko massacrant le gouverneur et ses soldats. Il en épargne quatre, qu'il envoie *aux quatre côtés* pour passer le message : « Marko a payé la taxe pour *tous* ». Et *tous* de répondre « Que Dieu bénisse Marko, qui a sauvé *le pays* du mal ».

Autres traditions :

La nature *populaire* de l'épopée est résumée dans une pensée concise de Madelénat (1988:58) « Œuvre de mémoire, le poème épique appartient à la communauté ». Dans le domaine de la chanson de geste « Le sujet réel de l'action, c'est la collectivité » (Zumthor 2000<sup>2</sup>:398). Boutet confirme : « L'idée de communauté est donc essentielle dans la naissance et les premiers développements de la chanson de geste : elle se manifeste à la fois, matériellement, dans les conditions de la diffusion et de la réception - un public rassemblé sur les champs de foire ou les lieux de pèlerinage, et participant d'un même sentiment d'appartenance à une collectivité ancrée dans l'espace, le temps et un imaginaire commun, dans la présence unificatrice de la voix du jongleur, qui donne au langage rythmé et stéréotypé sa force presque charnelle, et dans l'enjeu collectif de la matière déclamée. » (2003<sup>2</sup>:262). C'est « une communauté rassemblée, fervente, avide d'entendre ou de pouvoir pressentir ce qu'il y a de plus profond en elle-même, et qui définit son essence historique. » (257)

Selon Boutet, la C cultive une « esthétique de la mémoire » (131). Il s'agit d'une mémoire qui « revêt un triple aspect : technique, en raison de la pratique de l'oralité; esthétique, avec le jeu sur les répétitions à tous les niveaux; historique et, de quelque manière, ontologique, dans la mesure où la société recherche et/ou proclame sa vérité au moyen du texte épique, dit ce qu'elle ressent comme son essence la plus intime. » (101)

## Mythe du Kosovo

Dans les derniers exemples on peut voir que le *collectif* sous-entend souvent le *national*. Le mythe du Kosovo, proclamé au moyen de l'épopée, est un exemple manifeste de sa signification sociale. Il présente une réflexion profonde sur les problèmes cruciaux de la communauté sur une large période de temps : la chute de l'Empire serbe et la position des chrétiens devenus *raya*. Le conflit entre les chrétiens et les musulmans prend dans l'épopée l'ampleur cosmique. Le cycle *prekosovski*



(d'avant la bataille du Kosovo) annonce *pošljednje vrijeme* : les derniers temps (v. Koljević 1974:105-108), qui sont la transposition des anciens mythes de la fin du monde (Čajkanović 1973:628-630). Pendant la Turcocratie, c'est l'épopée qui entretient la conscience des intérêts communs et garde le souvenir de la grandeur révolue<sup>73</sup>.

Le mythe du Kosovo pourvoie à l'épopée les oppositions axiologiques nécessaires à sa nature agonale (cf. Ong 2002<sup>2</sup>, *infra*, 95). Koljević (1974:207) dénonce la faiblesse de certains chants des haïdouk, qui « ne peuvent révéler aucun conflit au niveau des valeurs, mais seulement la confrontation des forces ». Dans les chants du cycle du Kosovo, l'identité du camp du Même dans le conflit cosmique est fondé sur les valeurs de la foi chrétienne et de la liberté.

Le cycle des guerres de libération renoue avec celui du Kosovo. Il explicite l'idéal de la liberté, en l'introduisant dans le langage poétique (*infra*, 235). Il reprend aussi le thème des derniers temps, annonçant cette fois l'inverse : la fin de l'Empire ottoman. Ce changement est aussi catastrophique : la première fois, les Serbes, leurs villes, leurs châteaux, leurs chevaliers, commerçants et paysans et une culture entière sont vite réduits au *raya* ; la seconde, les Turcs, leurs cours, leurs villes, leurs chevaliers disparaissent sans laisser de trace, comme dans les vers prophétiques de Višnjić (Vuk4 24:146-162). Un chanteur musulman de Murko (1929:64) commente : « j'ai passé 50 ans à m'enfuir (de l'élargissement territorial de l'autorité chrétienne : note AF) et je n'y ai pas réussi ».

L'élaboration du mythe n'est pas immédiate. Bien que les héros principaux y figurent, le manuscrit d'Erlangen ne comporte pas de chants du cycle du Kosovo. Ils sont rares avant Vuk, et même dans ses recueils leur nombre est minime par rapport à leur importance symbolique. On en a parfois déduit la nouveauté du cycle (Svetozar Matic). La légende avait pourtant déjà pris sa forme (Vuk2 49/3) à la fin du 15<sup>e</sup> siècle, quand elle est citée dans la traduction italienne des chroniques de l'historien byzantin Dukas.<sup>74</sup> En 1601, elle figure dans *le Regno degli Slavi* de Mavro Orbini.

L'explication se trouve plutôt dans la nature élitiste de cette partie de la tradition, qui n'était pas destinée au public général, ni convenable à chaque occasion, ni cultivé dans toute population<sup>75</sup>. Elle ne comporte, par exemple, pas d'éléments comiques ou de compromis comme le cycle de Marko.<sup>76</sup> Il n'est pas par hasard que Njegoš a marginalisé Marko, tandis qu'il a fait une véritable apothéose de Miloš intransigeant. La popularité renouvelée du mythe du Kosovo est liée aux

<sup>73</sup> Cf. la description donné par Ivo Andrić, seul prix Nobel yougoslave, dans *Na Drini ćuprija* (Belgrade, 1964:42-4).

<sup>74</sup> La seule différence est dans l'identité du traître : ce n'est pas encore Vuk Branković.

<sup>75</sup> Dans *Balkansko poluostrvo*, Cvijić (1991<sup>3</sup>) examine, entre autre, la conscience nationale des populations et leur connaissance des chants du cycle du Kosovo. Ainsi, les habitants de la vallée de Struga, une région marécageuse et sous-développée, « sont restés en dehors du développement nationale et européen ». Leur conscience historique est aussi sous-développée, et ils ne connaissent presque rien du Kosovo. Les chants sur Marko, eux, sont plus présents.

<sup>76</sup> Vries (1963:132) remarque la différence, d'autant plus claire que les cycles sont contemporains : « The figure of Marko and the battle of Kossovo belong to the same period. It is all the more remarkable, then, that the two cycles of legends did not blend. »

changements socio-historiques manifestes dans l'Insurrections. Le faible nombre de chants pourrait relever de cette réactualisation récente, mais aussi du conservatisme réservé à la partie la plus respectée et la plus ancienne de la tradition.

Les seuls morceaux (pas les chants entiers) publiés dans les recueils de Vuk sont ceux du cycle du Kosovo (Vuk2 50). C'était des morceaux qu'il a recueilli de son père en 1815, « un homme pieux et réaliste, qui tenait très peu aux chants » (Predgovor4 374). Celui-ci les avait mémorisé machinalement, en écoutant son père et son frère, qui « non seulement savaient de nombreux chants, qu'ils aimaient chanter et réciter, mais en créaient de nouveaux ». Le morceau n. 2 comporte la malédiction du prince Lazar :

Da je kome poslušati bilo,	Si quelqu'un pouvait entendre,
Kako ljuto kneže proklinjaše:	avec quelle fermeté le prince maudissait :
„Ko ne dođe na boj na Kosovo,	« qui ne vient pas à la bataille au Kosovo,
Od ruke mu ništa ne rodilo:	qu'il n'ait aucun fruit de ses mains
Vuk2 47/2	

Cette malédiction n'apparaît nulle part ailleurs dans les recueils de Vuk, sauf dans Vuk2 47. Il s'agit d'une version différente, mais proche, où le dernier vers de l'exemple cité apparaît dans une forme identique. Sa faible fréquence (presque *hapax*) ne contredit apparemment pas le fait qu'elle était universellement connue. Le fait que Vuk la publie malgré sa brièveté unique semble affirmer son importance extraordinaire. La mémoire sélective du père de Vuk est aussi indicative. Un homme qui devait apprendre les morceaux contre soi, à force de les entendre, n'aurait-il pas appris et répété les plus intéressants ou les plus courants ? En 1803, Dositej Obradović note une version qui n'a qu'une syllabe de différence :

Da je kome poslušati bilo,  
 Kako ljuto kneže zaklinjaše:  
 „Ko ne dođe na boj na Kosovo,  
 Od ruke mu ništa ne rodilo! »  
 Obradović D., *Etika*

Si la variante de Vuk est vraiment indépendante de celle d'Obradović, il s'agirait alors d'un conservatisme extraordinaire pour une tradition orale.

Les recueils de Vuk représentent la tradition dans son acmé. Elle garde tout son héritage mais profite des circonstances propices sans précédent. La grandeur révolue, dont la nostalgie était chantée pendant des siècles, est en train de revenir. Le conflit cosmique est également de retour. En plus, les chants trouvent un accueil chaleureux dans l'Europe libre et cultivée, ce qui permet l'entreprise de Vuk. Lui-même est un collecteur unique : héritier de la tradition et participant actif du mouvement de la libération. C'est ainsi que ses recueils témoignent d'une vision commune de l'histoire et d'un consensus sur les événements contemporains, construits à partir du mythe du Kosovo et réalisés dans l'Insurrection (Koljević 1974:96 *et sq*).

## Incolte

En ce qui concerne la signification de *populaire* comme inverse de cultivé, avec la connotation la plus souvent négative, il est vrai que les gens cultivés étaient généralement réservés envers les goslé.

En 1805 et 1806, Vuk était élève de son futur ami et collaborateur, Lukijan Mušicki, au séminaire de Karlovci. Quand celui-ci avait demandé aux élèves de noter des chants populaires, Vuk croyait que le professeur se moquait d'eux (Pavić 1991). Mušicki était poète classique et un des hommes les plus éduqués en Serbie. Vaillant mentionne que c'était d'abord lui que Kopitar avait contacté pour recueillir les chants (1932:4) « Après s'être adressé, sans grand succès, à des personnes sympathisantes à son projet, mais trop cultivées, l'évêque de Zagreb M. Vrhovac et le futur archimandrite L. Mušicki, il rencontra l'informateur parfait : l'autodidacte Vuk Karadžić ». Déjà en 1803, probablement sous l'influence de Herder, Mušicki étudiait les chants, et en 1811 il en avait un recueil manuscrit dont Kopitar était informé. Ces chants, et ceux qu'il collecta après, il les donna à Vuk. On estime que leur nombre dépassait une centaine.

Comment expliquer alors le scepticisme infondé du jeune Vuk ? Il ne s'était pas laissé facilement persuader par Kopitar non plus. De plus, dans son premier recueil (1964<sup>2</sup> 1), il ne publie que 8 chants épiques, sur une centaine de lyriques, par peur que quelqu'un lui reproche de publier *sljepačke pjesme* (chants des aveugles).

Tous cela confirme la connotation négative que la littérature populaire et surtout épique avait auprès du public cultivé. Même Mušicki, pendant la notation de chefs-d'œuvre de Višnjić, quittait toujours la chambre après avoir entendu les premiers vers. On l'interprète souvent comme signe d'indifférence pour cet art. Dans la première période de son œuvre (moitié 18<sup>e</sup>), Dositej Obradović, le plus grand représentant des Lumières parmi les Serbes et l'homme considéré le plus éduqué, affiche son mépris pour les chants épiques. Ce n'est qu'après qu'il modifiera son attitude.

## Chants des aveugles

Le mot *gusle* apparaît assez rarement dans le corpus, le plus souvent associé avec les mendiants aveugles. C'est le cas de la seule occurrence de Vuk<sup>2</sup> (8:278, 9) et celles de SANU<sup>2</sup> 41, SANU<sup>3</sup> 22, MH<sup>3</sup> 8, Petranović<sup>2</sup> 40. Les héros accompagnent leurs chants de *tambura*, comme Grčić Manojlo dans Vuk<sup>3</sup> 6. Vuk affirme que les aveugles sont parmi les principaux groupes sociaux qui jouent (*supra*, 49) mais signale aussi que dans le Nord, où la tradition est en déclin, ils ne chantent même plus mais mendient (*bogorade*) en jouant des goslé (Predgovor<sup>1</sup> 529, 30). C'est dans ce contexte que les chants héroïques deviennent les chants des aveugles et que les gens prennent honte de garder les goslé dans leur maison. Il faut certainement souligner que l'immense majorité de l'activité culturelle écrite se passe au Nord, sur les territoires austro-hongrois, dans l'actuelle Voïvodine.

Aujourd'hui, l'image du chanteur aveugle s'impose par la célébrité de Višnjić renforcée d'une contamination avec Homère. Cependant, il ne faut pas surestimer le

rôle des personnes aveugles dans la tradition. Parmi les chanteurs de Vuk elles sont minoritaires, à côté des haïdouks, prêtres, paysans, commerçants et soldats.

Bogišić expliquait l'étendue des chanteurs aveugles par leur disposition naturelle au chant, les autres travaux leur étant indisponibles. Mais il précise que le chant ne se réduit pas aux aveugles ou à la classe défavorisée. Il a lui même entendu chanter le prince du Monténégro, sans que personne ne pense que cela soit dégradant (2003<sup>2</sup>:lxxxii). En effet, comme le prouvent les exemples de St. Petar de Cetinje, de Njegoš, des voïvodes de l'Insurrection et des beys bosniaques, les classes aisées cultivaient les goslé aussi bien que les mendiants. Dvorniković affirme que les aveugles mendiants jouaient aux goslé mais qu'ils ne pouvaient pas être les acteurs principaux de la tradition.

### **Bugarštice**

Les chants décasyllabiques des goslé s'opposent aux bugarštice, féodales et plus délicates. Celles-ci puisent plus dans le champ lexical de la chevalerie et sont plus modérées dans la violence (Maretić 1966<sup>2</sup>:311). Le comportement de personnages laisse percevoir une étiquette courtoise, opposée aux mœurs patriarcaux du décasyllabe. La nature de cette opposition est loin d'être claire - je ne saurais pas suivre l'interprétation d'André Vaillant d'un décasyllabe « petit-bourgeois » (1932:33), modernisé et plus apte aux savants. Mais si on acceptait que les bugarštice soient une forme ancienne de l'épopée serbe, ce qui est possible sinon probable, les goslé en présenteraient effectivement une popularisation. Il faut sans doute y voir une conséquence du nivèlement social des chrétiens en *raya*. Le transfert de l'épopée dans les classes inférieures ne change pourtant pas sa nature. Dans le contexte de la littérature populaire, elle reste le genre noble. De plus, il s'agirait d'une appropriation de la tradition élitiste par le peuple.<sup>77</sup> C'est toujours l'aristocratie qui est chantée dans l'épopée populaire, possiblement réinterprétée en termes de nostalgie de l'État disparue. On peut douter que le peuple l'aurait idéalisée de telle manière avant. Donc, le procès n'est pas à sens unique : la tradition noble se popularise tandis que la tradition populaire s'anoblit.<sup>78</sup>

### **Réforme de Vuk**

L'opposition populaire/cultivé éclate dans le contexte de la réforme linguistique de Vuk. Elle a divisé les esprits en Serbie, déchainant un vif débat, jamais éteint, où l'option de Vuk a gagné.

L'enjeu de la réforme était celui des classes sociales. Vuk favorisait les paysans au détriment de l'aristocratie serbe du Nord - d'ailleurs la seule, le reste du peuple vivant sous l'Empire ottoman. Critique envers les mœurs de la classe privilégiée, Vuk l'est d'autant plus envers son expression linguistique. L'aristocratie favorise la rédaction russe de la langue, qui a le mérite de renouer avec une grande culture slave

---

<sup>77</sup> Pour le comprendre, on n'a qu'à considérer les genres populaires contemporains comme les soap opéras et les magazines people.

<sup>78</sup> Dvorniković 1990<sup>2</sup>:566-8.

et orthodoxe, et d'enrichir la langue de nouveaux mots ; mais le défaut de compliquer l'orthographe et de devenir de plus en plus artificielle et incompréhensible au peuple. La solution de Vuk était d'utiliser la langue populaire comme la langue standard et de supprimer le registre élevé de l'aristocratie. Ses recueils de chants populaires, où domine l'épopée, ont servi de base à la codification de cette nouvelle langue, avec le dictionnaire, la grammaire et la traduction du Nouveau testament, publiés aussi par Vuk. Le résultat de la réforme est l'orthographe phonétique réalisant la règle d'Adelung : « Écris comme tu lis, lis comme il est écrit ».

La réforme avait aussi un enjeu politique. Elle impliquait la distanciation avec la Russie et l'ouverture à l'influence autrichienne, catholique et occidentale. L'alphabet réformé de Vuk est une compilation des solutions existantes, introduites par d'autres réformateurs, comme Gavriilo Stefanović Venclović ou Sava Mrkalj. La seule modification originale de Vuk était le remplacement du *ŭ* cyrillique avec le *j* latin. Kopitar, l'initiateur de la réforme, était censeur en chef des livres en langue slave et grec moderne de la Bibliothèque de la Cour austro-hongroise. Son activité scientifique était, sinon doublée d'une agitation austrophile, au moins conforme aux intérêts de la Cour. La réforme linguistique devait servir de base à la construction nationale incluant les Serbes, les Croates et les Slovènes. En effet, le réformateur croate Gaj transpose le cyrillique de Vuk en alphabet latin croate et passe du kaïkavien au chtokavien de Vuk. Seuls les Slovènes, dont le fameux poète Prešern, n'acceptent pas la réforme proposée par leur compatriote Kopitar (*Nemo propheta in patria ?*) et restent fidèles à la langue traditionnelle, excepté un compromis : le nouvel alphabet de Gaj.

Autres traditions :

Daniel Madélnat (1988:101) affirme l'importance de la variante populaire (vs. cultivé) de l'épopée « Les poètes plus ou moins gueux, errants et illettrés, immergés dans la tradition orale, abondent : ils ont composé les ballades historiques marathes; en Turquie, les Récits de Koroghlu, fixés par écrit à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, consacrés à un bandit d'honneur, sont dus à des âchik vagabonds, et, en Russie, les bylines à des skomorokhi. La veine populaire se marque par le goût du pittoresque, du concret, du quotidien, nécessaires pour susciter l'intérêt d'auditoires rudes et agités, par des figures satiriques (le héros frondeur, défiant les Puissants) ou comiques (le Cyclope, dans l'Odyssée; le géant Rainoart au Tinel qui secourt Guillaume avec son bâton ...) » Vries (1963:258) précise que la division ne doit pas être dichotomique, le peuple n'étant pas entièrement séparé de la noblesse : « For in the Middle Ages a vassal who went to war stood at the head of an army that consisted not only of young knights but also of armed farmers' sons [...] His victory was theirs also. » La distinction apparaît pourtant dans les deux types de chanteurs : « But it was not the court poet, not the scop, who addressed himself to these people. A different kind of reciter was required for them. In Germany he is called the minstrel (Spielmann), in France the jongleur. »

Jean de Grouchy (fin du 13<sup>e</sup> siècle) indique un public populaire des chansons de geste mais les jongleurs ne semblent pas le confirmer, au moins dans les intentions (Boutet 2003<sup>2</sup>:20, 28, 29). Madélnat (1988:91) conclut en faveur d'un public composite : « Les épopées, autant et plus que les romans reflètent la mentalité commune, en particulier celle des chevaliers de leur temps. »

## Popularité

Le dernier sens du populaire se réfère à la popularité des goslé. Il s'agit d'une conséquence normale de la nature traditionnelle et collective des goslé. C'est ainsi que selon Vuk, tout homme sait jouer :

Aujourd'hui, c'est dans la Bosnie, l'Herzégovine, le Monténégro et les régions montagneuses du midi de la Serbie, que le goût pour les poésies héroïques est le plus vif et le plus général. Actuellement encore, dans ces contrées, il est à peine une maison où l'on ne trouve une *goslé*, qui surtout ne manque jamais dans les stations des pâtres ; et il serait difficile d'y trouver un homme qui ne sût pas jouer de cet instrument, chose même que beaucoup de femmes et de jeunes filles sont en état de faire. Dans les districts inférieurs de la Serbie (ceux qui avoisinent le Danube et la Save), les goslé deviennent déjà plus rares, bien que je pense que dans chaque village (surtout sur la rive gauche de la Morava), on en trouverait au moins une. (Predgovor1 529 d'après Dozon)

Les goslé sont omniprésentes. Elles sont un accompagnement habituel des réunions : fêtes familiales, religieuses ou ces repas chez le voïvode Jakov Nenadović qui se passaient rarement sans un chanteur (Predgovor4 380). Même les gens que les goslé n'intéressent pas du tout, à l'instar du père de Vuk, ne pouvaient y échapper, mais devaient apprendre au moins quelques morceaux (Predgovor4 374). Les érudits

les plus cultivés et les plus opposés à leur esthétique, comme Dositej Obradović, finissent par accepter leur valeur.

Autres traditions :

Les chansons de geste sont un genre dominant dans le Moyen âge occidental. Leur développement au 11<sup>e</sup>-12<sup>e</sup> siècle était à juste titre appelé le big-bang épique (Brunel-Lobrichon 280). Zumthor, plus modéré dans l'expression, constate un « vaste mouvement créateur ». En outre de sa floraison en France, la chanson de geste jouira d'une grande popularité en Italie et sa dissémination à travers l'Europe sera remarquable. Pour West (1988), la tradition homérique « burst spectacularly into flower » (151) après un développement long de plusieurs siècles, dont elle présente le point culminant (*astonishing acme* : 172). Héraclite écrit : « dès l'âge le plus tendre, à l'esprit naïf de l'enfant qui fait ses premières études, on donne Homère pour nourrice : c'est tout juste si, dès le maillot, on ne fait pas sucer à nos âmes le lait de ses vers. Nous l'avons tous auprès de nous à nos débuts et pendant les années où l'homme peu à peu se forme ; il s'épanouit durant notre âge mûr ; pas une fois jusqu'à la vieillesse, il ne nous inspire le moindre dégoût : à peine l'avons nous quitté que de nouveau nous avons soif de lui ; on peut dire que son commerce ne prend fin qu'avec la vie. » (Héraclite, *Allégories d'Homère*, 1:5-7, trad. Buffière.)

Il existe pourtant, des territoires où la tradition est en déclin. Vuk continue :

Pour ce qui est de la Sirmie, de la Batchka et du Banat, les aveugles sont les seuls qui y possèdent des goslé, et encore doivent-ils apprendre à en toucher et la plupart ne s'en servent-ils que pour accompagner des plaintes ; toute autre personne regarderait comme une honte d'avoir dans sa maison un instrument d'aveugle. Aussi, dans les pays que je viens de nommer, les poésies héroïques (ou, comme on les y appelle déjà, d'aveugles) ne sont-elles chantées que par des mendiants privés de la vue, ou par des femmes qui ne font point usage de la goslé. Cela explique pourquoi les poésies héroïques se chantent plus mal et sont plus corrompues dans la Sirmie, la Batchka et le Banat, qu'en Serbie, et en Serbie, aux environs du Danube et de la Save, plus que dans l'intérieur des terres, en Bosnie et en Herzégovine surtout. (Predgovor 1 529, 30 d'après Dozon.)

Or, même dans ces territoires, les goslé sont populaires. Višnjić y sera accueilli après la défaite de la l'Insurrection et ces chants seront écoutés avec le plus grand respect. Vuk y a collecté la plupart de ces chants, c'est vrai des chanteurs souvent immigrés. Un intéressant démenti de la décadence de la tradition au Nord viendra un siècle après par le témoignage d'un jeune berger serbe de Banat, fils d'un *graničar*, qui fera la carrière aux États-Unis comme savant. Il s'agit de Mihajlo Pupin (1854-1935), dont les mémoires, *From Immigrant to Inventor*, auront le prix Pulitzer en 1924. Il y raconte que dans son enfance « les anciens chants serbes étaient sa principale nourriture spirituelle » (195). C'étaient des chants épiques, dont le principal héros était le prince Marko. Les chants l'inspirent tout au long de sa vie et les goslé et Marko reviennent dans son œuvre tel un refrain.

Il mentionne avoir assisté aux grandes festivités où une multitude de Serbes écoutait en silence le gouslar aveugle (130, 31). Cette description romantique est

possible, mais elle est contredite par la note que Pupin laisse dans la *Spomenica* de Perunović, après la publication de son livre, que celui-ci était le premier gouslar qu'il avait entendu. C'est que la tradition qu'il connaît intimement n'était pas chantée mais récitée, sans accompagnement de l'instrument. Dans les pages 6-9 il décrit comment elle était perpétuée à Banat dans les années soixante du 19<sup>e</sup> siècle. Les *graničari* les plus âgés du village ont participé dans les guerres de Napoléon, ceux de l'âge moyen dans la révolution hongroise et les jeunes venaient de retourner des campagnes d'Italie.

One of the old men had taken part in the battle of Aspern, | when Austria defeated Napoleon. He had received a high imperial decoration for bravery, and was very proud of it. He also had gone to Russia with an Austrian division during Napoleon's campaign of 1812. His name was Baba Batikin, and in the estimation of the village people he was a seer and a prophet, because of his wonderful memory and his extraordinary power of description. His diction was that of a guslar (Serbian minstrel). He not only described vividly what went on in Austria and in Russia during the Napoleonic wars in which he himself participated, but he would also thrill his hearers by tales relating to the Austrian campaigns against Frederick the Great, which his father upon his return from the battle-fields of Silesia had related to him. I remember quite well his stories relating to Karageorge of Serbia, whom he had known personally. He called him the great Vozhd, or leader of the Serbian peasants, and never grew weary of describing his heroic struggles against the Turks in the beginning of the nineteenth century. These tales about Karageorge were always received at the neighborhood gatherings with more enthusiasm than any other of his stirring narratives. Toward the end of the evening Baba Batikin would recite some of the old Serbian ballads, many of which he knew by heart. During these recitations his thin and wrinkled face would light up; it was the face of a seer, as I remember it, and I can see now his bald head with a wonderful brow, towering over bushy eyebrows through which the light of his deep-set eyes would shine like the light of the moon through the needles of an aged pine. It was from him that the good people of Idvor learned the history of the Serb race from the battle of the field of Kosovo in 1389 down to Karageorge. He kept alive the old Serb traditions in the village of Idvor. He was my first and my best teacher in history.

Vuk avait donc raison de constater les changements de la tradition mais on peut difficilement parler d'un « déclin » dans le cas de Pupin.

Un autre savant américain descendant des *graničari* serbes, Nikola Tesla (1856-1943), a aimé les goslé déjà dans son enfance. Sa partie de la Frontière militaire, le Lika, appartenait aux régions les plus conservatrices de la tradition. Selon le témoignage du gouslar Petar Perunović, en écoutant une de ses interprétations (Vuk3 50), le fameux physicien a versé des larmes, puis remarqué, un peu comme s'il parlait de l'électricité : « Les goslé sont la force la plus puissante pour toucher l'âme d'un Serbe ». Dans sa bibliothèque, le livre le plus abimé par l'usage était un exemplaire de Vuk2.

## Institutions modernes

Les goslé ont marqué tout le 19<sup>e</sup> siècle, celui des mouvements de libération nationale. À l'époque de la I<sup>ère</sup> guerre mondiale, en 1916, le gouvernement serbe a envoyé Petar Perunović aux États-Unis pour enrôler les volontaires parmi les immigrés Serbes.



Le premier championnat des goslari est organisé en 1925 à Sarajevo, avec 80 participants. Le vainqueur, Jevrem Uščumlić (1890-1920), avait un style « de chanteur d'opéra ». La même année, il a enregistré quatre disques phonographiques à Zagreb. L'année suivante il était invité à Prague, où il a été reçu en audience par le président Masaryk. La deuxième place au championnat est revenue à Tanasije Vučić (1883-1937) dont le style était plus traditionnel que celui d'Uščumlić et de Perunović. Tandis que ceux-ci cherchaient une virtuosité vocale, son chant était récitatif. Le compositeur Kosta Manojlović, membre du jury à Belgrade en 1927, témoigne que son chant suivait le texte au lieu d'une mélodie particulière. Il dramatisait son interprétation comme un acteur : dans le premier vers du *Boj na Mišaru* (Vuk4 30), *Polećela dva vrana gavrana* (Les deux corbeaux noirs s'envolèrent), il avait lui-même pris l'allure funeste qui personnifiait le destin de la femme de Kulin Kapetan. La dramatisation de Vučić sera remarquée aussi par Gesemann.

Déjà en 1900, il chantait pour Marko Miljanov, réputé le plus grand héros de son temps. Il est aussi connu pour sa pensée concise sur les goslé : « Il ne suffit pas de jouer et de chanter, mais il faut avoir des qualités personnelles. Le chanteur qui ne pourrait pas accomplir un exploit héroïque, qui soit un homme mou, devrait renoncer aux goslé. ». Cette pensée sera reprise par Gesemann (*infra*, 271) comme la principale précondition pour qu'un chant soit accepté par le public traditionnel (ou bien, selon Jakobson-Bogatyrvov, pour qu'elle passe la censure préventive de la communauté) : « les chants héroïques ne sont créés que par les héros et pour les héros ».

En 1928-9, il fait un voyage important à Zagreb, Prague et Berlin. À Prague, sa visite est accompagnée de cérémonies et manifestations culturelles. Il chante devant les représentants du corps diplomatique, du monde culturel et intellectuel, des étudiants des deux universités de Prague. Ses interprétations sont suivies des conférences de Gesemann et de Murko. À Berlin, il enregistre 18 disques phonographiques avec 12 chants. De retour, une réception chez le président Masaryk est organisée en son honneur. Cette tournée européenne des goslé est symbolique car elle marque le centenaire de l'intérêt le plus vif suscité en Europe par les recueils de Vuk. C'est aussi l'époque où Parry rencontre Murko et envisage son expédition yougoslave.

Parry évitera les institutions modernes. Il ne travaillera ni avec Vučić, ni avec Perunović, ni avec Bećirović. À peine arrivé des États-Unis il forme le jugement sur les goslari qui participent aux compétitions auquel il restera fidèle : « such singers have no worth » (Parry 1987:449). Déjà en 1933, au début de son travail de collecte, il rencontre un champion de Konavle et de Belgrade, Nikola Skurić. Le « small man with a large sense of importance » n'impressionne pas Parry : « Skurić's singing struck me as a very mediocre thing, and after having heard since then such really fine singing as that of Salih Ugljanin at Novi Pazar, my memory holds it in even less esteem. » (Parry et al. 1954 1:13). La confiance en soi dont le savant américain fait preuve dans son jugement esthétique peut surprendre. Il va jusqu'à reprocher aux « communautés mêmes qui ont produit les meilleurs chants » de n'avoir aucune idée (*utterly fail to have any idea*) des valeurs authentiques du chant.

Le deuxième championnat a eu lieu à Belgrade (1927) le troisième à Skoplje (1929). Le quatrième s'est tenu à Belgrade (1933), dans la salle de Kolarac. Il était présidé par le roi Aleksandar Karageorgévitch, qui a richement récompensé les vainqueurs. La première association des goslari est fondée en 1940 à Belgrade.<sup>79</sup> Après la II<sup>e</sup> guerre mondiale et la révolution communiste, les championnats sont rétablis en 1971, à Sarajevo. Depuis 1994, le terme festival remplace le championnat (*takmičenje, utakmica*). La première association d'après guerre, « Filip Višnjić », est fondée en 1964 à Sarajevo.

La Fédération des goslari de la Yougoslavie, fondée en 1994 à Belgrade, est aujourd'hui héritée par la Fédération des goslari serbes, composée des fédérations nationales de la Serbie, la République Serbe (Bosnie-Hérzégovine) et Monténégro. La fédération monténégrine s'est divisée en deux en 2006, selon la priorité donnée à l'identité serbe ou monténégrine. Les autres nations issues de l'éclatement de la Yougoslavie n'ont pas d'organisation des goslari. Les chanteurs existent, surtout en Croatie, ainsi que les interprétations publiques, mais le niveau organisationnel le plus élevé est l'association dédiée à la musique populaire, dont les goslé. La Fédération des goslari serbes comporte 61 associations des goslari<sup>80</sup>, enregistrées en tant qu'organisations de la société civile (Annexes, 291). Le nombre de membres varie de 10 à quelques centaines. L'association « Vuk Karadžić » de Belgrade compte au total 312 membres depuis sa fondation en 1974.

La Fédération organise un système de festivals : régionaux, nationaux et fédéraux. Le cycle annuel des festivals regroupe à peu près 300 participants. Une victoire au festival fédéral, ou cinq participations dans le final, apportent le titre prestigieux de *narodni guslar* (guslar populaire)<sup>81</sup>. La Fédération compte 46 membres porteurs de ce titre. Certains, comme Đorđije Koprivica<sup>82</sup>, ont à leur actif des dizaines de supports audio et vidéo, des concerts de par le monde et des activités humanitaires importantes. Il organise aussi une école privée des goslé, tandis qu'à Kraljevo, grâce à l'activisme de l'association « Žiča », les goslé sont introduites dans le programme de l'École de musique de l'État. Depuis 1998, la Fédération de la Serbie publie aussi le magazine *Gusle*.

---

<sup>79</sup> « Društvo za čuvanje gusala i negovanje narodne pesme ».

<sup>80</sup> Le nombre était 73 jusqu'à la séparation de la Fédération monténégrine en 2006.

<sup>81</sup> La désignation, liée aux championnats, existait déjà en 1933, quand elle est critiquée par Parry : « [...] the class of singers who give themselves the designation of *narodni guslar*, a kind who, from the point of view of one interested only in the genuine tradition, are only an inconvenience, but who are, nevertheless, definitely interesting by the fact that they represent one of the final stages in the disappearance of the tradition of oral song. » Parry 1987:448.

<sup>82</sup> <http://www.djordjijekoprivica.com/>

## ORAL

L'oralité implique la création et la transmission de la tradition sans usage de l'écriture. C'est Parry qui accomplit la première recherche des goslé centrée sur l'oralité.

Toute communication orale possède des traits différents par rapport à l'écrite : dans le lexique, la syntaxe, la sémantique et le style. Ces spécificités sont dues à une différence fondamentale : la non-permanence du signal. La communication est synchrone et directe. Un seconde accès direct au signal n'est pas possible, car il est perdu juste après la production, et c'est seulement son interprétation qui reste dans la mémoire.

Dans la communication écrite le lien auteur/public est indirect, réalisé par l'intermédiaire d'un support indépendant du contexte immédiat. Un simple retour au texte précédent assure le transfert de l'information contre les défaillances de la mémoire ou de l'attention. L'auteur et son public, en général, ne se rencontrent pas, et le livre peut être déposé pour être lu plus tard. Celui-ci peut également atteindre des lecteurs éloignés dans l'espace et le temps, dans des proportions en principe illimitées : on lit aujourd'hui des œuvres datant de plusieurs milliers d'années et déjà à l'époque romaine le système de transcription et de transport permettaient à un texte de couvrir le territoire de l'Empire en quelques semaines.

Ces traits sont valables pour n'importe quel texte : la communication écrite ne change guère de caractéristiques dans le domaine littéraire. De l'autre côté, l'oralité des goslé est essentiellement différente de l'oralité de la communication quotidienne. Dire « orales, traditionnelles et populaires » serait un oxymore, si les goslé étaient réduites à une communication synchrone et directe. Elles impliquent le passage d'un savoir (*supra*, 76, 78) et demandent la continuité et l'intégrité de l'information à même titre qu'une culture écrite. Mais comment remédier aux défaillances de la mémoire ou de l'attention dans une tradition orale, où les *verba volant* ? D'autant plus que la communication n'est pas individuelle, mais le plus souvent collective, où la contrainte est plus grande (pas de lecture sur mesure) et le bruit de fond plus fort (le public n'entend pas tout).

La solution réside dans des outils spécifiques permettant à la littérature orale de conserver et de transmettre la pensée à l'instar du texte écrit. Par exemple, pour rapiécer les vides dans la transmission du message, elle recourt au langage poétique traditionnel et à la répétition (Ong, 39). Tandis que la dernière est utilisée dans toute communication orale, le premier est l'apanage exclusif de la tradition orale et fonctionne comme un support indépendant, un peu comme le texte.

## Formularité

Les recherches de Parry ont abouti à la théorie orale-formulaire (*Oral-Formulaic Theory*), centrée sur le langage poétique traditionnel d'Homère et des goslé. La formularité des traditions orales suppose que leur langue comporte une quantité considérable de formules : unités linguistiques récurrentes et préfabriquées. D'habitude, la notion de formule sous entend aussi une contrainte métrique.

La stéréotypie de la langue épique est un fait bien connu. De *loci communes* à la formule, de nombreux auteurs l'ont remarquée et étudiée.

En 1874 Zima (1991<sup>2</sup>:69), dans sa comparaison d'Homère et des goslé, écrit : « La répétition des épithètes, des vers entiers et des groupes de vers est un exemple intéressant de la correspondance de la forme des poèmes Homériques et des chants serbes. » Deux années après Jagić remarque aussi dans les goslé la tendance d'exprimer les mêmes pensées, situations et circonstances par des mots presque identiques. En 1908, Friedrich Krauss utilise le terme *Klichés* pour décrire les unités compositionnelles préfabriqués par une tradition de plusieurs siècles. Leur usage facilite la transmission et la mémorisation des chants : le gouslar qui possède d'avance le stock des clichés ne mémorise pas que leur disposition.

Van Gennep (1909) cite les conclusions de Krauss à l'appui de ses *clichés* homériques :

Voyez les résultats auxquels est arrivé Fr. S. Krauss en étudiant les facultés mnémoniques et les procédés mnémotechniques des guslars (chanteurs nomades chez les Slaves méridionaux). L'opinion populaire doue ces individus d'une mémoire à première vue surprenante : on vous en cite qui savent 30 000, 70 000, et même plus de 100 000 vers. Or, et ceci surtout est surprenant : le peuple dit vrai. En soi, le phénomène est aisément explicable : les poésies des guslars sont une juxtaposition de clichés, relativement peu nombreux et qu'il suffit de posséder. Le développement de chacun de ces clichés se fait automatiquement, suivant des règles fixes. Seul leur ordre peut varier. Un bon guslar est celui qui joue de ces clichés comme nous avec des cartes, qui les ordonne diversement suivant le parti qu'il veut en tirer.

En même temps, Maretić (1966<sup>2</sup>:20) garde la terminologie traditionnelle : « chaque chant comporte plus ou moins de vers ou de morceaux entiers qu'on retrouve dans de nombreux autres chants (c'est ce que les Grecs appelaient « *koinoi topoi* », et les Romains « *loci communes* », c'est-à-dire lieux communs) ».

En 1926, Gesemann publie ses *Studien zur südslavischen Volksepik*<sup>83</sup>, où il introduit le concept de *Kompositions-schema* (schème compositionnel), qui est une matrice narrative selon laquelle les unités plus petites sont articulées en scènes, ou même en chant entier. L'étude du fonctionnement du *Kompositions-schema* au niveau du contenu amène Alois Schmaus aux *formules* comme schème morphologique et syntaxique.

La première définition de la formule de Parry (1928a:16) est : « une expression qui est régulièrement employée, dans les mêmes conditions métriques, pour exprimer une certaine idée essentielle. » Au début, cette définition renvoyait exclusivement aux syntagmes nom-épithète, puis englobait toutes les unités phraséologiques. En 1930, « une expression » est élargie en « group of words » (Parry 1930:80). De même, Parry introduit le *système formulaire*, qui regroupe plusieurs formules de même valeur métrique et d'une ressemblance lexicale et sémantique importante (Parry 1930:85).

---

<sup>83</sup> Gerhard Gesemann (1926) : *Kompositions-schema und heroisch-epische Stilisierung*, in *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg, pp. 65-96.

Dans ses notes publiées posthument, *Ćor Huso*, Parry (1987) mentionne une unité compositionnelle qu'il appelle *Theme*. Le concept sera élaboré, sans le terme pourtant, dans sa revue des *typische Scenen* de Walter Arend (1933). Parry félicite Arend d'avoir remarqué un schème compositionnel correspondant à la formule phraséologique, mais observe qu'il n'a pas pu l'expliquer, faute de comprendre la nature orale de la tradition homérique : « Yet for all that he so clearly sees the schematization of Homer's composition, Arend fails almost altogether to understand the reasons for it. »

C'est Lord qui introduit l'unité thématique *Theme* (Lord 2000<sup>2</sup>:68) : « the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song. » Cette unité, à la différence de la formule, n'implique pas la contrainte métrique et la répétition mot à mot. Le concept de *theme* sera un des points les plus litigieux du *Singer of Tales*. David Bynum<sup>84</sup> redéfinit le *theme* comme : « a conglomeration of narrative matter in oral epic tradition which recurs in the tradition, and which is discrete because some of its occurrences have no consistent sequential relationship with other such units. Defined internally, it is a conglomeration of narrative the parts of which, if they are present, occur regularly together. »<sup>85</sup>

Les *Kompositions-schemata* de Gesemann étaient comprises plus largement que les deux unités dernières. Lord (1969) introduit le *story-pattern*, une unité récurrente compositionnelle plus large pouvant englober le chant entier. Il cite l'exemple du schème de retour (*l'Odyssee*), qui fera l'objet d'une étude comparée dans Foley 1990.

La théorie de Parry et Lord exerce une grande influence, et le terme de formule fait preuve d'une dissémination extraordinaire, suivie d'un élargissement de sa définition. Arie Hoekstra (1964) examine la diachronie des formules et Joseph Russo (1963) propose une formule structurale, fondée sur la métrique et syntaxe plutôt que sur le lexique. Michael Nagler (1967) étudie les procédés psychiques derrière la réalité textuelle et introduit la distinction chomskyenne entre les structures profondes et de surface. La formule générative de Nagler est soustraite à la contrainte métrique, car au niveau profond elle est un *Gestalt* préverbal, qui peut prendre différents avatars au niveau de surface. Au lieu de systèmes de formules clos, on a une famille ouverte d'*allomorphes*. Selon Nagler, le *Gestalt* peut englober des unités plus grandes, même l'entière composition du chant. On retrouve une définition assouplie chez John Bryan Hainsworth (1968), pour qui la formule est un « repeated word-group » variable et multiforme. Donald Fry (1967) étudie la formule dans le domaine de l'ancien anglais, en la définissant comme un groupe de mots de la taille d'un hémistiche, appartenant à un système d'hémistiches « loosely related in form ».

Dans la science Yougoslave, la théorie de Parry et Lord n'a pas laissé de traces aussi importantes qu'ailleurs. Pour un bilan des réceptions et des interprétations,

---

<sup>84</sup> (1964) : A Taxonomy of Oral Narrative Song: The Isolation and Description of Invariables [Thèse], Harvard University, p. 39.

<sup>85</sup> Pour le développement plus détaillé de la notion de *theme*, Foley 1990:279-284.

centré sur la notion de formule, on peut se référer à Suvajdžić 2005:11-17. Mirjana Detelić (1996) plaide pour la réhabilitation du *cliché*, dont relèverait aussi la formule. Detelić critique le concept de Parry de l'idée essentielle comme insuffisant, car la sémantique du cliché, définie intratextuellement et intertextuellement, est composée d'un sens de base et d'un sens *ajouté*. Dans sa définition la contrainte formelle est assouplie, comme chez Nagler et Hainsworth. Elle introduit la fonction et la position, en outre de la forme, comme traits principaux d'une formule. Parmi les positions, elle distingue les *limites compositionnelles*<sup>86</sup> et parmi les fonctions, celle d'embrayeur. La notion de formule n'inclut pas des clichés plus grands, mais elle a des incidences sur eux, y compris ceux de la composition du chant.

### **Comparaison**

Les recherches de Parry sur l'oralité des goslé étaient destinées à prouver l'oralité d'Homère. Cette théorie innovatrice, mais pas nouvelle<sup>87</sup>, est généralement acceptée, dans le sens que les œuvres homériques relèvent de procédés de création oraux. Bien sur, les questions sur l'identité du poète, la date et la manière de la mise en écrit, restent sans réponse certaine.

La théorie orale ne tarde pas à influencer la recherche des chansons de geste. Jean Rychner publie en 1955 la première étude inspirée de la méthodologie de Parry : *La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*. Il y postule la nature orale des chansons de geste, avec un accent particulier sur le professionnalisme des chanteurs, qu'on ne retrouve pas chez Parry. Rychner accompli aussi une des premières<sup>88</sup> analyses formulaires des chansons de geste, en interprétant la stéréotypie par l'oralité :

S'il compose oralement, il ne peut se relire; il lui est impossible en récitant, en improvisant, de chercher longuement l'expression qui conviendrait le mieux à tel évènement, à tel sentiment, la description la plus propre à tel personnage, les couleurs, les sons, le décor particuliers à telle bataille. En aurait-il d'ailleurs le loisir, que sa recherche passerait sans doute au-dessus de son public, auquel la récitation ne laisserait pas le temps d'apprécier toutes ces finesses. En réalité donc, le jongleur va traiter son thème de façon presque entièrement traditionnelle, grâce à des motifs, stéréotypés sur le plan du récit aussi bien que dans l'expression; sur le plan du récit, ces motifs isoleront certains moments, toujours les mêmes, et, dans l'expression, ces moments seront rendus de façon analogue par les mêmes formules. (1999<sup>2</sup>:127)

Paul Zumthor dans son *Essai de poétique médiévale* accepte la notion de formule (2000<sup>2</sup>:395-8) bien que son concept de l'oralité soit différent, centré sur une esthétique et philosophie de la voix. Il propose même une unité différente, *type*, incluant celle de formule (107-109).

Joseph Duggan (1973) applique la méthode quantitative de Parry, appuyée des technologies d'information, pour calculer le taux de la densité formulaire

---

<sup>86</sup> Points de tournure, de culmination ou simplement d'introduction de nouveaux éléments, se situant aux frontières entre les unités compositionnelles et au début ou à la fin d'un chant. Detelić 1996:11, Suvajdžić 2005:27.

<sup>87</sup> Foley 1988:1-18. Déjà dans l'Antiquité, Flavius Joseph doutait qu'Homère utilisât l'écriture.

<sup>88</sup> Rita Lejeune l'avait fait l'année précédente dans son article « Technique formulaire et chansons de geste. » *Le Moyen âge*, 60:31 1-34.

(*formulaic density*) des chansons de geste. Les onze épopées comportent 23-39% de formules et les romances moins de 20%. Duggan en conclue l'oralité des chansons, bien qu'elles soient beaucoup moins formulaires que les goslé et les poèmes homériques. En effet, la densité formulaire est critiquée en tant que critère de l'oralité : elle ne distingue pas, par exemple, la « fausse oralité », comme celle de Kačić.

La méthode de Duggan était basée sur la répétition parryenne mot à mot, convenable également à l'usage des technologies d'information. Or, la variabilité des formules des chansons de geste est augmentée par le fait que le deuxième hémistiche est assonancé. La répétition mot à mot est plus rare, car en outre de la contrainte syllabique, la formule doit répondre aux variations des assonances. Ashby (1979:39) constate : « A generative model of formulaic language is one way to avoid the impasse created by quantitative studies. » Suite à Nagler, celui-ci propose une formule générative : « the formula exists as a conceptual entity in deep structure (the unactualized or pre-verbal level). An essential idea or preformula can, according to rules, generate numerous formulaic variants in an epic poem or a group of epic poems. » (41).

Pourtant, dès la sortie de l'œuvre de Rychner la formularité des chansons de Geste était critiquée, ainsi que l'oralité, au moins entière.<sup>89</sup> En 1993, Boutet (2003<sup>2</sup>:95) conclue : « La multiplication, depuis une vingtaine d'années, d'études stylistiques sur les chansons de geste, donne des résultats convergents : l'emploi qui est fait des formules, avec le jeu des répétitions et des variations, se fonde avant tout sur une esthétique. » Le style aurait « mimé » les techniques orales pour des raisons esthétiques, influencées en outre par le platonisme : « La période d'expansion du genre épique correspond d'ailleurs au triomphe de l'augustinisme et du platonisme de l'école de Chartres [...] Les moyens épiques pourraient bien être, autant que des commodités de poésie orale, la manifestation stylistique d'un mode de pensée [...] » (*ibid.*, 91, 2)

## Ong

Dans une œuvre qui fait date, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Walter Ong étudie le passage de l'oralité vers une conscience essentiellement différente : celle de l'écrit. L'importance psychologique et sociale de ce passage était déjà soulignée par Eric Havelock et Marshall McLuhan. Ong établit aussi les caractéristiques fondamentales des traditions orales. Il remarque d'abord l'importance de la mémorisation. La règle « on sait ce dont on se souvient » devient absolue : dans des traditions orales, on ne sait que cela. Pour maximiser la mémorisation il faut « penser les pensées faciles à mémoriser », c'est-à-dire stéréotypées en clichés mnémotechniques.<sup>90</sup> L'agrégation, comme dans les combinaisons d'un nom et d'une épithète fixe, où on préfère une belle princesse à princesse tout

---

<sup>89</sup> Delbouille 1959.

<sup>90</sup> Ong 2002<sup>2</sup>:34 « Think memorable thoughts. [...] you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence ».

court, est une autre caractéristique des traditions orales. Les phénomènes de redondance sont nécessaires pour assurer la transmission du message. La parataxe est préférée à la subordination et la pensée est antithétique et agonale. De même, celle-ci est liée à l'actualité et au concret, évitant les abstractions et les détails.

L'empathie et la participation qui unissent le narrateur, l'audience et le héros s'opposent à l'objectivité de l'écrit :

[...] the individual's reaction is not expressed as simply individual or 'subjective' but rather as encased in the communal reaction, the communal 'soul' (45, 6)

La tradition orale est aussi conservative (traditionnelle) :

Since in a primary oral culture conceptualized knowledge that is not repeated aloud soon vanishes, oral societies must invest great energy in saying over and over again what has been learned arduously over the ages. This need establishes a highly traditionalist or conservative set of mind that with good reason inhibits intellectual experimentation. (41)

C'est pourquoi l'originalité n'est pas utile<sup>91</sup> et que l'analyse serait une procédure risquée<sup>92</sup>.

### **Orale/traditionnel/populaire**

On reconnaît chez Ong la plupart des caractéristiques des goslés, y compris le *traditionnel* et le *populaire*, expliqués par l'oralité. En effet, les concepts *oral*, *traditionnel* et *populaire* ont un chevauchement considérable. Les termes sont d'ailleurs souvent utilisés les uns avec les autres, voire tous ensemble : *littérature orale traditionnelle populaire*. Il est vrai que la façon de production conditionne certains traits : on n'a qu'à comparer la culture individuelle de l'écrit et communale de l'oral, avec la solitude des bibliothèques et les rassemblements des concerts.

Parry avait d'abord trouvé la nature du langage poétique d'Homère dans la traditionnalité, et c'est dans ce contexte qu'apparaît la première notion de la formule. L'oral, bien qu'introduit ultérieurement, donne à la langue traditionnelle sa raison d'être : « Without writing the poet can make his verses only if he has a formulaic diction which will give him his verses all made [...] » (Parry 1930:138). C'est aussi l'oralité qui a été confirmée comme un fait anthropologique, par ses recherches sur le terrain.

Pourtant, la hiérarchie des traits (c'est-à-dire la prépondérance de l'oral) n'est pas facile à établir. Le *populaire* n'est-il pas autant la cause que la conséquence de l'oralité : « Somehow, a collective social memory, tenacious and reliable, is an absolute social prerequisite for maintaining the apparatus of any civilisation. » (Havelock 1963:41). La société profite simplement du support disponible pour répondre à son besoin. Le fonctionnement de l'oralité n'est-il pas profondément changé par le *traditionnel* et le *populaire*, qui remplacent en quelque sorte le support écrit ? C'est le consensus de la communauté qui assure la transmission et la survie

<sup>91</sup> *ibid.*, 35 : « In an oral culture, to think through something in nonformulaic, non-patterned, non-mnemonic terms, even if it were possible, would be a waste of time [...] »

<sup>92</sup> *ibid.*, 39 : « Traditional expressions in oral cultures must not be dismantled: it has been hard work getting them together over the generations, and there is nowhere outside the mind to store them. »



d'une œuvre, tandis que la traditionnalité introduit un support indépendant du contexte immédiat : la langue traditionnelle.

En ce qui concerne le fondement anthropologique, l'oralité n'en est ni le seul, ni le plus important élément. L'existence de conflits majeurs, de « l'âge héroïque » et des mœurs respectifs cultivés par la *tradition* et la *popularité* (« tout homme sait chanter ») paraissent aussi importants.

## RÉFÉRENTIALITÉ

La référentialité est définie ici comme une totalité de renvois, susceptible d'enrichir la signification des éléments linguistiques. Le concept est utilisé pour traiter une autre question litigieuse : « Où est le sens de la langue épique ? ».

Les nombreux problèmes de compréhension et les malentendus qui suivent l'interprétation de l'épopée (*infra*, 269) démontrent que, simplement dit, les sens additionnés des éléments ne font pas le sens d'ensemble. La différence est à chercher ailleurs, ce qui ne devrait pas nous étonner après ce que nous avons vu sur la nature traditionnelle et populaire de l'épopée, et surtout sur son aspect global. En lisant le texte d'un chant, on n'accède qu'au sommet de l'iceberg. La partie immergée comporte plus que la création commune à partir d'un stock traditionnel, la transmission et la production orales.

La linguistique a depuis longtemps reconnu l'importance du contextuel, en réaction au modèle communicatif où le codage/décodage s'effectuait « dans le vide ». Des disciplines comme la sociolinguistique et la pragmatique insistent sur le fait que l'on communique plus qu'on ne dit, que le décodage est une reconstruction nécessitant la connaissance du contexte et des prémisses impliquées. Des théories de contexte sont élaborées, comme le *Background* de Searle (arrière-plan de connaissance) qui est un ensemble de suppositions sous-jacentes qui influencent le sens d'une phrase de même qu'un contexte influence le sens d'un mot (Searle 1979:120-122). Les prémisses impliquées (suppositions, présuppositions) peuvent former un *Weltanschauung*, une conception du monde sous-jacente et générale.

La nature même de l'épopée est contextuelle, dans le sens où tous les éléments dépendent d'un ensemble. La phraséologie est choisie dans un langage traditionnel, les chants font parti des cycles thématiques et des cercles de variantes, l'interprétation d'un long procédé de transmission. L'épopée représente le *Weltanschauung* de la communauté et lui sert d'encyclopédie. Les héros sont, pour reprendre la formulation de Boutet (2003<sup>2</sup>:262) : « moins conçus comme des personnages que comme les supports de réalités qui les dépassent : valeurs, interrogations, terreurs de cette communauté. » Zumthor écrit (2000<sup>2</sup>:145) : « La référence du texte, c'est la tradition. C'est par rapport à elle que se définit la signifiante. »

Dans son œuvre *Immanent art* (1991) Foley explique le fonctionnement sémantique du texte épique par la théorie de la *référentialité traditionnelle* :

Traditional referentiality, then, entails the invoking of a context that is enormously larger and more echoic than the text or work itself, that brings the lifeblood of generations of poems and performances to the individual performance or text. Each element in the phraseology or

narrative thematics stands not simply for that singular instance but for the plurality and multiformity that are beyond the reach of textualization [...] Such a process of generating meaning I call metonymy, designating a mode of signification where the part stands for the whole. (Foley 1991:7)

Foley (1991:41) cite aussi Wolfgang Iser, qui postule, dans *Implied Reader*, la co-création de l'œuvre par le lecteur. Le texte ne comporte pas toute la signification et une partie (*gaps of indeterminacy*) doit être restituée par le lecteur.

Cette partie relève de l'ensemble (*whole*) dont parle Foley. Nous pouvons imaginer la taille et l'importance de ce dernier si nous nous souvenons que l'épopée orale est un genre à tendance holistique, décrit par Havelock comme l'encyclopédie orale d'une société<sup>93</sup>, mais aussi comme « whole way of life » (1963:45), et « total state of mind » (46, 242, 3). D'après Madelénat (1988:12), l'épopée est une « saisie lucide d'un monde et d'une culture », et selon Boutet (2003<sup>2</sup>:91) « une sorte de répertoire du monde, de tout ce qui peut survenir ou exister dans l'univers épique ». Il ajoute (2003<sup>2</sup>:27) : « aux yeux des poètes, leur œuvre n'avait de sens qu'au contact d'un intertexte [...] Chaque chanson prend place dans une chaîne, dans un groupe : elle n'est pas un système clos, autosuffisant, et ne doit être jugée que dans son rapport au genre tout entier. »

Parry insistait (Parry 1936b:778, 9), sur le besoin de faire revivre, de reconstruire le contexte d'une littérature, conscient que ce n'était pas le nôtre. Il aimait les mots de Renan :

Comment saisir la physionomie et l'originalité des littératures primitives, si on ne pénètre la vie morale et intime de la nation, si on ne se place au point même de l'humanité qu'elle occupa, afin de voir et de sentir comme elle, si on ne la regarde vivre, ou plutôt si on ne vit un instant avec elle? ».

C'est cette citation qui ouvre sa première thèse (1928:1) et Lord témoigne qu'elle était connue de tous ses étudiants (1948:34). Nagler (1974:1) affirme : « Homer's world view must always be kept in mind in any attempt to understand his formulaic language. »

La conversation de Lord avec le fils d'Avdo, Zajim Međedović, montre qu'un chanteur sait plus qu'il ne chante (LN 59). L'épopée grecque comportait un matériel beaucoup plus large que les épopées homériques. De plus, il y a une partie considérable du matériel qui n'est jamais raconté dans l'épopée, mais dans un autre genre, surtout le conte populaire. Georges Dumézil affirme que « L'épopée est en communication constante, dans les deux sens, avec les contes »<sup>94</sup>. Ainsi, c'est le dictionnaire, et non les recueils de Vuk (1985<sup>2</sup>b, *s.v.* Marko Kraljević) qui rapporte comment Marko a trouvé son cheval. Une variante de cette histoire est trouvée dans l'épopée dans une variante notée par Stojadinović (le héros est ici Zmaj Ognjeni

---

<sup>93</sup> La poésie (épique) « provided a massive repository of useful knowledge, a sort of encyclopedia of ethics, politics, history and technology which the effective citizen was required to learn as the core of his educational equipment. » (Havelock 1963:27)

<sup>94</sup> (1968) : *Mythe et épopée* 1, Paris : Gallimard, p. 19.

Vuk), et Maretić (1966<sup>2</sup>:49) trouve un parallèle dans la *Shahnameh*. J'y ajoute l'histoire correspondante du cheval de Méher.<sup>95</sup>

L'épopée peut faire allusion à cet ensemble plus vaste, comme Homère le fait avec Méléagre (Il. 4:376-381, 9:529-599), les Argonautes (Od. 12:69-72) ou les épisodes des épopées cycliques, comme la dispute d'Ulysse et d'Ajax (Od. 11) racontée dans la *Petite Iliade*. Les allusions peuvent aussi être lapidaires (Samardžija 2001:70-2 ; Rossi *infra*, 99). Ainsi, dans une bugarštica (Bogišić 2003<sup>2</sup>:1) on trouve le vers obscur *Sad ćeš meni sve zube ob jednoga zaplatiti* (Tu me paieras maintenant toutes les dents jusqu'à la dernière). Hors contexte, le vers est inexplicable, mais la dispute dans laquelle Miloš Obilić avait cassé les dents à Vuk Branković devait être suffisamment connue pour que le chanteur en reste là. Finalement, les parties importantes des traditions peuvent rester implicites. Ainsi Vuk ne publie pas de chant traitant le meurtre de Murad, de même qu'Homère ne chante pas la prise de Troie.

Le respect des bons chanteurs pour la vision globale prouve leur conscience de l'ensemble. Ainsi, quand Raško le vieux, chanteur de Vuk, affirme que le prince Marko avait 300 ans, on est tenté d'y reconnaître une hyperbole ou un élément fantastique, utilisant un numéro fixe. Mais l'attention particulière avec laquelle Raško traite l'histoire<sup>96</sup> nous fait envisager une autre possibilité. La biographie épique de Marko commence au 14<sup>e</sup> siècle et finit à l'époque des *uskoci* et des *haïdouks*, dont il est le compagnon par transposition. Ce cycle couvrant les 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles, un chanteur bien informé pouvait en compter trois siècles de la vie épique.

Dans le domaine des chansons de geste déjà Bédier écrivait, pour les chansons du cycle de Guillaume, qu'elles « s'appellent les unes les autres, et qu'une logique profonde les enchaîne » (1926 1:357). Zumthor (2000<sup>2</sup>:104, 5) note « Au 12<sup>e</sup> ou 13<sup>e</sup> siècle, un rapport de participation active rattachait chaque énoncé au vaste texte virtuel et objectif de la « tradition », univers de référence à la fois imaginaire et verbal, qui constituait le « lieu commun » de l'auteur et de l'auditeur. M. Rossi affirme :

Dans ce genre littéraire, chaque nouveau texte renvoie - et c'est clair pour les auteurs comme pour le public - à un ensemble de structures narratives déjà organisées, à un répertoire dont il reproduit les éléments de son choix, en les interprétant et en les modifiant au besoin. [...] dans ce système de références réciproques, semblable à un jeu de miroirs, nul texte ne peut être isolé de l'ensemble auquel il appartient et renvoie. (1979:600)

Madelénat (1988:35) affirme que la formule « tisse un réseau d'échos » et Heinemann développe le concept d'écho externe (1993:305-325), qui « renvoie de façon plus vague à l'extérieur du poème » (37), et « lie une occurrence présente et réelle à un ensemble d'occurrences potentielles, situées ailleurs, dans la tradition. » (225, 6). Selon Boutet (2003<sup>2</sup>:92) « Le motif rhétorique fait appel à une mémoire épique. [...] Il magnifie ce qu'il exprime, en le rendant solidaire d'une réalité épique plus générale [...] ».

<sup>95</sup> Shalian 1964:117, 8.

<sup>96</sup> Son chant Vuk3 10 *Margita djevojka i Rajko vojvoda* est un catalogue historique unique dans la tradition, et dans Vuk4 31 *Boj na Deligradu* il donne une chronique minutieuse de la bataille.

L'idée qu'une formule fasse écho aux autres occurrences et contextes respectifs n'est pas nouvelle. Déjà Lord (2000<sup>2</sup>:148) remarque « Each theme, small or large - one might even say, each formula - has around it an aura of meaning which has been put there by all the contexts in which it has occurred in the past. It is the meaning that has been given it by the tradition in its creativeness. » Koljević (1980:7) cite : « dramatic unity lives on formulas and their historical and imaginative implications, on repetition and variation which mark oral epic singing as an art of allusion: many lines and many themes seem to echo the whole tradition. » Suite à Lord, Hainsworth (The Criticism of an Oral Homer 97) explique la référentialité comme la conséquence de la traditionnalité : « Because the subject matter is repetitive, traditional art is very allusive. »

Le plan traditionnel de référence permet la concision de l'expression, comme l'indique Rossi au regard de Huon de Bordeaux :

[...]l'auteur se contente d'une référence allusive, aisément comprise du public, à un thème souvent développé avant lui; l'allusion peut être extrêmement laconique, puisqu'elle renvoie à un ensemble connu de tous et ne nécessite dès lors pour être saisie aucune insistance; l'existence du motif, bien loin d'être toujours utilisée en vue de truffer le texte de longs passages tout faits, permet donc au contraire souvent une grande rapidité dans le récit. (Rossi 1975:162)

## Résonance

La référentialité épique est résumée par les mots de Hegel (1944, 3:96) : « L'épos, lorsqu'il raconte ce qui est, a pour sujet une action qui par toutes les circonstances qui l'accompagnent et les conditions dans lesquelles elle s'accomplit présente d'innombrables ramifications par lesquelles elle se trouve en contact avec le monde total d'une nation et d'une époque. » Mais quelle est la nature de ces « ramifications » ? La référentialité traditionnelle de Foley explique le lien mutuel entre les éléments phraséologiques, thématiques, et compositionnels, à leurs niveaux respectifs. Les liens ne se limitent pourtant pas aux éléments linguistiques et compositionnels, ni aux mêmes niveaux (*infra*, 235).<sup>97</sup>

C'est pourquoi, pour expliquer le réseau global des liens, nous proposons le principe de résonance. Les éléments résonnent un peu comme les cordes d'un instrument ou les circuits de la radio. Un autre comparant est offert par l'effet mentionné (*supra*, 48), consistant en un unisson de la voix et de la corde lors du chant des goslari.

L'exemple de Podrugović illustre la diversité des éléments entre lesquels une résonance peut s'établir. Nous avons vu sa hâte à rejoindre les combats de la nouvelle insurrection, qui avait mis « cent épines sous sa peau » (*supra*, 61). Vuk ne pouvait rien faire pour le retenir. Il a juste eu le temps de noter 22 chants, bien que Podrugović en savait plus de cent de la même qualité : la meilleure. Parmi ces chants figure *Car Lazar i Carica Milica* (Empereur Lazar et l'impératrice Milica, Vuk2 45) où

---

<sup>97</sup> Parry remarquait déjà que « The fixed action-patterns and the fixed formulas, of course, depend on one another » (Parry 1936a:358).

la reine<sup>98</sup> doit rester seule dans le château après le départ de tous les hommes, dont ses neuf frères, à la bataille du Kosovo. Elle demande que Lazare lui laisse un seul frère, et il l'accorde. Pourtant, les frères refusent l'un après l'autre de rester dans le calme et la sécurité du château, jusqu'au dernier, le plus jeune :

<p>Veli njojzi Jugović Voine:          „Idi, sestro, na bijelu kulu;          Ne bi ti se junak povratio,          Ni careve jedeke pustio,          Da bih znao, da bih poginuo;          Idem, sejo, u Kosovo ravno          Za krst časni krvcu proljevati          I za vjeru s braćom umrijeti.“          Pak proćera konja na kapiju.          Kad to viđe carica Milica,          Ona pade na kamen studeni,          Ona pade, pak se obeznani;</p>	<p>Mais Voïn Jougovitch lui répond :          « Va-t'en, ma sœur, va vers ta blanche tour.          Je ne voudrais, moi guerrier, retourner          Ni laisser là les destriers du prince,          Quand je saurais que je devrai périr.          Je vais, ma sœur, au champ du Kosovo,          Verser mon sang pour notre sainte croix          Et pour la foi mourir avec mes frères. »          Alors il pousse son cheval vers la porte.          L'impératrice, quand elle vit cela,          Elle tomba dessus la pierre froide,          Elle tomba et perdit connaissance.</p>
---	---

Finalement, c'est à un servent que Lazare ordonne de s'occuper de Milica et de rester auprès d'elle :

<p>Al' svom srcu odoljet' ne može,          Da ne ide na boj na Kosovo,</p>	<p>Mais à son cœur il ne peut résister          Et ne pas aller dans la bataille à Kosovo,</p>
---	--

Vuk avait d'ailleurs dit que Podrugović « comprenait, sentait, et pensait ce qu'il chantait » (Vuk4 365). Les attitudes et les sentiments des Jugović résonnent avec ceux de leur auteur. Koljević (1974:10) interprète la qualité particulière des chants de l'édition classique par ce qu'on pourrait appeler la résonance de l'épopée avec une époque historique exceptionnelle. Tout en affirmant le rôle du langage traditionnel dans la création d'une grande poésie, il souligne la chance que les chanteurs ont eu d'entremêler leurs destins personnels aux batailles de l'Insurrection.

---

<sup>98</sup> Impératrice est un titre poétique, allusion au choix de l'Empire céleste par Lazare. Historiquement, celui-ci n'était pas empereur, mais *knez* (roi).

Autres traditions :

Les phénomènes de la communion et de l'identification entre le chanteur, le public et le héros sont remarquables à maintes reprises. Havelock explique que la seule manière de mémoriser l'épopée grecque oralement était de s'identifier avec le héros, de « devenir Achille » : « Such enormous powers of poetic memorisation could be purchased only at the cost of total loss of objectivity. » (1963:45). Notopoulos, (1951:99) explique que « Both the audience and the poet of the oral literatures are bound to the past by invisible complex ties which bind the audience, the oral poet, and the traditional material into an intimate trinity. The poet and the audience are intimately related to their traditional material by ties that are not formally manifest in the story. » Rychner (1999:158) écrit : « la diffusion orale de la chanson de geste entraîne entre les chanteurs et la communauté qui les écoute, entre les chanteurs et le peuple, une communion beaucoup plus étroite et plus immédiate que celle qui existe entre auteur et lecteurs, si bien que ce sont les sentiments mêmes de ce peuple que les chansons de geste expriment presque nécessairement, des sentiments et des idées qui groupent, qui unissent, qui ont une large résonance, à l'opposé des subtilités qui isolent. » Ong (2002:46) cite la communion au sujet de l'épopée de *Mwindo*, où le chanteur parle même aux copistes qui sont en train de noter le chant à travers le héros du chant.

Les phénomènes des liens dans le texte sont étudiés aussi au sein de la théorie de l'intertextualité et des horizons d'attente<sup>99</sup>. L'unité hybride de Bakhtine, le chronotype, est en même temps l'unité sémantique au niveau du texte et la construction mentale représentant une conception du monde. Elle unie en outre le temps et l'espace.<sup>100</sup>

## Stratification diachronique

Pour Nagy, la référentialité implique la diachronie :

Each occurrence of a theme (on the level of content) or of a formula (on the level of form), in a given composition-in-performance refers not only to its immediate context but also to all other analogous contexts remembered by the performer or any other member of the audience. In other words, Homeric references cannot be grasped from a purely synchronic point of view.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Pour une distinction entre la référentialité traditionnelle de l'intertextualité : Danek 2002:8. H. R. Jauss (1970) : « Littérature médiévale et théorie des genres » in *Poétique*, pp. 1:85-6 : « la relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d'un horizon. Le nouveau texte évoque pour le lecteur (l'auditeur) l'horizon d'une attente et de règles qu'il connaît grâce aux textes antérieurs... »

<sup>100</sup> Pour le chronotype épique v. Madelénat 108-109: « union du temps mythologique national, d'une historicité naissante, et d'un espace « signé » par le passé (semé de tombeaux, de temples, de villes mémorables) (Bakhtin 1978:255), absolument coupé des incertitudes du présent, « forme particulière de perception littéraire de l'homme et de l'évènement » (Bakhtine 1978:454).

<sup>101</sup> Nagy, G. (1996) : *Poetry as performance*, p. 50, in Nagy 2003:40.

En effet, un lien particulier passe à travers les strates du langage poétique traditionnel. Le type particulier de création et de transmission (*traditionnel, populaire, oral*) fait de l'épopée un palimpseste, où on peut accéder aux états antérieurs à travers les couches consécutives. En 1918, Veselin Čajkanović écrit :

Les chants épiques sont créés d'après un modèle, avec les motifs et les lieux communs (*loci communes*), connus et définis d'avance. Par conséquent, chaque chant peut être, et strictement parlant, *doit* être composé d'éléments chronologiquement différents, plus anciens et plus récents. Il va de soi que ces éléments plus anciens, repris des chants existants, concernent parfois des mots et des syntagmes (ce qui est le cas le plus courant) ; mais parfois ils concernent des scènes et des motifs entiers, ou des épisodes longs.<sup>102</sup>

La continuité du langage épique implique sa stratification diachronique. Les goslari utilisent même des mots dont ils ne savent plus la signification. Dans la correspondance de Vuk, on voit un exemple où ni la femme aveugle de Grgurevci, ni Vuk, ni Mušicki ne savent ce que veulent dire les mots *koprena* et *stremen*, que la femme utilise pourtant dans son chant (Vuk2 51:104, 6, 8, 10 ; 124, 5). Homère se réfère aux objets mycéniens, disparus depuis des siècles à son époque, comme le casque à dents de sanglier (Il. 10:260-265) et les boucliers « semblables à une tour » (Il. 6:116-118, 17:128). Pour Bowra (1950:188) ce sont les formules, comme des fossiles linguistiques, qui assurent le souvenir des époques précédentes. Martin et Suard écrivent à propos des chansons de geste :

De là les diverses strates idéologiques, mais aussi narratives, perceptibles dans les chansons de geste: le soubassement mythique, incarné dans l'univers historique carolingien et dans plusieurs des événements majeurs qui l'ont jalonné, demeure néanmoins perceptible dans la conduite du récit et/ou les caractéristiques des personnages. Viennent en outre s'y agglomérer en surface des allusions plus ou moins détaillées à l'actualité du 12<sup>e</sup> ou du 13<sup>e</sup> siècle, tout à fait repérables, mais qui cependant n'affectent pas l'économie générale de l'ensemble. (1996:20)

---

<sup>102</sup> « Iz srpske religije i mitologije : 1. Majka Jugovića », in Čajkanović 1973:546, 7.

## OEUVRE

Vuk témoigne de l'étonnement de Milija et des autres chanteurs en contact avec leurs propres chants en forme de texte. (Predgovor4 367) Pour eux, le passage entre l'oralité et l'écriture était choquant. Le choc qui attend un membre de la culture écrite en contact avec l'oralité est d'abord la différence conceptuelle de l'œuvre.

Dans les paragraphes précédents, nous avons vu que dans les goslé le procès était plus important que l'objet. Les questions banales dans une culture écrite comme : « Qui est l'auteur ? », « Quand s'est passé l'acte de création ? » n'ont pas de réponse simple dans les goslé. Des générations d'auteurs créent un chant, et la communauté entière y participe. Il en est de même avec la question « Où est l'œuvre ».

Ce qu'on entend en écoutant un chant des goslari est une expression individuelle et temporaire d'un phénomène plus large et durable. L'art oral, c'est d'abord la *langue* de Saussure, et l'œuvre c'est la *parole* (*supra*, 78). Un chant existe dans l'abstrait, et sa production est variable selon l'occasion et le chanteur. Quand on regarde le texte d'un chant oral, on doit toujours avoir ce fait à l'esprit : on ne peut savoir ni quelle variante a été produite, ni quelles modifications sont faites lors du passage, jamais facile, de l'oral à l'écrit.

Autres traditions :

Rychner (1999<sup>2</sup>:155) explique : « La chanson de geste n'est pas dans le manuscrit que nous ouvrons, nous n'en tenons là qu'un reflet ; elle était ailleurs, dans le cercle au centre duquel chantait le jongleur, soumise à des conditions très particulières. N'appliquons donc pas aux produits de cet art profondément conditionné les critères que nous employons dans la critique de la littérature écrite... ». Zumthor (2000<sup>2</sup>:95) affirme « Le texte est la « trace » de l'œuvre : trace orale fuyante, déformable. »

## AUTEUR

Le terme de *narodni pevač* (chanteur populaire) est connu par chaque élève en Serbie. Le chanteur populaire est l'auteur des chants populaires, c'est clair. Mais comment, qui était-il, quand est-ce qu'il a vécu ? Ce sont des questions sans réponses car il s'agit d'une appellation métonymique, représentant le collectif entier qui participe à la création, transmission et interprétation des chants (*supra*, 78). Vries (1963:268) explique en citant Pidal :

The poet was the means of expressing the inner life of the community. This is the sense in which one can say that the people make poetry. They determine what and how the poet shall create. The Spanish author Menendez Pidal expressed this with great clarity: 'The popular song is an individual creation. But it can only become popular if it is assimilated by the people, when they repeat it again and again and do not remain passive in this repetition, but adapt the poet's creation to the general feeling, recreate it, and give it new life through new impulses which in their turn are creative, however scattered and imperceptible each of them may be.'



Dès le début, nous avons vu le témoignage de Vuk sur l'anonymat de l'auteur. Cet anonymat est lié à la nature populaire de l'épopée. Zima (1991<sup>2</sup>:65) écrit :

Ce n'est pas étonnant que l'on n'ait pas entendu parler d'Homère, que l'on ne sache pas où et quand il est né, et que certains doutent de sa personne, et se demandent si c'est bien lui qui a chanté toute l'*Illiade* et l'*Odyssée*. Il en est de même pour les chants serbes : on ne sait pas qui a été le premier à créer un chant ou un autre. L'un l'entend de l'autre, et le chante encore devant d'autres ; enfin le chant devient connu de tous, mais qui l'a chanté le premier, on ne le sait pas. (trad. Đurović)

Il y a un autre aspect important de l'anonymat : il est souhaité par auteurs en tant qu'affirmation de leur qualité. C'est la censure préventive de la communauté qui décide quel chant sera accepté et transmis, et donc continuera d'exister. En refusant de s'identifier, et en présentant son chant comme partie déjà acceptée de la tradition, l'auteur confirme la qualité de son œuvre. (Samardžija 2001:22)

Comme la plupart des chants sont traditionnels, le procédé principal des goslari est reproductif. Pourtant, cette reproduction est une recreation. La distinction faite dans notre culture entre l'œuvre, les citations, le plagiat, l'inspiration et l'imitation, n'est pas valable pour une œuvre orale :

We can see now that the critics began working from the wrong end when they leaped upon the oral poems to wrest from them the answer to the question which had so long vexed them: who was their author? Their question, unhappily, was the wrong one, because in it they failed to see that an oral poem undergoes two kinds of creation, that of the man who first makes it and that of the man who sings it each time.<sup>103</sup>

Une explication juste de l'opposition traditionnel/original a été donnée par Nagler :

The terms « traditional » and « original » do have legitimate applications in a theory of oral poetry, but not as conflicting polar opposites. Rather, they describe two stages of the same creative process, Gestalt and realization. Since the former is always traditional, furthermore, and the latter by definition always original, these terms merely designate the natural condition of those two stages in true oral composition; they are not in the least controversial and need not enter into any discussion of artistic quality. A modern linguist would no doubt put it this way: « All is traditional on the generative level, all original on the level of performance. » (Nagler 1967:291)

---

<sup>103</sup> Lord 1948:38, quoting Parry's unfinished work.

Autres traditions :

Il faut aussi remarquer que les chanteurs des gouslé ne sont pas des professionnels, sauf chez les musulmans qui étaient les seuls à posséder l'aristocratie susceptible de mécénat. Les jongleurs et les rhapsodes l'étaient. Pour Rychner, un des facteurs importants dans le fonctionnement de la tradition des jongleurs est le professionnalisme. Boutet ajoute que celui-ci introduit une concurrence individuelle : « Le jongleur, dans son boniment, prend généralement soin de dénigrer les versions que débitent ses concurrents » (2003<sup>2</sup>:21). Pourtant, si le chanteur « se présente en pleine lumière, et revendique sa création comme une œuvre d'art (« riches vers », « chanson rimée ») », c'est en « la soustrayant par conséquent à la sphère de la tradition » (24, 25). « Il n'est plus le simple récitant d'une célébration hiératique et anonyme : celle-ci cède le pas à une narration assez profondément marquée par une subjectivité qui s'avance en pleine lumière. Le créateur ne s'éclipse plus derrière sa création, il s'applique à manifester sa présence et sa toute-puissance. » (75,6).

## ORALITÉ SECONDAIRE

Walter Ong introduit la distinction entre l'oralité primaire et secondaire. L'oralité primaire qui ne connaît pas l'écriture est aujourd'hui presque entièrement disparue, malgré la persistance de sa façon de penser dans certaines cultures. L'oralité secondaire est récente, liée au développement de nouvelles technologies d'information et de communication. Ces technologies, bien que basées sur l'écriture, fonctionnent souvent oralement, et par conséquent réintroduisent les traits de l'oralité.<sup>104</sup> Ainsi la redondance est manifeste dans la répétition des messages publicitaires ou des informations les plus importantes dans le journal. La variabilité et l'anonymat sont aussi de retour. Les versions des contenus populaires champignonnent sur internet et les modèles populaires des messages SMS ou des mails font l'objet d'un renvoi massif. La communication synchrone est réintroduite par la messagerie instantanée (le *tchat*). L'idée a été reprise par J.M. Foley, qui relève les rapprochements de l'OT et l'IT (*Oral tradition et Information technology*).

L'oralité secondaire utilise aussi la stéréotypie et même une « référentialité traditionnelle » où une occurrence de la formule fait écho aux autres occurrences et formules. C'est illustré par la rédaction des textes sur internet. Pour atteindre son public, une page web doit être visible. La visibilité dépend surtout des moteurs de recherche, qui classent les pages par leur relevance et popularité. Le positionnement d'une page web parmi les premiers résultats est la première condition pour attirer le public. Dans la concurrence pour atteindre le meilleur rang une gamme de mesures d'*Optimisation pour les moteurs de recherche* est disponible. Il est par exemple important d'avoir le plus grand nombre de liens externes se référant au contenu.

<sup>104</sup> Le phénomène était remarqué par Paul Valéry déjà en 1927 (Regards sur le monde actuel) : « On peut déjà se demander si une littérature purement orale et auditive ne remplacera pas, dans un délai assez bref, la littérature écrite. Ce serait là un retour aux âges les plus primitifs, et les conséquences techniques en seraient immenses. »

Mais d'abord il faut rédiger le texte de façon qu'il comporte le maximum de mots-clés liés à son sujet. Ceux-ci sont définis par la demande de la communauté entière des internautes. Pour augmenter le trafic il est crucial de répondre à cette demande : c'est-à-dire d'exprimer la thématique du texte exactement par les mots et les phrases les plus recherchés. Quand l'enjeu d'augmenter le trafic (la popularité) est important, des sommes considérables sont payées aux consultants pour maximiser cette exactitude.

Les mots-clés ne dépendent pas de contraintes métriques, mais, par leur création participative et leur référentialité, rappellent les formules épiques. Le mot-clé renvoie à tous les textes qui l'emploient et à tous les autres mots-clés appartenant à la même thématique. Les différentes listes (résultats, nuages de mots-clés...) manifestent ce corpus préexistant. Un œil habitué à faire défiler ces listes reconnaît facilement dans les sites-web cette formularité de l'oralité secondaire. Aussi, on y reconnaît l'importance de la communauté dans la création, qui va jusqu'à dicter le choix des formules.





**III<sup>E</sup> PARTIE :**  
**COMPARAISON DES CLICHÉS**



## CORPUS ET MÉTHODE

Le point de départ de la présente comparaison est la stéréotypie phraséologique. J'y marche encore dans le sillage de Parry : depuis ses travaux, la formule, en tant qu'unité phraséologique récurrente à forme fixe, s'est imposée comme l'unité d'analyse. De plus, elle est très favorable à l'emploi des méthodes de la linguistique de corpus et des technologies de l'information.

Pour appliquer une telle analyse j'ai établi un corpus électronique consistant des poèmes homériques (260.946 mots), de neuf chansons de geste (477.429) et de 27 recueils des goslé (2.926.934) :

**Homère** : Il. et Od.

**Chansons de geste** : Al. (Tome 1, à la laisse CII), ChA, ChR, CN, CL, HB, RC, RM, VC.

**Goslé** : Bećirović, EH, KH1, KH2, KH3, Međedović, MH1, MH2, MH3, MH4, MH8, MH9, Milutinović, OS, Petranović2, Petranović3, Pjesme, SANU2, SANU3, SANU4, Vuk2, Vuk3, Vuk4, Vuk6, Vuk7, Vuk8, Vuk9.

Le traitement des informations comprises dans le corpus est effectué à l'aide de deux logiciels commerciaux : Wordsmith et PowerGREP.

Wordsmith, un logiciel d'analyse de texte créé par Mike Scott de l'Université de Liverpool et publié par Oxford University Press, offre un spectre d'outils d'analyse du texte, permettant surtout le classement des mots par fréquence, l'indexation des collocations et la génération des concordances. Il permet de remarquer les mots et les syntagmes récurrents (répétition mot à mot) et d'examiner les « fréquentations » des mots : leurs occurrences communes habituelles sans égard à la juxtaposition.

PowerGREP est un moteur permettant de rechercher les fichiers d'un ordinateur personnel (environnement Windows) à l'aide d'expressions rationnelles. Celles-ci (ang. *regular expressions* ou *regex*) sont des suites de caractères utilisant une syntaxe particulière, appelées « motifs » (ang. *patterns*). La recherche de ces motifs dans un bloc de texte retournera toutes les suites de caractères correspondantes. Ainsi, la recherche du regex « `\bcel[ée][szr]` » retournera tous les mots commençant par : *celes*, *celez*, *celer*, *celés*, *celéz*, *celér*. Parfois, la syntaxe peut paraître très compliquée. Pour trouver le cliché « épée tranchante » dans les C, j'ai utilisé le regex :

```
\b(?:esp[ée].{0,4})(?:\W+\w+){0,3}?\W+tr[ea]n[çc].{0,4}|tr[ea]n[çc].{0,4}(?:\W+\w+){0,3}?\W+esp[ée].{0,4})\b
```

## CLICHÉ : POUR UNE NOUVELLE STÉRÉOTYPIE

### Cliché phraséologique

Les technologies de l'information permettent une immense vitesse et étendue dans le traitement des données. Cependant, elles ont ses limites, surtout dans la gestion des variables, conséquentes pour la définition de la *formule*. Les simples listes des collocations, qui suffisent pour repérer les formules syntaxiques et métriques,



n'épuisent pas la stéréotypie épique - loin de là. Il fallait élargir la notion de la formule et de la formularité.

J'ai choisi de garder le terme *formule* comme elle était définie par Parry et d'introduire le *cliché phraséologique* pour répondre au besoin de l'élargissement. Cette notion ajoute les niveaux d'abstraction (*infra*), facilitant l'identification de l'invariant, dont la formule est une concrétisation variable dans l'environnement morpho-syntaxique et métrique. La taille du cliché phraséologique varie d'un syntagme à un vers entier. Le *cliché*, dans un sens plus large, est utilisé pour toute unité récurrente, avec la même division abstrait/concret. Les termes *stéréotypie* et *stéréotypé* répondent à la perspective plus large du cliché, tandis que *formularité* et *formulaire* seront réservés pour la stéréotypie formelle.

### **Modèle lemmatique**

La répétition mot à mot ne semble pas suffire pour l'identification d'un cliché phraséologique. En particulier pour les chansons de geste, à l'orthographe flottante, où l'assonance et la rime ne permettent pas la récurrence d'une forme identique, mais demandent les variations. Or, pour l'ordinateur (et selon la définition de Parry), les moindres différences sont décisives : dans l'ordre des mots, le nombre et le cas, le dialecte et l'orthographe, la forme métrique :

pravo kaži, kaži pravo, pravo da mi kažeš, pravo da ti kažem, pravo kazivati,  
pravo ću ti kazat...

C'est pourquoi j'introduis la notion de *modèle lemmatique* permettant l'abstraction de ces différences. Il s'agit d'un modèle abstrait dont les éléments sont lemmatisés, où l'ordre des mots n'a pas d'importance et où il suffit de citer les lemmes constants, abstraction faite des éléments alternatifs (comme un nom propre du sujet ou du complément d'objet, un pronom, une conjonction...). Ainsi, tous les exemples des formules citées ci-dessus relèveraient du modèle lemmatique *pravo + kaz(iv)ati*. Cela permet aussi d'inclure dans la récurrence de nombreux hapax formels, dont le lien avec les formes stéréotypées est pourtant clair, comme : *da ti pravo, gospodaru, kažem, pravo po redu kazasmo, kaž' mi pravo...*

### **Modèle sémantique**

La deuxième différence est la synonymie : l'usage de lexèmes différents pour exprimer les mêmes idées. Ainsi, les formules : ἀτρεκέως κατάλεξον, νημερτέα εἶπη, νημερτὲς ἐνίσπες, νημερτέα μυθήσασθε, ἀτρεκέως ἀγορεύσω, ἀληθέα μυθήσασθαι, εἶπέ μοι εἰρομένῳ νημερτέα, ἀληθέα πάντ' ἀγορεύσω, ἀληθείην καταλέξω, ἀληθὲς ἐνίσπες, ἀγόρευσον ἐτήτυμον correspondent aux différents modèles lemmatiques composés de compléments circonstanciels de manière et de verbes à peu près synonymes :

νημερτής/ἀληθής/ἀτρεκέως/ἐτήτυμος +  
καταλέγω/ἀγορεύω/ἐπιτέλλω/εἶπον, ἐνέπω/μυθήσομαι.

Il s'agit donc plutôt d'un même cliché phraséologique que de deux différents. Pour y remédier j'introduis le *modèle sémantique*. Il s'agit d'un autre niveau

d'abstraction, où le modèle opère avec les significations sans égard à la forme lexicale. Dans les goslé, les formules du modèle lemmatique *po istini + kaz(iv)ati* et *pravo + kaz(iv)ati* sont interchangeables, car malgré les lemmes différents, la signification des unités est correspondante.

### **Modèle syntaxique**

La position des mots et les rapports syntaxiques entre les unités peuvent aussi être stéréotypés. Bien qu'elle puisse servir de critère principal d'analyse<sup>105</sup>, la syntaxe reste ici accessoire, l'attention étant dirigée vers la sémantique et le lexique.

### **Modèle profond**

Dernièrement, il existe des clichés phraséologiques dont les éléments ont des significations différentes, mais dont les fonctions narratives ou compositionnelles (et souvent une signification de base) sont assez correspondantes pour permettre leur identification. De tels cas sont rares à l'intérieur d'une tradition, mais le besoin pour ce dernier niveau d'abstraction est augmenté dans une étude comparée.

Ainsi, le modèle sémantique « *ne pas mentir* » est interchangeable avec celui de « *dire vrai* » dans les G (*ni lagati neću / pravo ću vam kazat*) tandis que dans les C c'est le premier plutôt que le second, qui exprime le cliché « *dire vrai* » (*infra*, 168). Tel le Gestalt de Nagler, le modèle profond est indépendant de toute verbalisation.

### **Système de citation**

Le cliché est cité en français et en guillemets (« *dire vrai* ») et la formule est en italique, sauf en grec. Le modèle lemmatique est aussi en italique (grec aussi) mais, par opposition à la formule qui est citée exactement comme elle apparaît dans le texte, les lemmes sont exprimés en infinitif (V) / nominatif (N) et joints par un plus (« + »). Si le lemme apparaît toujours dans une forme syntaxique particulière (le temps, le cas), elle est indiquée dans une parenthèse. Si le modèle comporte une partie formulaire, elle est citée en guillemets, sans italique. Si une formule comporte une moindre variante, telle la différence sg/pl, elle est introduite après une barre oblique (/). Certaines moindres variantes, comme l'élision, ne sont pas indiquées, mais sont comptées dans la fréquence de la formule citée. Je cite le modèle sémantique en français, en italique et entre guillemets : « *dire vrai* ».

« cliché »

*le/s formule/s*

*modèle + lemmatique*

« *modèle sémantique* »

Les modèles syntaxiques et profonds sont cités respectivement comme le lemmatique et le sémantique, avec une note explicite.

---

<sup>105</sup> V. la formule structurale de Joseph Russo (1963).

### **Recherches précédentes**

Cette hiérarchie pyramidale suppose que le nombre des unités augmente d'un niveau à l'autre. L'exemple grec du modèle sémantique « *dire vrai* » englobe des dizaines de modèles lemmatiques et encore plus de formules. La formule et les modèles abstraits permettent l'identification plus souple et plus précise du *cliché phraséologique*.

Notre accent n'était pas sur la *génération* des clichés, mais sur leur description où les niveaux plus profonds offrent des dénominateurs communs plus larges. Néanmoins, la hiérarchie proposée correspond aux concepts chomskyens de structure de surface/structure profonde. La distinction de ces niveaux dans la définition de la formule apparaît dans des travaux précédents : comme ceux de Conner, Nagler ou Heinemann. N'oublions pas qu'une idée de l'abstraction faisait déjà partie de la définition parryenne, dans la notion d'*essential idea*.

L'application des technologies de l'information dans la recherche par Duggan (1973) a révélé l'insuffisance de l'approche formelle (récurrence exacte), surtout dans le corpus des C (Lord 1968:20). C'est pourquoi Ashby stratifie la formule en trois niveaux chomskyens (*deep/shallow/surface*) pour démontrer la génération de la variante concrète à partir d'une *préformule* (« underlying semantic string or preformula »). C'est ainsi que, dans les différents manuscrits de la ChR, la préformule « Cheval X est plus rapide que l'Oiseau/les Oiseaux Y » sert à générer :

- « Le destrier vait plus tost que nul ostour »
- « Plus est isnels que esprever ne arunde »
- « Plus est isnels que nen est uns falcuns »
- « Plus est isnel che non est un falchon »
- « Plus est isnels que n'est oisel ki volet »
- « El est plus isnel che oxel chi vole »

Ashby 1979:41, 42

Ashby fait aussi la distinction entre les *sémèmes* obligatoires et optionnels (1979:48, 49) selon leur présence dans les réalisations (*supra*, 112).

Heinemann propose le *messème* pour l'« armature conceptuelle de la formule ». Martin (1992:186) ne reprends pas ce terme et introduit un *cliché* qui correspond « à un 'noyau sémantique', à un ensemble signifié préalablement à toute actualisation lexicale, et la formule (qui correspond : note AF) au 'noyau lexématique', c'est-à-dire aux mots utilisés pour l'actualisation du cliché. »

### **Clichés plus larges et méthode**

Dans la II<sup>e</sup> partie, nous avons examiné les particularités de l'épopée qui la distinguent des œuvres littéraires contemporaines. Même les notions de base devaient être remises en question : « Où est l'œuvre ? », « Qui est l'auteur ? », « Quand s'est passé l'acte de création ? », « Où est le sens de la langue épique ? ». Nous venons de voir que l'identification de la formule demandait également une redéfinition. La raison reste la même : l'unité récurrente « visible » n'est que le sommet de l'iceberg.

Une (re)définition est d'autant plus nécessaire pour la notion générale, le *cliché*, prétendant à recouvrir toute unité récurrente du langage poétique. La phraséologie n'y occupe qu'une partie, à côté de la stylistique, thématique, composition, narratologie et idéologie.

La nature globale de l'épopée rend difficile la délimitation des niveaux. Le chevauchement des unités est courant, non seulement entre les niveaux parallèles, mais à travers les niveaux. Une formule renvoie souvent aux scènes, thèmes et jusqu'au *Weltanschauung* (« liberté », *infra*, 235). Dans un exemple frappant des procédés *pars pro toto* dont parle Foley, certaines formules introductives annoncent la composition entière du chant. Le vers mentionné *Dva mi sta siromaha dugo vrime drugovala* (*supra*, 75) est un cliché phraséologique qui introduit l'intrigue du fratricide. La formule de *sitna knjiga* (la lettre) fait partie du cliché thématique « envoi/réception de la lettre », qui est doublé d'un rôle compositionnel. D'autre part, les pratiques sociales et normes idéologiques sont efficacement conservées dans les clichés phraséologiques, ce qui explique l'usage des éléments du langage épique en tant que maximes (*infra*, 236) ou dans le discours politique.

De plus, la tâche difficile du classement selon les niveaux n'était pas prioritaire dans le cadre de la présente comparaison. C'est pourquoi j'y ai préféré les critères de récurrence et de structure.

Critère principal de la stéréotypie, la récurrence d'une unité manifeste aussi son importance dans la tradition. Elle est indiquée par la fréquence (f : la somme des occurrences) et par le pourcentage de la fréquence (% : calculé sur le nombre de mots de corpus). Ce dernier est pratique pour confronter les trois traditions, étant une grandeur relative, indépendante des proportions des corpus. Les deux numéros figurent dans une parenthèse après le cliché (f, %). Les quantités en-dessous de 0,003 ne sont pas indiquées.

La récurrence n'est pas un critère absolu et pose elle-aussi des limites. Le fameux hapax homérique κλέος ἄφθιτον n'est pas nécessairement accidentel, malgré son occurrence unique. Bien au contraire, plusieurs auteurs y trouvent un crédo héroïque faisant partie de l'héritage indoeuropéen. C'est la structure sous-jacente, reconstruite en partie sur les correspondances védiques, qui permet à l'hapax de devenir cliché.

La structure dans laquelle s'insère une unité est un trait inévitable de sa récurrence dans un langage épique résonnant. L'identification des structures consiste à étudier les contextes, les fonctions et les relations mutuelles des clichés. Certains clichés ont tendance à apparaître ensemble : ils sont alors nommés *clichés associés*.

La considération des unités en fonction de leur récurrence et structure est nécessaire pour une autre raison : la taille du corpus. Les trois millions et demi de mots permettent de trouver des dizaines de milliers de correspondances. Il faut distinguer les comparaisons entre les unités rarissimes et récurrentes. Pourtant, même les hapax seront étudiés s'ils figurent dans les trois traditions et/ou s'ils s'appuient aux structures respectives. Les critères de récurrence et de structure permettent de juger de la qualité des correspondances et facilitent la distinction de leurs types (accidentelles, universelles, typologiques, héritages).

S'il est vrai, selon la formulation célèbre de Foley, que le langage épique fonctionne « comme une langue, mais davantage » (*only more so*), la comparaison structurée permet d'apprendre, non une langue particulière mais des principes généraux d'une « linguistique épique ». Les ensembles obtenus jalonnent l'épopée en exposant ses catégories principales (lieu, temps, actions, objets, sentiments...). C'est, pour reprendre l'expression de Propp, une morphologie de l'épopée qui se dresse devant nous.

## PAROLE

Les formules les plus communes sont celles qui servent à nommer les personnages et à établir la communication entre eux.

Dans le corpus Homérique, Πολύμητις Ὀδυσσεύς apparaît 80 fois et γλαυκῶπις Ἀθήνη 78. Dans le corpus des goslari, le vocatif *Kraljeviću Marko* est employé 1062 fois et dans celui des C, on compte 129 *quens Guillelmes*. Le pourcentage de la fréquence selon le corpus respectif est de 0,027 pour la formule de Guillaume, 0,030 pour celle d'Ulysse et 0,036 pour celle de Marko. Ces chiffres élevés approchent ceux des collocations typiques et communes, composées des particules les plus fréquentes : quand il, qu'il, je suis, il est...

Les formules d'énonciation viennent souvent se combiner avec les noms des personnages : Ἔπεα πτερόεντα προσηύδα (107, 0,041)/δ' αὐτε προσέειπε (99, 0,038), *veli mu* (576, 0,019) *dist li* (546, 0,114). À l'intérieur de ce groupe, on distingue les formules de réponse : τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη (91, 0,034)/ τὸν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα (71, 0,027) et les modèles lemmatiques différents avec *odgovara* et *responst*. Les fréquences citées augmentent considérablement si on compte les modèles sémantiques et les formules qui en relèvent.

De même, les formules s'ajoutent souvent aux noms pour introduire la réaction d'un personnage à un propos précédent et assurer le développement narratif. Elles consistent en une conjonction temporelle et un verbe de perception, comme les deux clichés avec *entendre* dans les G et C : *kada + to + čuti* (>1000, 0,034) est parallèle au *quant/come + le + oir* (≈300, 0,063)<sup>106</sup> et au (*quant*) *l'entent* (172, 0,036). Chez H, la même fonction est partagée par αὐτὰρ ἐπεὶ τό γ' ἄκουσεν (8, 0,003) et par ὥς φάτο (138, 0,053).

Chez H et dans les C, nous trouvons une formule pour la conversation : πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον (25, 0,010), *dist li uns a l'autre* (23, 0,005).

Les fréquences élevées et la diversité des formules d'énonciation peuvent être expliquées par le besoin d'introduire les locuteurs dans une tradition orale. Elles correspondraient en quelque sorte aux noms des personnages dans un texte dramatique ou aux tirets dans un roman - qui utilise aussi des clichés phraséologiques du type « dit-il ».

---

<sup>106</sup> La formule parallèle *le voit*, précédée du sujet et parfois de *quant* (140, 0,029) est utilisé pour introduire la réaction à une action.

Parry a étudié les formules d'énonciation dans son premier article comparatif sur Homère et les goslé : *Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song* (Parry 1933:183-188). Il cite une association intéressante des clichés pour l'énonciation et la mort, chez H et dans les G :

Ὡς ἄρα μιν εἰπόντα τέλος θανάτοιο κάλυψε (3)

To izusti, pa dušicu pusti (16 au niveau du modèle lemmatique)

### Parler haut

Dans les G, le verbe *vikati* est polysémique et veut dire « crier » et « appeler ». C'est le modèle sémantique « parler haut » (≈400, 0,014), utilisant les lemmes *grlo* (gorge) + *vikati/zavikati/podviknuti* (crier), qui exprime la voix haute. Un exemple de la formule serait : *Pa zavika grlom bijelijem* (et cria de sa gorge blanche). Ce cliché phraséologique est utilisé dans des situations de communication, où la voix levée exprime les sentiments forts du locuteur et/ou le besoin accentué d'être entendu. Le message crié peut constituer une plainte, un ordre, une menace, un appel... Le modèle lemmatique et syntaxique *cičati + kao + zmiija/guja + ljuta* (siffler comme un serpent furieux, 64) met un accent particulier sur l'émotion.

L'usage du cliché des C est comparable. Les formules *a haute vois* (76, 0,016), *a haut ton* (29, 0,006 ; dont seulement 4 hors RM) et *a vois* (11, dans HB et RC) sont utilisées avec les verbes *escrier, crier, huchier, parler*. Le modèle sémantique « parler haut » peut être exprimé aussi par une simple construction adverbiale : *haut/hautement + verbe*. Les lemmes *clere* (adj) et *clerement* (adv) sont aussi utilisés avec le nom *vois* et avec les verbes.

Dans H, le verbe *αὔω* « crier » ou « appeler » donne lieu au modèle lemmatique *μακρὸν + αὔω* (20, 0,008). Il apparaît, à un exemple près, exclusivement dans *l'Illiade*, où il est lié à la communication dans la bataille, généralement pour stimuler son armée ou se moquer de son ennemi. Le verbe *φωνέω* est aussi polysémique et peut signifier « parler haut, clairement » aussi bien que « parler » tout court. C'est ainsi que le modèle lemmatique « ὦς ἄρα » + *φωνήσας + ἀποβαίνω* (13, 0,005) réfère à des énoncés dont le contexte suggère qu'ils sont prononcés à voix haute, normale, et même basse, sans différence. Dans *φωνήσας προσέφη* (2), l'idée de la hauteur est possible, dans *φάτο φώνησέν τε* (2), probable. On peut aussi la supposer dans plusieurs occurrences du vers formulaire courant *καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα* (46, 0,010). Or, ce vers semble porter une information sur l'importance, ou une certaine noblesse de l'énoncé qu'il introduit, sans égard à la nature de la voix.

H et C utilisent aussi le cri de guerre. Les guerriers des C crient une *enseigne*, dont la plus fameuse est « Monjoie » (51, 0,011), tandis que chez H le cri, *ἀϋτή*, est inarticulé, comme dans la formule *σμερδαλέα ἰάχων* (criant horriblement, 7, 0,003). Dans Il 5:859, Ares pousse un tel cri égal à celui de 10000 hommes. Cependant, Héra, ayant pris la forme de Stentor, « à la voix d'airain » (*χαλκεόφωνος*) aussi forte que cinquante autres, crie un message pour encourager les Achéens (Il. 5:784-792). L'hyperbole est présente aussi dans le cri d'Achille (inarticulé, Il. 18), auquel Bernard

Sergent a trouvé un parallèle celtique (Sergent 1999:139). Comme il n'a pas d'armure, Achille n'entre pas dans les combats pour le corps de Patrocle, mais intervient en poussant trois cris (Il. 18:217-31) qui provoquent la panique dans les rangs troyens :

τρὶς μὲν ὑπὲρ τάφρου μεγάλ' ἴαχε δῖος Ἀχιλλεύς,  
 τρὶς δὲ κυκλήθησαν Τρωῆες κλειτοὶ τ' ἐπίκουροι.  
 ἔνθα δὲ καὶ τότε ὄλοντο δώδεκα φῶτες ἄριστοι  
 ἀμφὶ σφοῖς ὀχέεσσι καὶ ἔγχεσιν. [...]

Et, trois fois, sur le bord du fossé, le divin Achille cria, et, trois fois, les Troyens furent bouleversés, et les illustres Alliés ; et douze des plus braves périrent au milieu de leurs chars et de leurs lances.

Il. 18:228-31

L'hyperbole est présente dans les G, dans le motif du cri tellement puissant que les feuilles s'envolent des arbres :

Bre koliko Novak podvikuje,	Avec quelle force Novak crie !
Sve sa gore lišće otpadaše,	Les feuilles tombent des arbres,
A sa zemlje trava polijeće;	Et l'herbe s'envole de la terre.
Vuk3 6 <i>Ženidba Gruice Novakovića</i>	

Ici et dans Milutinović 149:206-208, le motif est associé à Starina Novak, tandis qu'il apparaît encore 18 fois, associé aux voix des autres héros ou à d'autres sons (rivière, animal, fusil...). Maretić (1966<sup>2</sup>:123) a signalé une comparaison entre Stentor de l'*Illiade* et les héros des goslé à voix puissante.

## Parler doucement

Y a-t-il de la place pour la tendresse dans le milieu guerrier de l'épopée ? Cette question trouve une réponse affirmative dans le cliché « parler doucement », commun aux trois traditions.

**G :**

Les modèles lemmatiques incluent l'adverbe *tihō/tijo* + verbes d'énonciation *bes(j)editi, govoriti, progovarati, odgovarati*. (> 500, >0,017)

**C :**

Les modèles lemmatiques sont constitués de *doucement/belement* + *apeler, dire, aresnier, parler* et variantes orthographiques. (≈30, 0,006)

**H :**

H utilise la formule ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε (43, 0,016), ainsi que les modèles lemmatiques *μειλίχιος / ἀγανός / μαλακός* + ἔπος + *φημί / πρόσφημι / προσανδάω / παράφημι / πείθω* (ensemble ≈25, 0,010). Il existe aussi la forme *μειλίχιος* + *προσανδάω*, plus proche des exemples des G et C.

« Parler doucement » est utilisé entre les proches, dans un sentiment de bienveillance, attention et tendresse envers l'interlocuteur. Un signe additionnel de l'attention consiste en un appel par le nom, présent dans la formule homérique (ὀνομάζω), et dans l'usage non-stéréotypé :

αὐτὰρ ἐγὼ διὰ δώματ' ἰὼν ἄτρυνον ἑταίρους  
 μελιχίοις ἐπέεσσι παρασταδὸν ἄνδρα ἕκαστον

À travers le manoir, je réveille mes gens ; je vais de l'un à l'autre, et du ton le plus doux (...je leur parle : note AF)

Od. 10:546, 7

Un exemple des C correspond à cet usage :

Doucement les apele uns et uns par lor nons

Sauf la tendresse, le champ sémantique des formules englobe d'autres significations associées : la persuasion, les bonnes nouvelles et la joie (H), la beauté du discours (C)... Dans les C et les G la signification « doucement » (bas) peut être présente. Il faut signaler que dans les C, une autre formule, *dist en bas* (9), exprime la notion différente : de cacher, de parler à l'insu des autres. La tendresse est dominante dans les G. Les trois occurrences de la formule *Par grant amor* (Al., RC) dans des contextes et modèles comparables illustrent la présence du même sentiment dans les C.

« Parler doucement » est le seul propos modéré à posséder son unité récurrente, tandis que les exemples opposés, où on parle fort, sont nombreux. La convergence de divers propos modérés vers cette classe unique pourrait expliquer sa diversité.

## Actes de parole

### *Injurier et se moquer*

Dans H, on trouve plusieurs exemples des propos ironiques qu'un héros fait à l'ennemi qu'il vient de vaincre et souvent de tuer. Parmi les plus éloquentes, se trouve celui de Patrocle à Kébrion, dont le corps vient de tomber du char :

τὸν δ' ἐπικερτομέων προσέφησ Πατρόκλεες ἵππεῡ·  
 ὦ πόποι ἦ μάλ' ἐλαφρὸς ἀνήρ, ὡς ῥεῖα κυβιστᾶ.  
 εἰ δὴ που καὶ πόντῳ ἐν ἰχθυόεντι γένοιτο,  
 πολλοὺς ἂν κορέσειεν ἀνήρ ὅδε τήθεα διφῶν  
 νηὸς ἀποθρόσκων, εἰ καὶ δυσπέμφελος εἴη,  
 ὡς νῦν ἐν πεδίῳ ἐξ ἵππων ῥεῖα κυβιστᾶ.  
 ἦ ῥα καὶ ἐν Τρώεσσι κυβιστητῆρες ἔασιν.

Et, railleur, tu lui dis, Patrocle, bon meneur de chars : « Ah ! qu'il est souple, celui-là ! quelle aisance dans ses sauts ! S'il se trouvait un jour sur la mer poissonneuse, ce chercheur d'huîtres là nourrirait bien des gens, en sautant ainsi du haut d'une nef, même par gros temps, à voir l'aisance avec laquelle il saute d'un char dans la plaine. Il est vraiment de bons sauteurs chez les Troyens ! »

Il. 16:744-750



Le groupe de mots du premier vers τὸν δ' ἐπικερτομέων προσέφης (ἐπικερτομέω - moquer) réapparaît dans une moquerie d'Eumaios à Mélanthios puni, dans Od. 22:19.

Quelques 100 vers plus loin (Il. 16:827-842), Patrocle sera tué et moqué à son tour par Hector, qui utilise le modèle lemmatique « ἐπευχόμενος ἔπεα πτερόεντα » + verbe d'énonciation (Il. 16:829), dont les trois autres occurrences sont utilisés dans les situations comparables. Chantraine explique ἐπευχομαι par « se vanter, souhaiter » (notamment pour des imprécations), « prier », etc. ; et LSJ, dans ce cas précis par « *exult over* » (chanter victoire sur son ennemi).

Dans les G, l'idéal prévalant semble demander de traiter l'ennemi amicalement. Ainsi, Ivo Senković salut amicalement les Turcs dont son ennemi, aga de Ribnik (Vuk3 56:143-5). Les injures et moqueries ironiques sont donc moins présentes. Dans Vuk2 29, Miloš Voinović est aux noces de son oncle, l'empereur Dušan, à son insu. Il est déguisé en homme modeste (Bulgare), qui ne fait pas peur à trois agresseurs voulant enlever son cheval, dont la valeur ne pouvait pas être camouflée. Il leur donne des coups de son *šestoperac*, une masse à six ailettes (Vuk2 29 305-326), et tandis qu'ils se renversent par terre il leur souhaite qu'autant de fruit leur pousse dans leurs vergers, et au dernier :

Drž' se dobro, momče Prijepoljče!	Tiens ferme, jeune homme de Prijepolje,
Pa kad dođeš Prijepolju tvome,	Et quand tu reviens à Prijepolje
Povali se među devojkama,	vante-toi parmi les jeunes filles
De s' oteo konja od Bugara.	que tu a enlevé le cheval au Bulgare.

Vuk2 29:323-6

Le chant Vuk2 69, *Marko supprime la taxe de mariage* relate le duel entre l'Arabe gouverneur du Kosovo et Marko. C'est d'abord l'Arabe qui donne à Marko quelques coups de sa masse, sans effet. En ripostant de sa masse, Marko lui arrache la tête d'un seul coup :

Nasmeja se Kraljeviću Marko:	Prince Marko rit :
„Bože mili, na svem' tebe vala,	« Dieu chéri, merci pour tout,
Kad brž' ode sa junaka glava!	la tête s'est envolée du héros aussi vite,
Kan' da nije na njemu ni bila!“	Comme si elle n'a jamais été sur lui. »

Vuk2 69 :218-21

En tuant son adversaire, le héros de l'Insurrection Miloš Pocerac moque le cadavre qui reste planté dans la selle comme s'il dormait : « as-tu eu assez de boire ? ».

Dans les C, ironiser les ennemis qu'on vient de blesser/tuer est un procédé courant. Ainsi, Raoul tranche d'abord le poing à Ernault<sup>107</sup>, puis le pied de Rocoul qui est venu sauver Ernault. Il leur dit :

---

<sup>107</sup> Il moque Ernault à une autre occasion, hors combat : De[l] poing senestre me resamblez le gai qi siet sor l'arbre ou je volentiers trai : le pié en port et la cuisse li lai ! » (RC I. 232).

Or vos donrai .j. mervillous mestier:  
E. ert mans, et vos voi eschacier;  
Li uns iert gaitte, de l'autre fas portier.

À présent il faut vous trouver des emplois convenables : puisqu'Ernaut est manchot et que vous n'avez qu'une jambe, l'un sera guetteur, et l'autre, portier.

RC I. 146

D'après Ong, se vanter de l'ennemi de telle manière est en accord avec l'expression agonale des traditions orales :

Bragging about one's own prowess and/or verbal tongue-lashings of an opponent figure regularly in encounters between characters in narrative: in the *Iliad*, in *Beowulf*, throughout medieval European romance, in *The Mwindo Epic* and countless other African stories (Okpewho 1979; Obiechina 1975), in the Bible, as between David and Goliath (1 Samuel 17:43-7). Standard in oral societies across the world, reciprocal name-calling has been fitted with a specific name in linguistics: flyting (or fliting). (44)

Maretic (1966<sup>2</sup>:127-129) a étudié quelques exemples au sein de la comparaison G/H, dont les deux que je viens de citer. Rychner (151) mentionne le « motif secondaire 'injures avant et après le combat' » dans la ChR.

### **Serment**

#### **G :**

Dans les goslé on trouve de nombreuses occasions où il faut jurer sa foi. Le cliché « vjera tvrda » (foi ferme, 368, 0,013) est dédié à cet acte de parole. Il forme des constructions différentes jusqu'aux vers entiers pour prêter ou demander (plus rare) un serment :

A dajem ti moju vjeru tvrdu, A/Jer tako mi moje vjere tvrde, I hoću ti dati vjeru tvrdu, Evo tebi tvrdu vjeru dajem...

Le cliché peut être exprimé aussi par les modèles lemmatiques à partir du verbe *kunuti se* (jurer, ≈200).

#### **H :**

Jong (2001:135) analyse la scène de serment (*oath type-scene*) de l'Od. 5:177-91 où Ulysse demande le serment et Calypso le prête. Les trois vers 184-6 correspondent exactement à Il. 15:36-38, où Héra, effrayée, jure à Zeus pour se justifier :

ἴστω νῦν τόδε Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρὺς ὑπερθε  
καὶ τὸ κατειβόμενον Στυγὸς ὕδωρ, ὅς τε μέγιστος  
ῥοκος δεινότατός τε πέλει μακάρεσσι θεοῖσι,

Non, et qu'ici m'en soient témoins et la Terre et le vaste Ciel sur nos têtes, et les ondes du Styx dans leur chute aux enfers - le plus grand, le plus terrible des serments pour tous les dieux bienheureux [...]

Il. 15:36-8

La scène d'Ulysse et Calypso est introduite par un vers comportant le modèle μέγας + ῥοκος (grand serment, 12). Le mot ῥοκος, qui désigne le serment ou son objet, entre aussi dans καρτερὸς + ῥοκος (7, 0,003), ῥοκία + πιστὰ (14, 0,005) et dans

plusieurs expressions formulaires plus grandes à la base de ces syntagmes. L'intrigue de *Illiade* commence avec le serment d'Achille à Agamemnon, si funeste pour les Achéens : *τοι ἐρέω καὶ ἐπὶ μέγαν ὄρκον ὁμοῦμαι* (Il. 1:233). On retrouve le même texte dans Od. 20:229, où Ulysse déguisé jure à Eumaüs sa propre retour et le massacre des prétendants. La formule *καὶ τετελεσμένον ἔσται* (« et (ma parole : note AF) s'accomplira ») apparaît 9 fois.

### C :

Selon Martin, le motif « serment » (IV.A. 7.) est constitué de « prolepse narrative, « caractère public du serment », « jure », si m'ait Diex + saint/reliques + embrayeur. ». Il en cite huit occurrences.

Sauf par le verbe *jurere*, et la construction *me + aider + Diex*, le serment est exprimé aussi par les synonymes de jurer : *plevir* (Godefroy *s.v.* *plevi*) : lié par un serment), et *afer*. Sont aussi utilisés les noms *foi* (*feiz*), *fiance* et le verbe *creanter*. Les exemples sont nombreux et divers. C'est ainsi que Ganelon jure de trahir Roland :

Sur les reliques de s'espee Murgleis  
La traïsun jurat e si s'en est forsfait. AOI.  
ChR 607, 8

### Parjure

Le parjure peut faire l'objet d'un développement particulier. Il est le thème des chants 3 et 4 de *Illiade* où un traité rituel est fait (3:277-302) entre les deux camps pour régler le conflit par un duel entre Ménélas et Alexandre. Toutes les divinités sont invitées à punir les parjures : (Il. 3:279, *ἐπίορκον ὁμόσση*). Pourtant, Aphrodite sauve Alexandre de la main de Ménélas, et Pandaros, incité par Athéna, blesse d'une flèche Ménélas, en violant le traité, les *ὄρκια πιστὰ* (Il. 4:157).

Dans le chant Vuk2 64 et ses variantes MH2 13 (*bugarštica*) et 14, le prince Marko est prisonnier du prince arabe et il donne sa parole à sa fille/sœur qu'il la marierait si elle le libérait. Au lieu de tenir sa promesse, il la tue au retour, ne pouvant pas soutenir la couleur de sa peau. Il garde pourtant le trésor qu'elle portait comme dote. Il a déjà été signalé que Marko était un héros de compromis et de vices différents, mais ce chant exprime son pire péché. Selon Loma (2002:105), sa gravité provient d'une infraction à toutes les trois fonctions indoeuropéennes : à la première par son parjure, à la deuxième par le meurtre d'une femme non-armée et à la troisième par le refus de l'amour d'une femme (aspect sexuel) et l'enrichissement par le crime (aspect matériel).

### Approbaton

Dans les G, la formule constituée d'une interjection *belhaj/hej/al + aferim* exprime l'approbaton et la félicitation. Elle n'est pas limitée à la réaction à un propos, mais est utilisée aussi pour des actions ou des personnages. Les variantes Vuk2 35, 6 illustrent l'usage du cliché sans stéréotypie formelle :

Kad to začu slavni knez Lazare,	Lorsque le glorieux prince Lazare eut ouï ces paroles,
Tad' Milošu bio govorio:	Il parla ainsi à Miloš :

„Vala tebe, vojvoda Milošu!                    « Merci à toi, voïvode Miloš !  
 Vala tebe, na tvojoj besjedi,                Merci à toi de ton discours,  
 Istina je, kako što govoriš. »        Ce que tu dis est bien la vérité. »  
 Vuk2 35:114-118<sup>108</sup> (trad. Đurović)

Pour louer un discours, Homère utilise « κατὰ μοῖραν » + εἶπον (Il. 18; 0,007) : comme dans l'exemple de Nestor vantant les paroles et l'action d'Achille : ναὶ δὴ ταῦτά γε πάντα τέκος κατὰ μοῖραν ἔειπες (Il. 23:626). Avec le même vers, à un mot près (τέκος > γέρον), Diomède approuve le conseil de Nestor d'arrêter le combat, après que la foudre de Zeus frappe devant leur charriot (Il. 8:146). Il existe aussi trois occurrences de κελαδέω, utilisé pour l'approbation du discours d'un héros par le camp des troyens/achéens.

Les C ont recours à *aves bien parle* (≈30, 0,006), *vos dites veritez* (24, 0,005) et différents modèles lemmatiques avec *dire* + *vérité/voir*. La ChR connaît *Sire, mult/vos dites bien* (3) et *avez mult/vos ben dit* (2).

Dist la roïne: «Fille, mout ies senee;  
 Bien ait or l'ore qu'en mes flans fus portee!  
 Ce que tu diz est veritez provee:  
 Al.

Il y a également des usages non-stéréotypés à la surface, comme dans l'exemple où d'Ybert approuve le conseil de son fils Bernier de cesser leur combat contre le roi :

- Fix, dist li peres, preus estes et vaillans  
 li vostre sens va le mien sonnontant. »  
 RC I. 264

### Obéissance

#### G :

L'obéissance est exprimée par le verbe *poslušati*, autour duquel s'articulent plusieurs vers, désignant surtout l'appel et l'acceptation d'obéir. Marko est fameux pour son obéissance à sa mère Jevrosima, dont les préceptes moraux présentent les sommets de la réflexion des goslé :

Vuk2 56:104 « Onda svoju poslušao majku »  
 Vuk2 62:36 « To je Marko poslušao majku »  
 Vuk2 68 :29,30 « Mučno mu je ici bez oružja, / A još gore ne poslušat' majke. »  
 Vuk2 72:90 « To je Marko poslušao majke »  
 Vuk2 73:14 « To je Marko poslušao majku »

L'autre moyen est la formule *pogovora nema*, qui constitue le vers stéréotypé *U mladege pogovora nema* (34).

<sup>108</sup> *Istina je* constitue une formule, mais elle est généralement utilisée pour répondre à une question.

L'importance de l'obéissance est exprimée dans les descriptions de la fin du monde (*supra*, 80) dans Vuk2 1 et 2 :

I ne sluša porod roditelja,  
A ne sluša mlađi starijega;  
Vuk2 2:10, 11

Ce qui permet au monde de continuer à exister (*Te se opet svijet naslijedi*) est, entre autre, le respect de l'obéissance :

I posluša porod roditelja,  
I posluša mlađi starijega,  
Vuk2 2:75, 6

### H :

Les formules οὐδ' ἀπίθησε (30, 0,011), la plupart des fois introduites par ὡς ἔφατ', et μάλα μὲν κλύον ἢ δ' ἐπίθοντο· (13, 0,005) sont réservées pour obéir aux propos de quelqu'un.

Une réflexion sur l'obéissance est manifeste dans le personnage d'Achille. Aveugle aux besoins de ses camarades, sourd aux supplications de ses ennemis, refusant toute obéissance à Agamemnon depuis l'épisode avec Briséis (Il. 1:296 οὐ γὰρ ἔγωγ' ἔτι σοὶ πείσεσθαι οἴω), il semble très pieux quant à l'obéissance aux autorités célestes. C'est ainsi qu'il se laisse persuader sans discussion par Athéna (οὐδ' ἀπίθησε / μύθῳ Ἀθηναίης, Il. 1:220, 1) de ne pas se venger en tuant Agamemnon :

Χρὴ μὲν σφωῖτερον γε, θεά, ἔπος εἰρύσασθαι  
καὶ μάλα περ θυμῷ κεχωλομένον· ὥς γὰρ ἄμεινον·  
ὅς κε θεοῖσ' ἐπιπείθεται, μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ.

Un ordre de vous deux, déesse, est de ceux qu'on observe. Quelque courroux que je garde en mon cœur, c'est là de bon parti. Qui obéit aux dieux, des dieux est écouté.

Il. 1:216-8

et par Thétis de respecter la volonté des dieux de rendre le corps d'Hector :

τῆδ' εἴη· ὅς ἄποινα φέροι καὶ νεκρὸν ἄγοιτο,  
εἰ δὲ πρόφρονι θυμῷ Ὀλύμπιος αὐτὸς ἀνώγει.

Ainsi en soit-il donc ! Que l'on m'apporte la rançon et que l'on emmène le mort, si c'est l'Olympien qui l'ordonne lui-même d'un cœur tout à fait franc.

Il. 24:139, 40

Il faut comparer la simplicité de ces acceptations à son acharnement dans les rapports avec Agamemnon, ses messagers et Hector.

### C :

Le verbe pivot de nombreuses expressions est *commander*, comme par exemple dans la réponse à l'ordre *Si com vos commandés* (46, 0,010). On trouve une seule occurrence du modèle sémantique au niveau du vers dans Roland : *E cil respudent:*

— *Sire, a vostre coman[t]*. (ChR 946), quatre dans CN : *Et cil/il responent/respont* : «*Si com vos commandez.*», et sept dans RM. Le modèle lemmatique *a + vo/vos/vostre + volenté* (≈80) exprime la même idée. Il forme 8 occurrences avec *responde* dans le premier hémistiche. *A vostre plaisir* (26, 0,005), *a vostre devis* (7) et l'adverbe *volentiers* sont aussi utilisés ; ce dernier comme CC de manière de verbe *dire* ou COD de *responde*. La formule *volentiers et de gré* (24, 0,005) n'est utilisée dans le sens qui nous intéresse qu'avec les verbes mentionnés. Le modèle sémantique peut être réalisé sans stéréotypie à la surface, comme dans *ce ne refus je mie*.

L'importance de l'obéissance dans le monde féodal est essentielle. Elle est illustrée par l'exemple de Raoul de Cambrai, que sa démesure mène à sa perte. Il décide de détruire le monastère d'Origny pour nuire aux Vermandois, bien qu'il s'agisse d'un lieu de culte chrétien. Il menace ses hommes qui ne lui ont pas obéi, sourd à leurs arguments. Pourtant, il obéit sans discussion à Guerri, son oncle (une obéissance d'ailleurs relative, car le monastère sera finalement détruit) :

Et dist R.: «Si con vos commandez;  
A tant le lais, puis qe vos le volez.»

### Questions sur l'identité

Une unité sert à introduire la question sur l'identité d'un interlocuteur inconnu.

#### H :

Il existe deux formules : *τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν* (8, 0,003) et *τίς δὲ σὺ ἐσσι φέριστε* (3). La première sert à former un vers formulaire :

*τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆες* (6)

Tous les exemples du vers se trouvent dans *l'Odyssée*, en accord avec son monde de voyages, rencontres, déguisements et personnages inconnus.

#### G :

Il existe deux formules : *ko si i okle si* pour le second hémistiche, et *otkuda si* pour le premier. La seconde formule donne suite à des vers formulaires : *Otkuda si, od koje l' krajine* et à des groupes de vers :

*Otkud li si, od koga li grada,  
Iz koje li zemlje zavičaja?*

#### C :

Il existe deux formules : *de quele tere* (31, 0,006) et *qui estes vos* (7), puis quelques exemples de *dont + venir* et finalement plusieurs occurrences sans forme stéréotypée.

Le personnage inconnu est, chez H, désigné de *ξεῖνος*. Dans les G, il existe trois formules en Vocatif : *neznana delijo/katano*, *neznani junače*. La structure des vers inclut le cliché associé de « dire vrai » (*infra*, 166). Ainsi, des clichés sans forme stéréotypée de RC :

- l. 290 « Dont iers tu, mies? - garde n'i ait mentit.
- l. 294 « Qui iers tu, va? garde ne me celer.

l. 299 «Dont estes vos, singnor? nel me noier. »

l. 301 De quel part viens? Nel me devés noier.

Chez Homère, les dialogues homériques d'Athénée et Télémaque (Od., 1:179, 206, 14), d'Eumaios et Ulysse (Od. 14:187, 192) et de Théoclymène et Télémaque comportent les clichés de « dire vrai » :

εἰπέ μοι εἰρομένω νημερτέα μηδ' ἐπικεύσης  
τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆες;

[...] réponds à ma demande et dis-moi sans détour ton nom et ta patrie et ta ville et ta race !

Od. 15:263, 4

et Télémaque de répondre :

τοιγὰρ ἐγὼ τοι, ξεῖνε, μάλ' ἀτροκέως ἀγορεύσω.  
ἔξ Ἰθάκης γένος εἰμί, πατήρ δέ μοι ἐστὶν Ὀδυσσεύς,

Oui, je veux, étranger, te répondre sans feinte. Ma famille est d'Ithaque et mon père est Ulysse [...]

Od. 15:266, 7

Dans les gousle, les deux clichés apparaissent ensemble lors d'un duel entre le prince Marko et Zmaj-Ognjeni Vuk, son neveu dans ce chant :

„Od kuda si, od koje krajine,

Kako li te viču po imenu?“

Odgovara momče sa đogina:

„Kad me pitaš da ti pravo kažem:

« D'où viens-tu, de quel pays,

Quel est ton nom ? »

Le jeune homme répond du haut de son coursier:

« Puisque tu m'interroges, je te dirai franchement:

Vuk6 19:64-7<sup>109</sup> (trad. Đurović)

Dans les trois traditions, un autre cliché associé, « duel », peut introduire un vers de menace après la question. La correspondance entre les exemples des C et des G est particulièrement développée :

τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν ὃ μευ ἔτλης ἀντίος ἐλθεῖν;  
δυστήνων δέ τε παῖδες ἐμῶ μένει ἀντιώσι.

Qui es-tu donc, et d'où viens-tu, toi qui m'oses affronter ? Malheur aux parents dont les fils viennent affronter ma fureur ?

Il. 21:150, 1

De quel tere es et de quel parenté,

De qui porai a mes hommes vanter

Qui j'arai mort, ocis et decopé.»

HB 5065

<sup>109</sup> D'autres occurrences dans MH3 13:432, Milutinović 5:94 et 7:43.

Od koga si grada i plemena, De quelle cité viens-tu, de quelle tribu,  
 Kako li se po imenu kažeš, Quel est le nom que tu portes,  
 Neka znadem kog sam pogubio. Que je sache à qui j'ai ôté la vie.  
 Petranović2 34:96-98 (trad. Đurović)

## Rançon

La rançon est la compensation qu'on offre pour sa liberté ou sa vie. Dans les duels, l'adversaire peut être vaincu sans être tué. Or, le plus souvent le combat est à mort. Dans le bref intervalle entre la défaite et la mort, c'est en suppliant et en promettant une rançon que le vaincu peut garder sa vie. La supplication est parfois acceptée, parfois non.

### H :

Chez H, la scène<sup>110</sup> consiste en baissement du suppliant et contact physique avec le supplié (illustré par la formule λαβὲ γούνων/γούνατα) et le propos de supplication, désigné par le verbe λίσσομαι. Il comporte une demande (λύω ou ζωγρέω) et un appel à recevoir la rançon (ἄποινα δέχομαι), en insistant souvent sur sa richesse (ἀγλαὰ, ἀπειρέσια, ἄξια).

### G :

Le contexte de la supplication pour la vie est le duel. Le vers formulaire pour supplier est *Pokloni mi život na mejdanu*. Il est suivi d'une promesse de rançon, par exemple dans le vers formulaire « *Išti blaga koliko ti drago* », ou dans une élaboration plus grande. Il n'y a pas de baissement de l'adversaire, ni de contact physique.

### C :

Le propos comporte la supplication et la promesse de rançon. Les combats étant menés à cheval, le supplié n'est approché que hors contexte du combat, par exemple par le baissement (*li chāi as piez, li est au pié alez*).

Quant cil li prie et manaide et pitié:  
 «Ber, ne m'oci, se tu Guillelmes iés,  
 Mes pren moi vif, mout i pués gaaignier:  
 Ge te dorrai un grant mui de deniers.»  
 CL 2348-51

La supplication peut simplement être introduite par *merci*. C'est ainsi que dans le duel avec Raoul de Cambrai, après avoir perdu sa main, Ernault demande grâce 7 fois. L'expression est pourtant plus générale : trois occurrences renvoient à la supplication à l'ennemi et quatre sont un appel aux secours des amis. Il promet d'abord de devenir vassal fidèle de Raoul (RC l. 143), puis de devenir moine et lui laisser tous ses fiefs (l. 151). Cependant, Raoul reste de marbre.

On trouve une comparaison dans Vuk4 43, où un héros veut venger la mort de son frère : « Si je ne le venge vite, mon cœur va se briser » (44, 5). Depuis qu'il a perdu son frère la rançon des suppliants turcs ne l'intéresse plus.

<sup>110</sup> V. De Jong 2001:178, « supplication scenes ».



Harambašu kad viđeše Turci,	Lorsque les Turcs virent l'harambacha,
Suze rone, Stanojlu se mole:	Ils versent des larmes et prient Stanojlo:
„Harambaša, pokloni nam zdravlje!	« Harambacha, fais-nous don de notre santé!
Uzmi blago, koliko ti drago.“	Prends de l'or tant que tu en souhaites. »
Al' Stanojlo njima govorio:	Mais Stanojlo leur dit ainsi:
„Ta što će mi vaše pusto blago,	« A quoi me servirait votre maudit or,
Kada nema moga brata Gojka!“	Quand mon frère Gojko n'est pas! »
Vuk4 43:129-135 (trad. Đurović)	

Dans le chant 21 de *Illiade*, Achille refuse un suppliant avec un argument comparable, à conclusion fameuse :

ἀλλὰ φίλος θάνε καὶ σύ: τίη ὀλοφύρεαι οὕτως;  
κάθανε καὶ Πάτροκλος, ὃ περ σέο πολλὸν ἀμείνων.

Va, mon ami, meurs à ton tour. Pourquoi gémir ainsi ? Patrocle est bien mort, qui valait cent fois plus que toi.

Il. 21:106, 7

Raoul de Cambrai, dans sa démesure, commet un sacrilège en perdurant dans son refus d'épargner Ernault :

Ne Diex ne hom ne t'en puet garantir,  
Ne tout li saint qi Dieu doivent servir.»

Ce sera bientôt Ernault qui l'achèvera, après qu'il soit blessé mortellement par Bernier.

Chez Achille, le rétablissement de l'humanité est lié au respect du suppliant. Au comble de la démesure d'Achille, il n'y a que Zeus qui croit encore en son humanité :

οὐτ' αὐτὸς κτενέει ἀπὸ τ' ἄλλους πάντα ἐρύξει·  
οὔτε γάρ ἐστ' ἄφρων οὔτ' ἄσκοπος οὔτ' ἀλιτήμων,  
ἀλλὰ μάλ' ἐνδυκέως ἰκέτεω πεφιδήσεται ἀνδρός.

[...] non seulement Achille ne le tuera pas, mais il empêchera tout autre de le faire : il n'est ni fou, ni aveugle, ni criminel ; bien au contraire il tiendra fermement à épargner le suppliant.

Il. 24:156-8

## LIEU

### Château

#### G :

Les locations courantes des G sont *grad* (ville ; *tordi grad* : château fort), *kula* (donjon), *bedemi* (fortifications). Comme le *raya* ne vivait pas dans les villes turques, on trouve aussi le *gora* (montagne), l'habitation des haïdouk. La construction d'un bâtiment est le thème de plusieurs chants et possède le vers introductif approprié,

réalisé à partir du verbe *graditi* (21), où domine le modèle lemmatique et syntaxique *kulu + gradi + sujet* (12).

### H :

La ville est désignée de *πόλις/πτόλις, ἄστυ, πτολίεθρον*, la tour de *πύργος* (45, 0,017), les remparts de *τείχος* et le palais par le pluriel de *μέγαρον*, présent dans la formule *ἐνὶ (ἐν) μεγάροισι* (75, 0,029). Dans le chant 6 (242-250), on trouve la description de *δόμον περικαλλέ* (2) de Priam. Le modèle lemmatique *δόμος + εὔ + ναιεπτάος* (12, 0,005) et, plus rarement, le pluriel d'*οἰκίον* sont aussi utilisés.

### C :

L'espace de la C est jalonné par les *cités* (le *burc* et la *vile* sont plus petits), les *chastels* et les *fermetés* (fortification), les *tours* et les *donjons* (tour principale) :

Prent i chastels e alquantas citez. (ChR 2611.)

Chasteaus et marches, donjons et fermetez (CN)

Dans les trois traditions, les abris temporaires sont aussi utilisés, surtout en temps de guerre. Chez Homère, ce sont *κλισίας καὶ νῆας Ἀχαιῶν* (5), les cabanes et les nefes. Par opposition à ces constructions en bois (v. Il. 24.448), les G et les C utilisent la tente : *šator* et *pavillon/tente/tré*. Dans les deux traditions les lemmes forment le cliché « dresser la tente » (*penjati/razapeti, drecier/tendre*). Dans les G, *šator penje* est aussi une formule introductive (5). Martin nomme le motif correspondant « campement » : *li os se loge : pavillon/tré + drecier* (III.D.1).

## Église

### G :

Le modèle lemmatique *bijela + crkva* (blanche église, 375, 0,013) apparaît en tant que location dans différents contextes. L'église est la destination d'un voyage, devant elle et à son intérieur peut se passer une action, elle peut être pillée. L'église remplit surtout sa fonction principale d'être un lieu de culte. La présence des héros aux matins et aux liturgies est un cliché thématique et parfois compositionnel, où la sortie de l'église marque une limite compositionnelle<sup>111</sup> (Vuk2 34:188, 9, Vuk2 42:56-59, Vuk2 65:126-33, Vuk2 84:45-47).

### C :

Martin identifie le motif « sortie d'église » (II.A.4.) : *oissir/venir + mostier/messe; reparent d'orison*. Dans certains exemples, on remarque aussi la fonction compositionnelle, où le calme de l'intérieur de l'église fait contraste au développement extérieur, rencontré à la sortie. Le poète de RC en profite pour retarder la narration dans la laisse 89, où Ybert Vermandois ne connaît les nouvelles sur l'attaque de Raoul qu'en sortant de l'église, alors qu'il pouvait simplement sortir devant son fils Bernier qu'il avait déjà vu arriver<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> *Supra*, 93.

<sup>112</sup> De la fenêtre : un autre cliché présent dans les trois traditions (*infra*, 205).

## Chasse

### G :

Le cliché « chasse » est représenté par le modèle lemmatique *lov + loviti* (101, 0,003) et par la formule *u lov u planinu/planine* (105, 0,003), précédée en général par un verbe de motion pour former un vers stéréotypé. Il forme aussi une introduction courante. Le vers introductif *Lov lovio + Nom* domine parmi les différentes réalisations formelles : MH1 51 ; MH2 1, 19, 61 ; Milutinović 2, 77, 148, 154 ; SANU2 40, 77 ; Vuk2 70. La chasse est très populaire parmi les héros des G.

### C :

Il est intéressant que la chasse, bien qu'attesté comme le passe temps féodal favori, soit rarement mentionné dans le corpus des C. La mention dans la ChR semble fortuite : *Pur un sul levre vait tute jur cornant* (1780). Martin identifie pourtant le motif du « Retour de chasse » (II.A.3.). Guillaume revient de la chasse, pour ouvrir l'intrigue aux débuts du CL (*D'une forest repere de chacier*, 114) et du CN (*Li cuens Guillelmes reperoit de berser*, 17). Vivien enfant affiche son instinct chasseur dans les *Enfances Vivien* (*infra*, 161).

### H :

Le nom *θηρητής* (chasseur, 8) est surtout utilisé dans les comparaisons, comme dans Il. 11:292-295, au regard d'Hector. Parmi les rares héros chasseurs, on trouve Skamandrios, initié à la chasse par Artémis (Il. 5:50). Il arrive à Ulysse de chasser un cerf magnifique dans les bois de l'île de Circé, pour nourrir ses compagnons et soi-même (10:157-171). Homère est relativement succinct à l'égard de la chasse par rapport à l'épopée grecque dans son intégralité, pour ne mentionner qu'Héraclès, tueur solitaire de bêtes sauvages, et la chasse collective au sanglier de Calydon.<sup>113</sup> La dernière est d'ailleurs reprise dans l'*Iliade* (9:529-599) et l'*Odyssée* mentionne le chasseur mythique Orion, rencontré par Ulysse aux enfers (11:572-575). Pindar, dans les *Néméennes* 3.43-54, relate l'enfance d'Achille, qui à six ans tuait déjà le lion, le sanglier et chassait le cerf sans chien, en courant lui-même.

## Prison

La fréquence du lemme *tavnica/tamnica* (1321, 0,045), auquel il faut ajouter les 220 occurrences du mot synonyme *zindan* (dans les chants musulmans) manifeste l'importance de la prison parmi les locations épiques. L'ambiance de la *tamnica* est stéréotypée : l'eau jusqu'aux genoux (*voda do kolena*, 36), les os des héros jusqu'aux épaules (*kosti do ramena*, 9), les serpents nagent dans l'eau et les scorpions/insectes grouillent sur les murs (*zmijel/guje + akrepi*, 44). L'emprisonnement d'un héros est un sujet courant de chants entiers. Notons celui de Mali Radojica (Milutinović 56, repris aussi dans Pjesme et Vuk3 51) ou du prince Marko (Vuk2 64, MH2 13, 14). Dans Milutinović 56, le chant est introduit par le cliché « pleurer dans la prison ». Le cliché phraséologique, articulé autour du lemme *cviliti/cmiliti* (*infra*), introduit souvent le cliché thématique. Il peut être réalisé comme le vers introductif :

---

<sup>113</sup> Vidal-Naquet 2005:169.

Što procvili u Zadru kamenu  
U tavnici mlad' zadarskog bana?  
MH3 23

Procvilio sužanj u tavnici  
Petranović2 29

Procmilio Zadranin Todore  
U tamnicu Kostića Mehmeda,  
SANU3 57

Procvilio sužanj Milutine  
U tavnici bana Zadranina,  
Vuk3 57

Le héros emprisonné communique avec une jeune fille locale, souvent la fille du seigneur qui l'a emprisonné. C'est elle qui occasionne la libération du héros et part avec lui, souvent pour le marier. C'est le cas, par exemple, des chants cités sur Radojica et Marko. L'accord entre le héros et la fille est souvent explicite : elle le libèrera s'il la mariera :

Ne trun', jadan, u tavnici, Marko! Već daj mene tvoju vjeru tvrdu, Da ćeš mene uzet' za ljubovcu, Da izbavim tebe iz tavnice, Vuk2 64:44-47	Ne te laisse point pourrir, Marko, dans ta prison, mais engage-moi solennellement ta foi, que tu me prendras pour femme, et je te délivrerai de prison.
---	--

On trouve le même accord libération/mariage dans KH2 71:104-111 MH2 13:18-21, 14:61-66, Vuk3 21:187-9, Vuk6 49:470,1, 78:39-42. Le héros accepte et prête serment. Il commet parfois un parjure (cliché associé : *supra*, 122), comme dans l'exemple cité ou KH2 71.

C :

La prison est désignée de *chartre* (terme homonymique avec le message) et *prison*. Dans la PO, Guillaume et ses deux compagnons, Guillebert et Guielin, se trouvent « au fond de la prison » (cf. le modèle lemmatique correspondant *dno* + « od tamnice », 80, 0,003) : « il s'y trouve des crapauds et des couleuvres qui les engloutiront et des serpents qui les dévoreront. » (PO 1231-2).

Dans les cachots des G, les serpents et les crapauds mordent aussi les héros. Un modèle syntaxique et sémantique combine *zmije/guje* + V et *akrepi* + V, soit dans un vers, juxtaposées ou coordonnées par la conjonction *i* marquant l'opposition, soit dans deux vers, où les verbes sont élargis en syntagmes verbaux. Les verbes sont mordre/piquer/manger/boire, et dans les syntagmes figurent les yeux et le visage comme COD.

Zmije kolju, a jakrepi pale/štiplju (11, en tant que modèle lemmatique)  
Les serpents blessent et les scorpions piquent.

Hoće zmije oči da popiju,      Les serpents veulent boire les yeux,  
 A jakrepi lice da nagrde,      Les scorpions blesser le visage  
 Vuk2 65:9, 10

Dans la laisse 45, le salut sourira aux compagnons chrétiens par la princesse Orable<sup>114</sup> qui propose à Guillaume le même accord libération/mariage qu'il acceptera en prêtant serment :

Sur ma foi, dit la reine Orable,  
 si je pensais que ma peine en soit récompensée,  
 que Guillaume Fierebrace m'épouse,  
 je vous ferais sortir tous les trois de la prison,  
 et je me ferais baptiser tout de suite. »  
 PO 1374-8

### ***Libération du cachot pour un service héroïque***

Dans le chant célèbre Vuk2 67, *Marko Kraljević i Musa kesedžija* (Marko et Moussa le coupe-jarret), Podrugović fait une combinaison très réussie de différents motifs anciens. Moussa se rebelle et devient un brigand redoutable attaquant les routes et contrariant le sultan. Celui-ci envoie contre Moussa une armée puis des champions solitaires, toujours sans succès. Un vassal constate que Marko pourrait vaincre Moussa et le sultan déplore l'avoir enfermé dans le cachot il y a trois ans : il aurait du mourir depuis longtemps. Or, le vassal emmène Marko, en effet dans un très mauvais état. Il accepte de combattre mais demande le temps de se rétablir. Après des mois de rétablissement il fait face à Moussa et arrive à le tuer. Un exemple comparable, où un seigneur a un besoin inattendu du héros qu'il a enfermé, est présent dans Vuk2 75.

Maretić (1966<sup>2</sup>:270-3) identifie des motifs correspondants dans les *bylines* et dans l'histoire d'Akire le sage, présente dans la littérature médiévale slave, qui trouve son origine dans l'histoire d'Haikar le sage des *1001 nuits*.

J'ajoute l'exemple de RC, où, dans la laisse 293 le roi sarrasin Corsuble est assiégé par le roi Aucibier, un chevalier redoutable qui massacre chaque champion envoyé. Le geôlier fait remarquer qu'un des prisonniers, Bernier, pourrait être la seule solution. Emmené devant le sultan, il accepte de combattre, mais demande d'abord à manger. Son ressaisissement dure quelques heures au maximum, mais d'autres moments sont comparables avec l'épisode de Marko :

### **Réaction des rois quand ils s'aperçoivent qu'aucun des champions ne revient :**

40. To se care ljuto zabrinuo (Le sultan en avait conçu un grief souci)  
 Voit le Corsubles, molt en fu aïriés (Voyant cela, Corsuble enragea)

### **Conseil :**

41. Al' mu veli hodža Ćuprilijcu:      lorsque le hodja Kuprilitich lui dit :  
 42. „Gospodine, care od Stambola!      « Seigneur, empereur de Stamboul!

<sup>114</sup> qui les aide depuis la laisse l. 30. D'ailleurs, c'est elle l'objectif de leur mission, car Guillaume s'en est épris.

43. Da je sada Kraljeviću Marko, si Marko Kraliévitich vivait encore,  
 44. Zgubio bi Musu kesedžiju.“ il viendrait à bout de Moussa le coupe-  
 jarret.»

Par Mahomet!» ce dist li chartrerie[r]s,  
 «En ta prison avons .j. crestien,  
 Devant Saint Gile li vis molt bien aidier:  
 A .xxx. Turs li vis coper les chiés.  
 C'il ne t'aïde, je ne sai qu'il an iert.»

Par Mahomet, dit le geôlier, tu as dans ta prison un chrétien que j'ai vu bien se défendre devant Saint-Gilles - de mes yeux, je l'ai vu couper la tête à trente Turcs. S'il ne peut t'aider, je ne vois pas d'autre solution. »

#### Sortie de la prison devant le roi :

62. Te otvori na tavnici vrata, il court ouvrir la porte de la prison,  
 63. I izvede Kraljevića Marka, il en fait sortir Marko Kraliévitich  
 64. Izvede ga pred cara čestitog; et le mène devant le noble Sultan ;

Fors de la chartre ot amenet B. (On conduisit Bernier hors de prison.)

#### Proposition du roi :

76. Možeš li se, Marko, pouzdati, Puis-je me fier à toi, Marko,  
 77. Da otideš u primorje ravno, Que tu ailles dans le plat littoral,  
 78. Da pogubiš Musu kesedžiju? Que tu tues Moussa le coupe-jarret ?  
 79. Daću blaga, koliko ti drago. Je te donnerai de l'or tant que tu en  
 souhaites.

(trad. Đurović)

Mais je vous dis, ce vos i combatiés  
 Par hardement, et vous si l'ociiés,  
 En vo païs tous cuites en iriés,  
 A tous jors mais mes amis en seriés.  
 Si te donrai tos chergiés .xx. sosmiers  
 De dras de soie, de fin or, de deniers.»

Mais je vous promets, si vous vous battez contre lui courageusement et si vous le tuez, que vous pourrez retourner librement dans votre pays. Vous serez désormais mon ami et je vous donnerai vingt chevaux de bât chargés de draps de soie, d'or fin et de deniers d'argent. »

#### Acceptation conditionnée par la nourriture :

81. Aja, Bogme, care gospodine! Ah, Dieu m'est témoin, tzar, mon seigneur!  
 82. Ubila me memla od kamena, Le moisi de la pierre m'a étourdi,  
 83. Ja ne mogu ni očima gledat', Je ne peux rien voir de mes yeux,  
 84. Kamo l' s Musom mejdan dijeliti! Encore moins lutter avec Moussa!  
 85. Namjesti me đegođ u mehanu, Installe-moi donc dans une auberge,

- |                                    |  |
|------------------------------------|--|
| 86. Primakni mi vina i rakije      | Donne-moi du vin et de la rakia                |
| 87. I debela mesa ovnujskoga,      | Et de la bonne viande de mouton,               |
| 88. I beškota ljeba bijeloga;      | Et du simple pain blanc;                       |
| 89. Da posjedim nekoliko dana,     | Que j'y reste quelque jours,                   |
| 90. Kazaću ti, kad sam za mejdana. | Je te dirai quand je serai prêt pour la lutte. |
- (trad. Đurović)

Il li respont: «Je irai volentier,  
Car miex vuel estre ocis et detrainchiés,  
Qu'an vostre chartre jamais me jetissiés.  
Mais tot avant me donés a maingier.»

« J'accepte volontiers, car je préfère être tué et massacré plutôt que d'être jeté de nouveau dans votre prison. Mais donnez-moi d'abord à manger.»

## TEMPS

### Jour et nuit

L'épopée comporte souvent des références temporelles par rapport à la partie du jour, où dominent les clichés de la levée du jour et de la tombée de la nuit.

#### G :

La levée du jour est exprimée par plusieurs clichés à la base des lemmes *jutro* (matin), *zora* (aube) et *dan* (jour). Le plus courant est le modèle lemmatique *kad + ujutru + jutro + osvanuti*, avec 128 réalisations (0,004). L'aube est désignée par le modèle lemmatique *bela zora* (aube blanche, 80, 0,003). Son arrivé est exprimé par le modèle sémantique « *aube blanchit* » (121, 0,004), réalisé dans un vers entier par les verbes *osvanuti/osamnuti, udariti, ošinuti, zabeliti*... Deux autres vers stéréotypés sont articulés, le premier autour des formules *zora od/na/sa istokalistoku* (aube à l'est, 36), indiquant le sujet et le CC de lieu, le second autour du modèle lemmatique : *zora + lice + pomolila* (l'aube + visage + montrer, 13). Les formules *bio/bjeli danak dođe* (8) et *sjutra/sjutri dan i zora dođe* sont toujours précédées de *quand* pour former un autre vers stéréotypé (28).

Pour la tombée de nuit, l'expression parallèle est le modèle syntaxique et lemmatique : *dan + proći + noć + doći* (jour + passer + nuit + venir : 34). Il en existe deux occurrences où c'est la nuit qui passe, et le jour qui vient.

#### H :

L'arrivée du jour est exprimée par le vers stéréotypé :

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως (22, 0,008)

Homère utilise aussi *ἡελίου ἀνιόντος/ἡελίῳ ἀνιόντι* (5) et deux occurrences de la combinaison de vers stéréotypés :

Ἥελιος μὲν ἔπειτα νέον προσέβαλλεν ἀρούρας  
ἔξ ἀκαλαρρείταιο βαθυρροῦ Ὠκεανοῖο

C'est l'heure où le soleil commence à frapper les champs de ses rayons, tandis que, de l'Océan profond et tranquille [...]

Il. 7:421, 2, Od. 19:433, 4

La tombée de la nuit est exprimée par les modèles lemmatiques *δύω + ἥλιος* (13, 0,005), *κνέφας + ἔρχομαι* (12, 0,005), et *ἥλιος + καταδύω* (23, 0,009), réalisés dans des vers stéréotypés :

δύσετό τ' ἥλιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἀγυιαί, (7, 0,003)

ἦμος δ' ἥλιος κατέδυ καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλθε (7, 0,003)

La formule *νύκτα μέλαιναν* (10, 0,004) n'est pas utilisée pour l'arrivée de la nuit, sauf dans :

ἐν δ' ἔπεσ' Ὠκεανῷ λαμπρὸν φάος ἡελίοιο  
ἔλκον νύκτα μέλαιναν ἐπὶ ζεΐδωρον ἄρουραν.

À ce moment, tombe dans l'Océan le brillant éclat du soleil, et il attire la nuit noire sur la glèbe nourricière.

Il. 8:485, 6

**C :**

Il est plus difficile de trouver les clichés aux niveaux de l'expression, comme *le/l'au matin* suivi de *par son/parson l'aube* (16, 0,003), *quant/que il fut ajorné* précédé de *demain/l'endemain* (9), *jor/aube* suivis de *d'esclairer* (19, 0,004), *soleus + lever* (17, 0,004).

Comme les G, les C connaissent le modèle lemmatique *jour + passer + nuit + venir* (et vice-versa) :

Tresvait le jur, la noit est aserie.

Tresvait la noit e apert la clere albe.

Passet li jurz, la noit est aserie;

Passet la noit, si apert le cler jor.

ChR

A partir des lemmes et clichés déjà cités, mais aussi d'autres lemmes, comme *esclairier* et *conser*, de nombreux vers sont réalisés pour présenter les modèles profonds de levée du jour et tombée de la nuit :

**Jour**

Biau fu li jorz, li soleus est levez;

La niule chiet et li solauz leva:

El demain par matin quant li solaus leva,

Al matin, par sun l'albe, quant li jurz lur apert

Quant jor virent venir et soleil fu levé,

Li solaus lieve, li jors vait esclairant.

Biau fu li tans et li jors esclaira,

Ainz que parust le jor et le soleil amont,

Quant li solaus leva et prist a esclairier,

Li jorz est esclargiz et li soleil s'espant.

**Nuit**



Li soleuz besse, si prist a anuitier,  
 Li soleuz se coucha et si tret a escons;  
 Le jor est trespasé, le soleil est escons:  
 Li jor vet a declin, soleil prent a conser;  
 Ainsois le vespre, que solax soit consés,

Une spécificité des C est l'usage des vers descriptifs se référant aux parties du jour, sans nécessairement exprimer l'écoulement du temps :

Clers fut li jurz e bels fut li soleilz:  
 Bels fut li vespres e li soleilz fut cler.  
 Clere est la noit e la lune luisant.  
 ChR

### Avant l'aube

La formule « avant l'aube » *prije/pride/prede zore* (87, 0,003) est souvent complétée dans le second hémistiche par *i bijela dana* (et le jour blanc). La même idée est exprimée par la négation du modèle sémantique « aube blanchit » (*supra*) et par la formule *ni bijela dana*. Les vers stéréotypés qui sont réalisés ainsi peuvent être introductifs :

Još ni zore ni bijela dana (9)  
 Još zorica ne zabijelila (19, avec les variantes dialectiques)

Ces clichés se réfèrent à un temps entre jour et nuit, rêve et réalité, réservé pour la communication avec les *vilas*, les fées des G.<sup>115</sup>

Le vers stéréotypé homérique ὥς ἔφατ', ἀντίκα δὲ χρυσόθρονος ἦλυθεν Ἥως se réfère aussi à un discours avant l'aube. Il apparaît quatre fois dans l'*Odyssée*, toujours précédé d'un discours d'une divinité féminine. En 10:541, Circé indique le chemin des enfers à Ulysse voulant continuer son voyage. Après son retour, (12:142), elle l'informe encore : des sirènes, de Scille et Charybde et des vaches du Soleil. Puis le jour se lève et la déesse s'en va. En 15:56, c'est Athéna qui visite Télémaque, dans le palais de Ménélas, pour dépêcher son retour à Ithaque. Elle le prévient de l'embuscade montée par des prétendants. Elle le quitte puis la courte conversation avec Nestor précède immédiatement le vers de la levée du jour. Athéna rend aussi visite à Ulysse qui ne peut pas dormir, réfléchissant comment il pourrait massacrer les prétendants et, s'il le fait, comment échapper à la vengeance. Elle le rassure et il s'endort, tandis que Pénélope se réveille et prie Artémis. Cette scène est interposée entre la conversation d'Ulysse et Athéna et le vers d' « avant l'aube » (20:91).

### Midi

Le midi est aussi un moment symbolique. Dans les G, un vers est constitué autour de la formule *letnji dan do podne* (≈20), précédée des verbes exprimant le combat singulier : *nositi se, rvati se, biti se*. Le vers est lié aux duels, où il marque un

<sup>115</sup> V. surtout l'étude de Gezeman, au sein de sa théorie de *Kompositions-Schemata* (128- 137).

tournant dans un combat longtemps équilibré. L'impossibilité des héros à se départager est parfois explicite :

Nosiše se od jutra do podne,	Ils luttèrent jusqu'au midi d'un jour d'été,
jedan drugom odoljet ne more,	L'un ne pouvant pas vaincre l'autre,

Comme dans Banović Strahinja (Vuk2 44:677)<sup>116</sup>, le cliché phraséologique est souvent lié au cliché thématique de la femme infidèle. Là, elle décide en blessant un des héros (mais en vérité, le vainqueur est celui qu'elle n'aide pas : le mari trompé).

Chez Homère, les situations comparables sont introduites par la formule Ἥλιος μέσον οὐρανὸν ἀμφιβεβήκει (Il. 8:68, 16:777) et par le vers stéréotypé ὄφρα μὲν ἤως ἦν καὶ ἀέξετο ἱερὸν ἦμαρ (Il. 8:66, 11:84 et Od. 9:56). Il s'agit de quatre exemples de batailles aux protagonistes longtemps égaux avant un tournant au midi. L'exemple comportant les deux clichés phraséologiques explique le fonctionnement du tournant d'une manière plastique :

ὄφρα μὲν ἤως ἦν καὶ ἀέξετο ἱερὸν ἦμαρ,  
τόφρα μάλ' ἀμφοτέρων βέλε' ἦπτετο, πῖπτε δὲ λαός.  
ἦμος δ' Ἥλιος μέσον οὐρανὸν ἀμφιβεβήκει,  
καὶ τότε δὴ χρύσεια πατὴρ ἐτίταινε τάλαντα·  
ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο  
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,  
ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν· ῥέπε δ' αἴσιμον ἦμαρ Ἀχαιῶν.

Aussi longtemps que l'aube dure et que grandit le jour sacré, les traits des deux côtés portent et les hommes tombent. Mais l'heure vient où le soleil a franchi le milieu du ciel ; alors le Père des dieux déploie sa balance d'or ; il y place les deux déesses du trépas douloureux, celle des Troyens dompteurs de cavales, celle des Achéens à la cotte de bronze ; puis, la prenant par le milieu, la soulève, et c'est le jour fatal des Achéens qui penche.

Il. 8:66-72

La situation homérique du combat collectif est rare dans les goslé, mais on trouve un comparant : *Car Otmanović i Moskovska carica*.

Boja biše od jutra do podne,	Ils luttèrent du matin jusqu'à midi,
Još se ne zna čij megdan bijaše.	On ne savait pas qui était le vainqueur.
A kada je po pol dneva bilo,	Et lorsque le jour en vint à son milieu,
Tužni Turci pleća obratiše,	Les tristes Turcs tournèrent le dos,
Tere bježe glavom bez obzira	Et s'enfuirent de tous les côtés

Vuk7 57:219-23 (trad. Đurović)

## Se lever tôt

Les lemmes *poraniti*, *uraniti* et la formule *rano rani*, réalisés dans les vers exprimant le cliché « se lever tôt » sillonnent les G avec leurs 451 occurrences (0,015).

<sup>116</sup> Cf MH2 26, 42, MH8 16.

Elles forment un vers introductif courant, constitué sur le modèle syntaxique et sémantique *se lever tôt + sujet* (54, 0,011).<sup>117</sup> A plusieurs reprises, le cliché est lié à la « levée du jour » :

Još zorica ne zabijeljela, Ni Danica namolila lica, Rano rani Kraljeviću Marko, SANU2 62:1-3	L'aube n'a pas encore blanchi l'étoile du matin n'a pas montré son visage prince Marko se lève de bonne heure
---	---

Još ni zore ni bijela dana, Poranio paša Sokolović Vuk6 82:1, 2	Ni l'aube ni le jour blanc ne sont pas venus Pacha Sokolović se lève de bonne heure
---	--

Još ni zore ni bijela dana, A od dana nema ni spomena, Rano b'jela uranila vila, Vuk8 25:1-3	Ni l'aube ni le jour blanc ne sont pas venus On n'y pense même pas, La <i>vila</i> blanche se lève de bonne heure
---	---

Martin identifie le motif « lever » : « petit matin » + « habillement » (rapide) (III.A.2.). Il est lié au cliché « levée du jour » :

2845 Al matin, quant primes pert li albe,  
2846 Esveillez est li emperere Carles.  
ChR

Desi que el demain que l'aube est esclairie.  
Solimans se leva et se grans compaignie  
ChA

Au matinet, quant vint a l'esclairier,  
Dont se leva H. li Pohiers.  
RC

Souvent, les deux clichés sont réunis dans le même vers. Pour ne citer que les héros principaux :

Li quens Guillelmes s'est par matin levez (CG)  
Li empereres est par matin levet. (ChR, 2)  
Li enfes Hues est par matin levés (HB, 4)  
Par matinet est B[erneçons] levez; (RC)

Et Renaut et si frere sunt par matin levé,  
Que Renaut et si frere sunt par matin levé,  
El demain par matin s'estoit Renaut levé

---

<sup>117</sup> KH1 14, 38 ; KH2 50, 52, 57, 63 ; KH3 6, 14 ; MH1 6, 81 ; MH2 7, 30, 42, 47, 48, 57 ; MH3 7, 13, 17 ; MH4 26, 27, 29, 30, 49 ; MH8 16 ; Milutinović 32, 80, 98 ; Petranović2 16, Petranović3 15, 16, 20 ; SANU2 17, 29, 70, 93 ; SANU3 18 ; Vuk2 3, 14, 39, 51, 57, 69, 74, 83 ; Vuk3 75 ; Vuk6 26 ; Vuk8 13, plus plus les occurrences où elles font partie de l'introduction : Petranović3 25, SANU2 62, Vuk3 12, Vuk6 82, Vuk8 9, 25, 32.

RM

Chez Homère, on trouve une scène de se lever, où le réveil est suivi d'armement (Od. 20:124-128).

## SENTIMENTS

### Chagrins et pleurs

Le sentiment triste qui imprègne l'épopée témoigne d'un lien entre le tragique et l'épique. La Méditerranée homérique est arrosée des pleurs d'Achille et d'Ulysse. Roland finit par la lamentation de Charlemagne tirant sa barbe blanche : «Dieu !» dit-il, «que de peines en ma vie !» (4000) et Raoul dit «N'istrai de painne tant con je soie vis.» (l. 298). Marko se lamente, au nom du peuple entier : « Hélas, triste Kosovo » (Vuk2 69:111, 2). Le lexique de tristesse est parmi les plus développés dans les trois traditions.

H :

Pour illustrer cette richesse, je vais me servir d'un seul exemple du lexique homérique : δάκρυον « larme ». En tant que COD, il forme les modèles lemmatiques avec le verbe χέω (36, 0,014, dont 9 occurrences avec l'adjectif θαλερός « gros, abondant », et 6 avec θερμός « chaud »), εἶβω (10) λείβω (9), ἐκπίπτω, (2, avec θαλερός), et ἴημι (2). Le CC de lieu peut être παρειά, ὀφρύς, βλέφαρον.

G :

On peut comparer cela aux modèles lemmatiques des gouslari avec *suza* « larme » (1625, 0,056), comme COD des verbes *roniti* (278, 0,009), *proliovati* (515, 0,018), *prosuti* (27), (de signification comparable « verser, couler »), les adjectifs *grozan* « terrible, gros », *vreo* « brûlant », *topao* « chaud », *gorak* « amer », les CC de lieu *obraz* « jou » et *oko* « oeil ».

C :

Dans les C, le sémème « larme » est moins utilisé (15, 0,003). À la place, les pleurs sont exprimés par le verbe « pleurer ». Dans Roland, il sert de base pour deux formules: *plurent des oilz* pour le premier hémistiche (6) et *ne poet muer n'en plurt* pour le second (4). Dans le corpus entier, on remarque les modèles lemmatiques *commencer* + à + *plorer* (22, 0,005), et *tendrement* + *plorer* (43, 0,009). À la différence des G et d'H<sup>118</sup>, l'idée d'indignité des larmes est présente. Voyant Bernier en pleurs, Guerri le critique : « Este[s] vous feme por grant duel demener? » (RC 279).<sup>119</sup>

Entre G et H, on trouve une correspondance exacte entre le hapax de Vuk7 31:29 et cinq vers homériques (Il. 18:340, 24:745, Od. 11:183, 13:338, 16.39), ayant le CC de temps « nuit et jour » :

<sup>118</sup> Maretić (1966:325, 6) remarque, en comparant les larmes héroïques dans les G et chez Homère, que pleurer n'était pas considéré indigne, mais normal.

<sup>119</sup> V. aussi CN : *Estes vos dame qui pleurt ses vevetez?* Chez H : Od. 10:568 ἀλλ' οὐ γάρ τις προῆξις ἐγίνετο μυρομένοισιν.

νύκτες τε καὶ ἤματα δάκρυ χεύουση

Roni suze i noću i danju

D'autres expressions sont utilisées pour exprimer le chagrin, comme αἰνὸν ἄχος (amère douleur, 10), ou par le verbe ἀχεύω. Par exemple, le modèle sémantique « se lamentant dans son cœur » est exprimé par les modèles lemmatiques : ἀχνύμενος + κῆρ (13, 0,005), ἀκαχήμενος + ἦτορ (9, 0,003). Dans les C, on rencontre souvent le lemme *se pasmer* (126, 0,026), « tomber en défaillance » (Godefroy, *s.v.*). Un hapax des G : *triput pada, pa on obumira* (Vuk4 29:77) correspond aux modèles dans les C : n° + fois + *se pasmer*, (15, 0,003), où dominent les numéros quatre et trois : *Trois fois se pasme*. Dans les G, les verbes *cviliti/cmiliti* (490, 0,017) et *pištati* (159, 0,005) expriment le cri de détresse, donnant les formules *ljuto cvili/cmili* (41) et *ljuto pišti* (24). Ces formules sont souvent associées au cliché « pleurer dans la prison » (*supra*, 130).

Les soupirs sont exprimés dans les trois traditions par les modèles lemmatique *βαρύ + στενάχων* (16, 0,006), *srce* (génitif, instrumental)/*gorko/teško + uzdisati* (15), et *de cuer/forment + sospirer* (8).

Plusieurs lemmes renvoient à la douleur intérieure et/ou à sa cause : un malheur ou une inquiétude. Dans les C, ce sont : *duel, dolent, dolor, las, pitet, peine*, servant à la formation de formules *grant dolor/dol/duel* (138, 0,029), *grant peine* (19, 0,004) et *moult dolent* (12, 0,003). Dans les G, ce sont *muka, nevolja, jad*, donnant lieu aux modèles lemmatiques *golema nevolja* (52) et *teškelljute muke* (55) et à la formule *jada iznenada* (35). Chez H, les lemmes les plus importants sont πῆμα (48, 0,018) et πένθος (35, 0,013), avec les formules μέγα πῆμα (5) et μέγα πένθος (4). Il faut mentionner aussi la formule ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων (5), « gémissant et se lamentant ».

La réaction à la détresse est souvent émotive et implique la bienveillance et la pitié. Elles sont présentes dans les deux questions de Thétis sur le πένθος d'Achille (Il. 1:362, 18:73).

τέκνον τί κλαίεις; τί δέ σε φρένας ἵκετο πένθος;

Mon enfant, pourquoi pleures-tu ? quel deuil est venu à ton cœur ?

Dans les G, la formule *golema nevolja* fait partie, le plus souvent, d'une question bienveillante sur la détresse de l'interlocuteur. Zima (1991<sup>2</sup>:74) compare l'exemple de Thétis avec les vers de Vuk2 1:14, 5, qui comportent aussi la référence aux pleurs :

Kakva ti je golema nevolja,

Quel grand malheur est le tien

Te ti roniš suze od obraza?

Pour que les pleurs coulent sur tes joues

Chez Homère, l'interjection ὦ πόποι (51, 0,020) se trouve toujours au début d'un vers et d'un discours direct, où elle exprime le chagrin, la colère ou l'inquiétude, mais plus généralement la surprise. Les *avaaj* et *kuku* (190, 0,006) des G. et *las* des C sont utilisés dans la même position, mais sans signification plus générale de surprise.

Un comparant historique pour les pleurs épiques est relaté par Mateja Nenadović, voïvode et chroniqueur de l'Insurrection, dans ses *Memoari* (183, 4). Après la défaite de 1813, Karageorges s'était réfugié à Srem et Nenadović l'a rejoint

dans un monastère. Au diner, un moine a porté un toast à Karageorges, énumérant ses honneurs : seigneur *vožd* suprême, commandant serbe. Ayant entendu, celui-ci s'était mis à pleurer à chaudes larmes et à gémir, inconsolable. Puis, à sa suite tous ceux qui étaient présents. Cela n'est pas sans rappeler le chant 8 de l'*Illiade* (vers 521 et sq.), où on voit Ulysse pleurer à chaudes larmes en entendant son plus grand exploit ; l'histoire du cheval de Troie.

### **Lamentation**

Dans les C, on trouve le cliché « complainte », étudié par Martin (IV.B.3.) et Zumthor<sup>120</sup> comme le motif « planctus » ou par Rychner (1999<sup>2</sup>:130) comme « regrets ». Zumthor y distingue dix éléments, qu'il appelle « motifs », dont certains présentent des noyaux formulaires assez stables.

Les poèmes homériques offrent plusieurs scènes de lamentation, comme celles d'Achille pour Patrocle dans le chant 18, et d'Achille et Briseis dans le chant 19 ; de Priam, d'Hécube et d'Andromaque dans le chant 22 pour Hector, et d'Andromaque, d'Hécube et d'Hélène dans le chant 24. La formule ὡς ἔφατο κλαίων/κλαίουσα (8, 0,003) résume la plupart de ces scènes. Avec elle, dans la seconde partie du vers, apparaît la formule ἐπὶ δὲ στενάχοντο + γυναῖκες /γέροντες/πολιται décrivant la lamentation commune. Une sorte d'automutilation (*infra*, 205) est liée à la lamentation : tirer ses cheveux, blesser son visage et sa gorge, couvrir sa tête de poussière ou se rouler dans les saletés.

Les plaintes sont exprimées dans les goslé par le lemme *kukati*, développé dans un modèle syntaxique et sémantique de deux vers : se lamenter comme un coucou (*kukavica*) + se rouler (*prevrtati*) comme une hirondelle (*lastavica*) :

da ti kukam, kao kukavica  
da prevrćem, kao lastavica  
Vuk2 36:203, 4

Le modèle est aussi lié à l'automutilation. *Prevrtati* correspond au κυλίνδω homérique « se rouler » :

κυλινδόμενος κατὰ κόπρον<sup>121</sup> (2)  
αὐτὰρ ἐπεὶ κλαίων τε κυλινδόμενός τε κορέσθην (2)

### **Inquiétude et émotion**

Dans les C, le verbe réfléchi *esmaier* signifie « s'émouvoir, se troubler, se déconcerter, s'effrayer, s'étonner, s'inquiéter, se préoccuper » (Godefroy, *s.v.*). Sur les 161 occurrences du verbe, la formule la plus courante est *ne vos esmaiez mie* (24, 0,005). Y correspondent les formules *ne brini se*, au début, et *ne brini se time*, à la fin du vers (40). Une idée proche est exprimée par le modèle syntaxique et lemmatique

<sup>120</sup> (1963) : Étude typologique des planctus contenus dans la Chanson de Roland, in *La Technique littéraire des chansons de geste*, Actes du colloque de Liège, Paris : Les Belles Lettres, pp. 220-235 ; Les Planctus épiques, *Romania* 84, pp. 61-69.

<sup>121</sup> κόπρος est ici poussière, saleté, plutôt qu'excrément, fumier (LSJ).

κηδόμενος + περ (10, 0,004) figurant à la fin du vers et qui exprime la concession : bien qu'inquiet. Un hapax différent est trouvé dans les adieux d'Hector et d'Andromaque : δαίμονή μὴ μοί τι λήην ἀκαχίζεο θυμῷ (Pauvre folle ! que ton cœur, crois-moi, ne se fasse pas tel chagrin : Il. 6:486).

La détresse est aussi exprimée par les formules avec le participe d'ὀχθέω (être troublé) : μέγ' ὀχθήσας προσέφη (13, 0,005), ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε (13, 0,005) introduisant un propos. Pour insister sur la magnitude de l'émotion, Homère utilise πολλὰ δέ οἱ κραδίη πόρφυρε (4), auquel correspond, dans les C, *tos li sans li fremi* (14, 0,003).

## Colère

La colère est le sentiment indispensable pour un héros. Elle sert de motivation principale pour exceller dans la bataille et défendre la communauté. Mais les œuvres y prêtent souvent une réflexion critique car ses excès mettent en danger cette même communauté.

Le premier mot de *Illiade* est « μῆνιν » : une colère durable (DELG *s.v.*). Le choix n'est en rien accidentel : si un seul mot suffisait pour résumer l'œuvre entière, ce serait le μῆνις. Il est nécessaire pour le rétablissement des valeurs (*infra*, 239) et pour la défense des fondements sociaux de la communauté grecque. Or, il est en même temps néfaste à cette communauté et Achille même y renoncera (μῆνιν ἀποειπῶν), repenté après la mort de Patrocle :

ὡς ἔρις ἔκ τε θεῶν ἔκ τ' ἀνθρώπων ἀπόλοιτο  
καὶ χόλος, ὅς τ' ἐφέηκε πολύφρονά περ χαλεπήναι,  
ὅς τε πολὺ γλυκίων μέλιτος καταλειβομένοιο  
ἀνδρῶν ἐν στήθεσσιν ἀέξεται ἠῦτε καπνός·

Ah ! que la dissension périsse parmi les Dieux ! et, parmi les hommes, périsse la colère qui trouble le plus sage, et qui, plus douce que le miel liquide, se gonfle, comme la fumée, dans la poitrine des hommes !  
(18:107-10)

Sauzeau examine les traditions indoeuropéennes de la rage guerrière et des guerriers-fauves (les *berserkir* germaniques) dans le domaine grecque. Malgré sa retenue, il plaide en faveur de leur persistance chez Homère. Celui qui est pris par μένος a les yeux flambant comme le feu : ὅσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι εἰκτῆν (2). La formule οἱ ὅσσε λαμπέσθην exprime la même idée au regard d'Hector et d'Achille. Le premier (15:604-610), dans l'état de μαίνομαι et μέμαα, a aussi la bouche qui écume, et le dernier (Il. 19:365, 6) les dents qui grincent.

Les C présentent un éventail étonnant d'expressions stéréotypées de la colère. Dans son article *La colère de Guillaume d'Orange*, Stephen White (2006) énumère les termes pour la colère dans leur forme nominative : *aire, coroz, desverie, forsen, graigne, ire, marre, maltalent, rage*. Un grand nombre de clichés est formé à partir de ce lexique de colère.

Ainsi *desver*, (être, devenir fou ; être, devenir furieux : Godefroy, *s.v.*), entre dans la composition de la formule *le sens cuide desver/changier/issir/marrir* (74, 0,015).

Elle exprime l'émotion extrême dans le domaine de la colère. Comme la formule sémantiquement comparable *a poi n'est forsenez* (23, 0,005), elle peut exprimer la réaction à un propos ou une action :

Guillelmes l'ot, le sens cuida changier  
 Voit le Guillelmes, le sens cuide desver  
 CL

Le *maltalent* (111, 0,023), irritation, colère, dépit (Godefroy, *s.v.*), est présent dans la formule *par maltalent* (36, 0,008), située au début d'un vers.

Le héros le plus coléreux est Guillaume. Il maîtrise mal les excès de sa colère, qui paraît alors bestiale et homicide. Or White ne trouve aucune indication « que la colère de Guillaume était sans raison, excessive ou inappropriée, ni qu'il n'avait pas le droit de chercher vengeance pour les torts, les insultes ou autres humiliations qu'il avait supportés. » (2006:255). Le fait que les excès soient favorables à la communauté suggère une retenue sélective de la part de Guillaume : il saurait en effet se maîtriser, mais il ne le fait pas envers ceux qui transgressent les valeurs, comme *Hernaut d'Orliens* (CN 134).

On retrouve dans la C quelques comportements typiques de guerriers indoeuropéens. Dans le CL, le géant Corsolt est, dans un duel célèbre, l'adversaire de Guillaume. Celui-ci y perdra son nez pour devenir Guillaume à court nez<sup>122</sup>. Au début du duel, Guillaume se présente en soulignant que sa famille tue *la vostre gent*, c'est à dire ceux de Corsolt. Celui-ci est enragé :

Li paiens l'ot, a pou qu'il n'est desvez;  
 Les eulz reoille, s'a les sorcils levé:  
 CL 830, 1

Plus tard, en attaquant Guillaume, il *escume comme beste eschaufée* (1073).

Dans l'Al., Guillaume est, après avoir été déprécié par le roi et ses chevaliers, pris de colère enragée :

Lors commença les elz a rooillier,  
 Les denz a croistre et la teste a hochier.  
 Al. 2896, 7

Si la rage de Corsolt n'est pas présentée sous une lumière favorable, mais comme un trait bestial d'un ennemi monstrueux, la rage de Guillaume est juste : *Dex, dist li quens, com or puis enragier / Quant cil se peine de moi contralier / Qui me deüst aloser et proisier* (Al. 2281-3). Dans la défense des valeurs, la colère exerce un double rôle positif : « tout d'abord en tant que réponse aux offenses perçues comme provoquant la honte, et ensuite stimulus pour venger le préjudice et la honte »<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> CL 1161-4 : Li quens meïsmes s'est iluec baptisié : / «Des ore mes, qui moi aime et tient chier, / Trestuit m'apelent, François et Berruier, / «Conte Guillelme au cort nes le guerrier». Il s'agit apparemment d'une réétymologisation ultérieure.

<sup>123</sup> White 2006:252. Sur la honte : *infra*, 248.



Enragés (*maltalent, desver*), les héros grincent les dents et roulent les yeux dans PO 1601 et HB 1316. On retrouve donc dans ces exemples les actions d'Hector et d'Achille : l'écume sur la bouche et les dents qui grincent. Ici, les yeux roulent, là, elles brillent, mais l'idée de rouler serait présente d'après Sauzeau (2003:106) dans l'épithète de la formule *ἐλικοπεσ Ἀχαιοί* (6), étymologiquement proche d'*ἐλίσσω* :

ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο  
καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σῖγα γοργωποῦς κόρας.

Regarde ; il va entrer dans l'arène ; déjà il secoue la tête et il roule en silence des yeux convulsés et fulgurants. (trad. L. Parmentier)

Euripide, *Heracles*, 867, 8

Comme Guillaume, Héraclès secoue la tête. Dans le morceau de la rage d'Hector, son casque s'agite terriblement, et on est tenté d'y reconnaître la même idée, bien que le texte ne l'attribue pas à la rage mais aux mouvements de l'héros au combat.

Dans les G, la rage est exprimée par les formules *razljuti se* au début (46) et *razljutio* à la fin du vers (53), ainsi que par l'adjectif et l'adverbe *srdit/srdito* (129, 0,004).

Dans le chant déjà mentionné, Marko supprime la taxe de mariage (Vuk2 69 : *supra*, 79), c'est la colère qui décide et motive Marko à défendre les droits de sa communauté contre l'injustice et la violence :

Danas ću vas, braćo, osvetiti,  
Osvetiti, ili poginuti.

Aujourd'hui, chers frères, je vous vengerai, / vengerai ou périrai.  
(Vuk2 69 :119, 20)

La scène de sa colère est saisissante :

A kad Marko saslušao reči,	Quand Marko eut ouï ces propos,
Krenu Šarca, ode niz Kosovo,	Il éperonna Charatz, partit à travers le Kosovo,
Dobra Šarca vrlo rasrdio,	Son bon Charatz s'emporte tant,
Iz kopita živa vatra seva,	Qu'un feu vif fuse de ses sabots,
Iz nozdrva modar plamen liže;	Une flamme bleue jaillit de ses narines;
Srdit Marko jezdi niz Kosovo,	Marko galope, furieux, descendant le Kosovo,
Roni suze niz junačko lice,	Son brave visage inondé de larmes,
A kroz suze gnjevno progovara:	Et à travers ses larmes, il parle, très en colère:

Vuk2 69:103-10 (trad. Đurović)

De telles chevauchés, mêlant le chagrin et la colère, sont aussi présentes dans les :

Li empereres cevalchet par irur  
E li Franceis dolenz a curoçus;  
N'i ad celoi ki durement ne plurt,

E de Rollant sunt en grant poür.

ChR 1812-5

Li quons Willame chevalche par le champ,

Tut est irez e plein de maltalent

ChG I. 131

Les goslé connaissent aussi les présentations de la rage héroïque. Le modèle lemmatique *zub + škripati/škrkutati* (48) exprime l'idée de grincer les dents. On trouve également le « secouer la tête » (*glavom maše, zubima škrguće, 2*), le roulement des yeux (*Zubom škripnu, očima prevali*) ou une expression différente : *Mrak mu bije iz crnih očiju, / Škripa stoji bijelih mu zubi* (MH9 15:77, 8).

Il faut préciser que le modèle principal de la rage héroïque, qui s'empare du héros dans le combat, n'est pas élaboré dans les goslé. Si le cliché « grincer les dents » est utilisé dans le contexte de combat, les exemples élaborés qu'on vient de citer ne le sont pas.

L'exemple cité *Zubom škripnu, očima prevali* est suivi du cliché « frapper ses genoux » *A udari rukom po koljenu* apparaissant dans les trois traditions en corrélation avec la « colère »().

Le modèle sémantique « frapper son genou » (69) est le plus souvent réalisé par le modèle lemmatique *udariti/pljesnuti + ruka/šaka* (instrumental) + « po kolenu ». Elle exprime la colère, le chagrin et la résolution à l'action, en réaction à un propos ou une action.

Dans Il. 16.125, Achille frappe ses cuisses, *μηρῶ πληξάμενος*, avant d'inciter Patrocle à défendre les nef, qui sont en train d'être brûlées par les Troyens. La formule *πεπλήγετο μηρῶ* (4) apparaît trois fois avec le vers suivant exprimant le chagrin et la colère.

ὡς ἔφατ', αὐτὰρ Ἄρης θαλερῶ πεπλήγετο μηρῶ  
χερσὶ καταπρηνέσσ', ὀλοφυρόμενος δ' ἔπος ἠύδα·

Elle dit ; Arès, aussitôt, du plat de ses mains, frappe ses cuisses robustes, se lamente et dit :

Il. 15:113, 4

Un exemple qui semble être un hapax se trouve dans les C : *Sur sun genoill en fiert sun destre guant* (ChR 2664), à la différence près qu'il vient après la résolution à l'action.

Un parallèle historique à la colère héroïque se trouve dans la chronique de la première année de l'Insurrection écrite par Vuk (1985<sup>a</sup>:156). Il y décrit le conseil à Orašac, où Karageorges était choisi pour commandant. Il refusait d'abord la direction, s'en excusant comme quelqu'un de « brusque et cruel » (*prek i zao*), prêt à tuer sans réfléchir. On lui a répondu que c'était juste ce qu'il fallait. Vuk affirme qu'immédiatement après, il a établi son pouvoir dans toute la Serbie, en jugeant et donnant des ordres. Une remarque particulièrement illustrative : il se servait des tirs du pistolet au lieu des menaces.

Les chants sur Karageorges gardent des traces de son caractère colérique. Ainsi, la variante de *Buna* relate le meurtre de Petronije, son père :

U Đura se srce ražljutilo,	Le cœur de Đuro s'emporta,
Zubom škripnu, iza glasa viknu:	Il grinça des dents et cria de toute sa voix :
„Petre babo, otvori mi vrata,	« Petar, père, ouvre-moi la porte,
Jer će tvoja nestanuti glava. “	Car ta tête ne va plus être. »
Ne šće Petar otvoriti vrata,	Petar ne voulut point ouvrir la porte,
Nogom mahnu vojevoda Đuro,	Le voïvode Đuro lança un coup de pied,
Nogom mahnu ter salomi vrata,	Du coup de pied il brisa la porte,
Svome babu odas'ječe glavu.	Et coupa la tête à son père.
Vuk4 25:328-35 (trad. Đurović)	

Si le parricide supposé est discuté dans la science sans être ni confirmé ni nié, le fratricide de son frère Marinko est un fait historique. Karageorges n'est pourtant pas une brute banale. Sa cruauté est en fonction de la discipline et de la justice. Marinko a été puni pour avoir violé une jeune fille, d'autant plus sévèrement qu'il était frère du commandant.

## Peur

Pour exprimer la peur, les G disposent de deux formules : *prepade se* (175, 0,006) au début et *prepadnuo* (154, 0,005) à la fin du vers. Il arrive aux plus grands héros d'avoir peur, comme Strahinja (Vuk2 44:308) ayant vu la taille de l'armée ennemie ou Marko (Vuk2 77) face à un chevalier redoutable qui à vaincu ses compagnons. Ce dernier chant est dédié au thème de la peur, tout comme sa variante MH2 45. Il en est de même avec Vuk6 18, 19, et un des meilleurs chants de Divjanović (Petranović2 34). Vuk2 77 admet la peur comme un sentiment normal et fort, mais qui doit être maîtrisé. La présentation de Marko, héros lâche, comporte des éléments comiques. Quant à la peur de Strahinja, elle ne nous étonne pas dans la peinture psychologique profonde dont Milija illumine ses personnages. Vuk6 18 (6-13) insiste qu'avoir peur est inévitable :

„A moj sinko, Kraljeviću Marko!	« Ô, mon fils, Prince Marko !
Jesi li se igda prepanuo,	Fus-tu jamais effrayé,
Igda, sinko, u zemanu tvome?“	Jamais, mon fils, depuis que tu vis ? »
A Kraljić je pogledao Marko,	Le prince Marko regarda sa mère,
Pa se staroj nasmijao majci:	Et se mit à rire de bon cœur :
„Luda ti si, moja stara majko!	« Es-tu donc folle, ma vieille mère !
Ko se nije prepanuo, majko,	Qui ne s'est jamais effrayé de sa vie,
Ko li nije, ko li neće, majko?	Qui ne s'est effrayé et qui ne s'effrayera pas ?
(trad. Đurović)	

Il est intéressant que la variante dit le contraire : Je n'ai jamais eu peur, sauf...

Dans l'*Iliade* 8:97, après le présage de Zeus, Ulysse fuit avec le reste de l'armée, négligeant l'appel de Diomède de rester pour aider Nestor. En attendant Achille,

Hector examine les différentes possibilités et décide de faire face. Or, en l'apercevant s'approcher, il ne peut pas maîtriser sa peur :

Ἐκτορα δ', ὡς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος· οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη  
αὔθι μένειν, ὀπίσω δὲ πύλας λίπε, βῆ δὲ φοβηθεῖς·

Dès qu'il le voit, la terreur prend Hector. Il n'a plus le cœur de rester où il est ;  
laissant derrière lui les portes, il part et prend la fuite ;  
Il. 22:136, 7

Semblablement, Bernier tremble de peur en voyant s'approcher Raoul : *de poor tramble desq' en l'ongle de l pié.*

## Reflexion

### G :

Dans les G les clichés avec *misli/misliti* (≈140) sont organisés en *sve + misliti/misli* et *misli misli* au début du vers, et en *misli svakojake* et *na jedno + smisliti* à la fin. Ils expriment une activité mentale intense et frustrante, impliquant souvent l'inquiétude ou la peur. Les clichés des hémistiches sont en général combinés pour former un vers entier :

Sve mislio na jedno smislio (33)  
Pa on misli misli svakojake (3)

Existent aussi des constructions de deux vers séparés, dont le premier marque le début de l'activité, et le deuxième sa fin :

Misli misli proiguman Vaso,	Le prohigoumène Vaso pense et réfléchit,
Đe bi mrtva saranio Marka,	Pour trouver où enterrer Marko mort,
Misli misli, sve najedno smisli:	Il pensa et réfléchit, et soudain il trouva :
Vuk2 74:151-3 (trad. Đurović)	

On trouve des exemples comparables dans KH2 46:117-129, MH2 8:154-6, MH8 11:18-12, MH9 3:66-8, Vuk2 90:122-5 et Vuk8 38:90-92. La logique d'introduction/conclusion de la réflexion n'est pas toujours respectée ; les vers peuvent être juxtaposés ou enchaînés librement :

Ali misli đakonova ljuba,  
Ona misli misli svakojake,  
Dok je mlada na jedno smislila,  
Vuk2 3:92-4

Le même modèle profond est réalisé par la formule *što ću i kako ću* (19). Elle figure avec le *misli misli* dans les morceaux du choix de Lazare. Un faucon porte une hirondelle... ce ne sont pas un faucon et une hirondelle mais Saint Elie portant, de la part de la Vierge, une lettre à Lazar. Elle lui présente un choix entre la victoire et la perte au Kosovo ; ce qui n'est autre que le choix de l'empire terrestre et l'empire céleste.

A kad care saslušao reči,	Lorsque le tzar a lu ces mots,
Misli care misli svakojake:	il songe, il roule bien des pensées :
„Mili Bože, što ću i kako ću?	« O mon Dieu, que faire et à quoi me résoudre ?
Kome ću se privoleti carstvu?	Pour quel empire me décider ?
Da ili ću carstvu nebeskome?	Sera-ce pour l'empire céleste,
Da ili ću carstvu zemaljskome?	ou pour l'empire de la terre ?
Ako ću se privoleti carstvu,	Si c'est la terre que je choisis,
Privoleti carstvu zemaljskome,	
Zemaljsko je za maleno carstvo,	l'empire de ce monde est pour peu de temps,
A nebesko u vek i do veka.“	tandis que celui du ciel dure dans les siècles des siècles. »

Vuk2 46:27-36

Cet exemple introduit le dilemme, caractérisant un type particulier du cliché. Bien que le dilemme ne soit pas un élément indispensable de la réflexion, le *type disjonctif* est courant. Il présente le personnage partagé devant deux possibilités contraires. Il s'agit souvent d'un choix difficile entre deux maux, causant la frustration et l'inquiétude. Ainsi, la jeune fille qui doit aller dans la tente de l'Arabe gouverneur du Kosovo choisit ses priorités :

Pa ja mislim i razmišljam misli:	Et je pense et je réfléchis :
Mili Bože, što ću i kako ću?	Mon Dieu, que faire et à quoi me résoudre ?
Il' ću jedna u vodu skočiti,	Me jeterai-je, pauvre de moi, dans l'eau,
Ili ću se mlada obesiti;	Ou me pendrai-je, jeune, pour périr ;
Vuk2 69:55-58 (trad. Đurović)	

### H :

Homère utilise plusieurs clichés phraséologiques exprimant une réflexion intense et frustrante<sup>124</sup>. L'activité est introduite par les formules ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε (13, 0,005), φρεσὶ μερμήριξε (9, 0,003), μερμήριξε/α δ'ἔπειτα κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν (4), διάνδιχα μερμήριξεν (3) et φρεσὶν ὀρμαίνοντι/α/ες (4). Il y a également plusieurs manières d'exprimer la conclusion de l'activité. La solution de la réflexion est apportée par οἱ/μοι φρονέοντι δοάσσατο κέρδιον εἶναι (10, 0,004), tandis que la conclusion de la scène entière est effectuée par ὀρμαινε κατὰ φρένα (9, 0,003).

Les formules plus courtes peuvent faire l'objet d'un développement en vers entiers, comme dans cette paire de vers combinés pour enjamber la scène de la réflexion :

ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὄν μεγάλητορα θυμόν (11, 0,004)  
ἔως ὃ ταῦθ' ὀρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν (7, 0,003)

Le dilemme, présent dans un unique exemple de la formule φρεσὶν ὀρμαίνοντι (Il. 16:435), est exprimé régulièrement par διάνδιχα μερμήριξεν. Ce type

<sup>124</sup> V. Arend 1933:106-15. Zima (1991<sup>2</sup>:73) et Maretić (1966<sup>2</sup>:53, 4) ont remarqué la correspondance H/G.

disjonctif qu'on retrouve dans les G apparaît aussi dans une formule exprimant le dépassement de la frustration : ἀλλὰ τῆ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός; (5).

Pour peindre l'état d'esprit du héros avec précision, le champ lexical est articulé autour des notions de trouble (ὀχθέω), d'agitation des pensées (ὄρμαινώ, πορφύρω<sup>125</sup>), de dialogue (διαλέγομαι) et de choix (διαλέγω).

Le type disjonctif présente la scène où Achille réfléchit sur le meurtre d'Agamemnon :

Ὡς φάτο Πηλεΐωνι δ' ἄχος γένετ', ἐν δέ οἱ ἦτορ  
στήθεσσιν λασίοισι διάνδιχα μερμήριξεν,  
ἦ ὅ γε φάσγανον ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ  
τοὺς μὲν ἀναστήσειεν, ὃ δ' Ἀτρεΐδην ἐναρίζοι,  
ἦε χόλον παύσειεν ἐρητύσειέ τε θυμόν.  
ἦος ὃ ταῦθ' ὄρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,  
ἔλκετο δ' ἐκ κολεοῖο μέγα ξίφος, ἦλθε δ' Ἀθήνη  
οὐρανόθεν.

Il dit, et le chagrin prend le fils de Pélée, et, dans sa poitrine virile, son cœur balance entre deux desseins. Tirera-t-il le glaive aigu pendu le long de sa cuisse ? du même coup, il fait lever les autres, et lui, il tue l'Atride. Ou calmera-t-il son dépit et domptera-t-il sa colère ? Mais, tandis qu'en son âme et son cœur il remue ces pensées et qu'il tire déjà du fourreau sa grande épée, Athéné vient du ciel.

Il. 1:188-195

### C :

Le cliché est plus rare. La formule *commence a penser* (12, 0,003) exprime l'activité mentale intense et frustrante. Au début de Roland, après avoir écouté le message mensonger de Blancadrin, Charlemagne réfléchit : *Baisset sun chef, si cumencet a penser* (ChR 138). Il s'agit d'un vers final, accentué, suivi de « AOI ». On trouve des situations comparables avec les formules se référant à Baligant (ChR 2788) et Raoul (RC I. 106).

Un exemple de dilemme est présent dans HB :

«Amis, dist il, de quel tere es tu nés?»  
Hues l'entent, si commence a penser:  
«Dix, dist li enfes, biaux Rois de maïsté,  
Mentirai jou u je dirai vreté?

## Ressaisissement

Une subdivision particulièrement importante du type disjonctif présente un dilemme entre la sécurité et l'héroïsme, qui semble inévitable dans l'épopée. De nombreuses occasions dangereuses posent devant le héros le choix suivant : fuir pour

<sup>125</sup> La formule *πολλά δέ οἱ κραδίη πόρφυρε*, mentionnée dans le chapitre sur l'inquiétude et émotion, occure une fois avec le cliché.

éviter le danger ou rester pour éviter la honte. Le premier fait parti des besoins fondamentaux de l'homme, plus brulant que la sécurité de Maslov, car il s'agit d'un danger de vie imminent. Le dernier est aussi fondamental pour l'homme-héros et son honneur (*infra*, 248).

**H :**

C'est le choix qui se pose à Ulysse dans le chant 11 de l'*Iliade*. Il se trouve seul face aux guerriers troyens et il a peur pour sa vie :

ὦ μοι ἐγὼ τί πάθω; μέγα μὲν κακὸν αἶ κε φέβωμαι  
 πληθὺν ταρβήσας· τὸ δὲ ῥίγιον αἶ κεν ἀλώω  
 μῦνος· τοὺς δ' ἄλλους Δαναοὺς ἐφόβησε Κρονίων.  
 ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;  
 οἶδα γὰρ ὅττι κακοὶ μὲν ἀποίχονται πολέμοιο,  
 ὅς δέ κ' ἀριστεύησι μάχῃ ἐνὶ τὸν δὲ μάλα χρεὼ  
 ἐστάμεναι κρατερῶς, ἢ τ' ἔβλητ' ἢ τ' ἔβαλ' ἄλλον.  
 εἶος ὃ ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,

« Las ! que vais-je devenir ? Le mal est grand, si, pris de peur, je fuis devant cette foule ; mais il est plus terrible encore si, restant seul, je suis tué. Le Cronide a mis en fuite tous les autres Danaens. - Mais qu'a besoin mon cœur de disputer ainsi ? Je sais que ce sont les lâches qui s'éloignent de la bataille. Celui qui est vraiment un héros au combat, celui-là doit tenir, et de toutes ses forces, qu'il blesse ou soit blessé. » Mais tandis qu'en son âme et son cœur il remue ces pensées [...]

Il. 11:404-411

Ulysse restera pour tenir tête et sera blessé en se battant avec bravoure. Ménélas résoudra son dilemme différemment. Dans un cliché « réflexion » comparable à celui d'Ulysse (Il., 17:91-105), il choisit de reculer. Dans Il. 12:99-130 Hector, seul, attend Achille devant le rempart d'Ilion. Pendant un instant, il semble fléchir sous les supplications de ses parents désespérés. Il envisage de traiter avec Achille. Il se ressaisit vite (Il., 22:122) ayant compris qu'il pourrait aussi mourir en traitant et, de plus, indignement. Il reste, mais le spectacle d'Achille qui s'approche et si terrifiant qu'il va prendre fuite en dépit de soi (*supra*, 147). Ce n'est qu'après qu'il va combattre Achille avec audace et mourir. Le ressaisissement est ainsi redoublé.

**G :**

Dans Vuk2 68, « Prince Marko et le montagnard Đemo », Marko est sorti désarmé de son château pour se procurer les denrées nécessaires à la célébration de sa Slava. En chemin, il rencontre son ennemi Đemo, sans que celui-ci le reconnaisse. Il lui révèle qu'il va vers le château de Marko, pour le pendre et « tremper sa table dans sang » :

Osta jadan Marko gledajući.  
Svakojako misli i premišlja:  
 Da bi mu se kazivao Marko,  
 Hoće njega Ture pogubiti,

Marko resta, navré, à regarder.  
 Diverses pensées passent par sa tête :  
 Si Marko se montre au Turc,  
 Celui-ci lui donnera la mort,

Jer ne ima ništa od oružja;	Car il n'a pas sur lui une seule arme ;
Da ga pusti bijelu Prilipu,	S'il le laisse approcher la blanche Prilip,
Hoće isjeć' mloge uzvanice	Il tuera de nombreux convives
A tražeći po odžaku Marka.	En cherchant Marko dans le palais.
<u>Sve mislio, na jedno smislio,</u>	De toutes ces pensées, il en garda une,
Pa on viknu iz grla bijela;	Et cria de sa blanche gorge ;
„Kud ćeš tamo, Demo Brđanine?	« Où vas-tu par là, Demo le montagnard ?
Evo, more, Kraljevića Marka!“	Prince Marko, le voilà ici ! »
Vuk2 68 :62-73 (trad. Đurović)	

Marko risquera une fuite mais sera capturé par Demo

Le cliché « ressaisissement » ne doit pas dépendre du cliché « réflexion », du moins dans sa réalisation phraséologique<sup>126</sup>. Ainsi, le chant Vuk2 77, déjà mentionné au sujet de la peur, conserve le modèle profond : le danger, la tentation de fuir puis le ressaisissent :

Prepade se, kako nikad nije,	Il s'effraya comme jamais de sa vie,
Pak sta gledat', kud će pobjegnuti,	Et regarda pour voir où s'enfuir,
<u>Ali njemu odmah na um pade,</u>	Mais il se souvint d'un coup,
De su s' jedan drugom zavjerili:	Qu'ils s'étaient jurés l'un à l'autre :
De se jedan u nevolji nađe,	Où l'un se trouve dans le malheur,
Da mu drugi u pomoći bude;	Là l'autre lui viendra en aide ;
Vuk2 39:77-82 (trad. Đurović)	

Contrairement à cette absence de réalisation formelle, la phraséologie stéréotypée de la réflexion sillonne la variante MH2 45, tel un refrain.

C :

Dans la mémoire de Marko, *Ali njemu odmah na um pade*, on reconnaît le ressaisissement exprimé par les stéréotypes formels comme *Sve mislio, na jedno smislio* ou *ἀλλὰ τῆ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός*. C'est la situation qu'on retrouve dans les C, où le ressaisissement n'est pas lié au cliché « réflexion ». Dans RC l. 134, Raoul aperçoit Jehan, un géant redoutable du camp des Vermandois. Il prend une telle peur qu'il n'aurait pas avancé vers lui pour tout l'or du monde. C'est un souvenir de son père, héros renommé, qui lui insuffla du courage et il fila sur Jehan :

por tout l'or Dieu n'alast il en avant,  
qant li remembre de Taillefer errant,  
qi fu ces peres ou tant ot hardemant.  
Qant l'en souvint, si prist hardeme[n]t tant  
por quarante homes ne fuist il de champ.  
Droit ver Jehan retourne maintenant;

On retrouve un tel ressaisissement dans *Aliscans*, où Vivien se rappelle de son *covenant*, le pacte qu'il avait fait avec Dieu : ne jamais reculer devant l'ennemi.

<sup>126</sup> Cf. un dilemme ne traitant pas la peur dans Od. 17:235-8.



## ATTRIBUTS HÉROÏQUES

La caractérisation des héros se fait, entre autres, par les êtres et les objets qui leur appartiennent. Je les appelle attributs héroïques.<sup>127</sup>

### Épée et lance

La présence considérable des lemmes « épée » et « lance » dans les corpus est sans doute commensurable avec le rôle des deux armes dans les sociétés des trois traditions.

L'épée est arme offensive utilisée pour le combat de près, portée au côté, constituée d'une poignée et d'une lame longue, souvent séparées par la garde. Elle peut être utilisée pour tailler et transpercer. L'épée homérique était à double tranchant, à une petite garde et à une lame assez large et longue d'environ 60 cm. L'épée des chevaliers médiévaux (dans la C et le cycle du Kosovo) était à lame droite, prise à deux mains et très pointue. À cause de sa grande longueur (1-1,8 m) elle était parfois portée à la selle du cheval. Le sabre des gouslari est probablement le yatagan turc, à tranchant unique, sans garde et à lame courbée en avant (parfois recourbée vers la pointe). Il était long de 60 à 80 cm et était surtout utilisé pour tailler. Les lemmes sont ξίφος, ἄορ, φάσγανον, μάχαιρα chez H, *sablja, mač, corda, nož, jatagan* chez gouslar et *espee, brant* dans les C.

Une autre arme offensive, la lance est composée d'une pointe en métal et d'un manche (hamp) long de 2 à 3 mètres. Elle peut être jetée ou utilisée dans un combat rapproché, surtout pour transpercer. Dans le monde homérique, c'est l'arme principale, utilisée beaucoup plus souvent que l'épée. Dans les G, par contre, elle est plus rare, et c'est l'épée qui domine. Les lemmes sont αἰχμή, δόρυ, ἐγχεῖη, ἄκων (petite javeline) chez H, *koplje* dans les G et *espriet, lance* dans les C.

Les armes comme attributs héroïques spécifiques peuvent être personnalisées. Dans les C, elles ont même des noms propres : la Joyeuse, Durendal...<sup>128</sup> Dans les G, elles sont signalées par des épithètes ou constructions possessives : *mač zeleni staroga vojina, sablja kulinova, sablja sa očima...* H connaît Πηλιάδα μελίην d'Achille, la lance en bois de Pélion (Sergent 1999:149).

### Épée/lance tranchante

L'adjectif « tranchant » est souvent appliqué aux deux armes : ὀξύς (H), *oštar, britak* (G), et *trenchant* avec une suite de variantes orthographiques (C). Il existe ainsi des formules parallèles dans les trois traditions :

ξίφος ὀξύ, φάσγανον ὀξύ, ἄορ ὀξύ / ὀξεά δοῦρα  
 espee/espriet tranchant (trencant, trenchant)  
 britka sablja/oštro koplje

<sup>127</sup> Samardžija 2001:69, Sergent 1999:149-164 : Objets et êtres caractéristiques.

<sup>128</sup> Lejeune, R. (1950) : Les noms d'épées dans la Chanson de Roland, in *Mélanges de linguistique et de littérature Romances, offerts à Mario Roques*, Paris, p. 152, 3 : « contrairement à toutes les autres épopées, qui se montrent à cet égard beaucoup plus réservées, tous les personnages principaux sont pourvus ici d'une arme individualisée ». Elle établie une liste des chevaux et des épées.

Les deux armes semblent se disputer l'adjectif. La formule homérique ὄξει χαλκῶ (37, 0,014) englobe les deux signifiants. Dans l'*Iliade*, c'est ὄξυ δόρυ et dans l'*Odyssée* ξίφος ὄξυ qui domine. Dans les C, *espier trenchant* l'emporte sur *espee trenchant*. Dans les G, une prédominance inverse est très accentuée et on trouve à peine les usages d'*oštro koplje*.

### **Tirer l'épée**

Le verbe « tirer » décrit le début de l'utilisation de l'épée: ἐρύω, σπάω, ἔλκω (22, 4 et 2 respectivement), (po)trgnuti, potegnuti, povaditi et les variantes (nombreuses occurrences), *traire* (nombreuses occurrences).

Le modèle sémantique « tirer l'épée de la ceinture » se trouve dans les trois traditions : courant dans les G, présent 9 fois dans les C et dans deux formules homériques :

Pa poteže sablju od pojasa

Et tret l'espee qui li pent au giron

φάσγανον/ξίφος ὄξυ ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ (9, 0,003)

σπασσάμενος τανύηκες ἄορ παχέος παρὰ μηροῦ (3)

L'exemple de Huon : 4554-4556 ajoute le motif « couper la tête » (*infra*, 200).

Il trait l'espee qui li pent au costé,

Le branc entoise par moult grande fierté,

Le cief li a tot maintenant copé,

La même combinaison existe dans les deux autres corpus :

Pa poteže sablju od pojasa,

Salih begu osiječe glavu.

(KH1 12 231, 2)

[...] Πηνέλεως δὲ ἐρυσσάμενος ξίφος ὄξυ

αὐχένα μέσσον ἔλασεν, ἀπήραξεν δὲ χαμᾶζε

αὐτῇ σὺν πῆληκι κάρη· [...]

Pénéleôs alors tire son glaive aigu, frappe en plein cou et fait choir sur le sol la tête avec le casque.

Il. 14:496-8

### **Eviter la javeline**

Le motif particulier qui suit l'usage de la lance en tant qu'arme de jet est l'esquive. Chez H, le motif d' « éviter la lance », ἔγχος ἀλέασθαι, donne lieu à une scène stéréotypée :

ἀλλ' ὁ μὲν ἄντα ἰδὼν ἠλεύατο χάλκεον ἔγχος·

πρόσσω γὰρ κατέκυψε, τὸ δ' ἐξόπιθεν δόρυ μακρὸν

οὔδει ἐνισκίμφθη, ἐπὶ δ' οὐρίαχος πελεμίχθη

ἔγχος ἔνθα· δ' ἔπειτ' ἀφίει μένος ὄβριμος Ἄρης.

Mais l'autre voit venir le coup : il évite la javeline de bronze, en baissant le corps en avant : la longue lance va se planter au sol derrière lui, et le talon de l'arme reste là à vibrer en l'air, jusqu'au moment où le puissant Arès en relâche l'élan.

Il. 16:610, 17:526

Suite à l'esquive par penchement (πρόσσω γὰρ κατέκυψε), la lance se plante dans la terre (δού οὐδὲι ἐνεσκήμφθη).

Une scène comparable est courante dans les G, au sein d'un duel équestre. Sauf qu'ici, c'est surtout le cheval qui se baisse :

Na četiri noge pokleknuo.  
Po njemu se Vuče položio,  
Preko njega koplje prelećelo,  
U crnu se zemlju zakopalo  
MH1 59:168-171

Aussi, dans Il. 21:172 et Vuk2 78:243, la lance se plante jusqu'à la moitié (μεσοπαγής, *pola*).

L'attaque à la lance est un des motifs les plus courants dans les C<sup>129</sup>, or en général, la lance n'est pas jetée mais tenue dans la main pour charger<sup>130</sup>. On trouve pourtant un exemple correspondant aux usages d'H et des G :

Un dart molu tenoit le glot felon,  
Envers Guillelme le lança de randon,  
Si bruit le cop comme un alerion.  
Li quens guenchi, qui douta le gloton,  
Por quant li tranche son escu a lion:  
La vieille broigne ne li fist garison;  
Lez le costé li passe a tel randon  
Que d'autre part fiert .ii. piez el sablon.  
CL 966-73

## Masse

La masse ne sert pas à tailler et à transpercer mais à fracasser par la force brute. Cet usage correspond à un type d'héros ayant les caractéristiques propres à l'usage de cette arme. C'est le cas de Marko avec son *buzdovan/topuz* pesant quatre-vingt kilos (Vuk2 72:119) et de Rainouard et son *tinel* fait d'un tronc d'arbre. Corsolt attaque Guillaume, tel un guerrier-fauve (*supra*, 142) avec une *mace* (CL 1071). Dans l'épopée grecque, ce type est représenté surtout par Héraclès, mais aussi par un

<sup>129</sup> Rychner 1999:139-41, Martin III.C.3.

<sup>130</sup> Madelénat 1988:98 « la Chanson de Roland est contemporaine du passage de l'ancienne tactique de l'arme de jet à la nouvelle tactique du choc frontal, qu'autorise désormais l'emploi des étrières et de la lance calée sous l'aisselle. Ce passage est également attesté par la broderie de la Reine Mathilde, dite « Tapisserie de Bayeux », que l'on date vers 1085 »

personnage de l'*Illiade*, Areithoos le Porte-Massue (Il. 7:136-41, κορυνήτης Ἀρηϊθοος) avec sa κορύνη.

## Armement

L'armement constitue probablement le cliché thématique le plus courant, largement étudié dans les trois traditions. Identifié déjà par Arend (1933:92-98) chez Homère, l'« armement » figure dans la classification de Martin (III.A.3.) ; Zima (1991<sup>2</sup>:75) et Maretic (1966<sup>2</sup>:114-6) citent des correspondances H/G.

Ce cliché peut être long et englober, en fonction des morceaux d'équipement et de vêtement, plusieurs clichés phraséologiques. Dans les C et les G, le cheval est aussi armé. Je n'ai choisi qu'un seul élément, le cliché « ceindre l'épée ».

### *Ceindre l'épée*

Le verbe pour s'armer d'une épée est « ceindre » :

H : formule ξίφος ὀξὺ θέτ' ὤμῳ (4)

G : modèle (*pri*)*pasati* + semème « épée » (nombreux)

C : l'orthographe est flottant : ceint/çainst/ sainst... + espee (nombreux)

L'épaule, CC de lieu, figure dans la formule homérique. Dans les C et les G, c'est plutôt la ceinture :

Puis ceint s'espee al senestre costet. Rol. 3143

I pripasa sablju o pojasu

## Cheval

Le cheval est l'animal de guerre par excellence. Monté ou tirant un chariot, il permet à l'homme une hauteur supérieure et une vitesse plus grande, facilitant l'attaque et la défense. Le *chevalier* est étymologiquement lié au *cheval*<sup>131</sup>. Chez H, ἵππόδαμος, dompteur de chevaux, est l'épithète de plusieurs héros, dont Hector et Diomède. Argos est « nourricière de cavales » (ἵππόβοτος)<sup>132</sup>. La qualité des chevaux est un signe de prestige indiquant la qualité du héros. Guillaume risque sa vie en essayant d'épargner le cheval excellent de Corsolt : *Mes il espargne quanqu'il puet le destrier* (CG 1096).

### *Parler avec le cheval*

Compagnon fidèle du héros, capable de sauver sa vie, un bon cheval mérite son nom propre : Veillantif de Roland et Bayard de Renaut, Šarac de Marko, Xanthos et Balios d'Achille...<sup>133</sup> Il peut devenir un vrai ami et être traité comme un homme. Un gros buveur, Marko partage son vin moitié-moitié avec Šarac. Une fois mort, il l'enterre. Les héros parlent à leurs chevaux dans les trois traditions. J'étudierai une structure particulière, où le héros persuade le cheval pour le motiver à avancer.

<sup>131</sup> Cf. ἵππότης chez Homère.

<sup>132</sup> D'après Sauzeau (2005:30-44), cette expression n'est pas un épithète ornemental insignifiant, mais symbolise un pays « glorieux et riche », propice à l'élevage des chevaux.

<sup>133</sup> Lejeune, R. (1950), *loc. cit.*

**Persuasion du cheval**

Dans Vuk2 38 « Prince Marco et la fée », la fée a tué Miloš, le *pobratim* de Marko, jalouse de sa jolie voix. Marko descend de Šarac pour lui parler :

Dobro Šarcu kolane poteže,  
 Šarca konja i grli i ljubi:  
 „Jao Šaro, moje desno krilo!  
 Dostigni mi vilu Ravijojlu,  
 Čistim ću te srebrom potkovati,  
 Čistim srebrom i žeženim zlatom;  
 Pokriću te svilom do kolena,  
 Od kolena kite do kopita;  
 Grivu ću ti izmešati zlatom,  
 A potkirit' sitnijem biserom;  
 Ako li mi ne dostigneš vile,  
 Oba ću ti oka izvaditi,  
 Sve četiri noge podlomiti,  
 Pa ću t' ovde tako ostaviti,  
 Te se tuci od jele do jele,  
 K'o ja Marko bez mog pobratima.“

[...] serrant fortement les sangles de Charatz, il l'embrasse et le baise : «Malheur, Charatz, toi mon aile droite! atteins-moi Ravioïla la Vila et je te poserai des fers d'argent pur, d'argent pur et d'or fondu ; je te couvrirai de soie jusqu'au genou, avec des glands qui pendent du genou jusque sur les sabots ; je mêlerai de l'or à ta crinière et je l'ornerai de perles menues. Mais si tu n'atteins point la Vila, je veux t'arracher les deux yeux et te briser les quatre jambes, puis te laisser ici pour que tu te traines de sapin en sapin, comme moi, Marko, privé de mon pobratime.»

Vuk2 38:54-69

Šarac atteindra la fée facilement et elle fera revivre Miloš.

Les six vers de promesses et les quatre de menaces, bien que plus élaborés, correspondent aux *μειλίχιος* et *ἀρειή* de l'Il. 17:431 et au contexte de la persuasion d'un cheval. Les chevaux d'Achille plaignent Patrocle et refusent d'avancer. Le cocher, Automédon, essaie de les persuader :

ἦ μὰν Ἀὐτομέδων Διώρειος ἄλκιμος υἱὸς  
 πολλὰ μὲν ἄρ μάστιγι θοῆ ἐπεμαίετο θείνων,  
 πολλὰ δὲ μειλίχοισι προσηύδα, πολλὰ δ' ἀρειῆ·

Automédon, le vaillant fils de Diôrée, a beau les presser sans trêve, en les touchant d'un fouet agile, leur parler sans trêve aussi, d'une voix qui tantôt les caresse et tantôt les menace [...]

Il. 17:429-31

A quelques exceptions près, l'adjectif *μελιχίος* (doux, aimable, favorable : 31, 0,012), est lié aux paroles, comme dans la formule *μελιχίους ἐπέεσσι/ν* (10, 0,004). Utilisé comme COD de *προσαυδάω*, il est nominalisé. Le nom collectif *ἀρειή* (menaces) est utilisé seulement trois fois, toujours dans un modèle profond exprimant la persuasion par le beau langage et les menaces (20:109, 21:339). L'exemple étudié est le seul ayant pour l'objet un cheval.

Le cheval peut être persuadé différemment. Dans l'exemple suivant, c'est un rappel aux soins que leur maître leur a offert (H/G) :

Ἐάνθ'ε τε καὶ σὺ Πόδαργε καὶ Αἴθων Λάμπ'ε τε δῖε  
 νῦν μοι τὴν κομιδὴν ἀποτίνετον, ἦν μάλα πολλὴν  
 Ἀνδρομάχη θυγάτηρ μεγαλήτορος Ἡετίωνος  
 ὑμῖν πὰρ προτέροισι μελίφρονα πυρὸν ἔθηκεν  
 οἶνόν τ' ἐγκεράσασα πιεῖν, ὅτε θυμὸς ἀνώγοι,  
 ἢ ἐμοί, ὅς περ οἱ θαλερὸς πόσις εὖχομαι εἶναι.  
 ἀλλ' ἐφομαρτεῖτον καὶ σπεύδετον...

« Xanthe, Podarge, Éthon, et toi, divin Lampos, voici l'heure venue de me revaloir ces soins qu'à maintes reprises vous a prodigués Andromaque, la fille du magnanime Eétion, en vous servant le doux froment, en mélangeant pour vous le vin, quand votre cœur vous invitait à boire, cela avant de me servir moi-même, moi qui me flatte d'être son jeune et bel époux. Allons ! suivez, hâtez-vous !

Il. 8:185-91

Zrinić tepa u sedlu doratu:	Zrinić en selle cajole son cheval bai :
„Haj dorate oba moja krila,	« Allez, mon cheval, mes deux ailes,
Moreš ono utuviti vrime.	Peux-tu te souvenir du temps
Kad je dukat oka zobi bila,	Quand une oka <sup>134</sup> d'avoine coutait un ducat,
Nisam ti je dore izmicao,	Je ne t'en privais jamais, mon cheval,
Već je uvijek dore primicao,	Mais je t'en donnais toujours, mon cheval,
Štedio te za ovaki dana.“	T'épargnant pour des jours comme celui-ci. »

EH 11:697-703 (trad. Đurović)

Dans la l. 17 des *Aliscans*, on retrouve la persuasion du cheval par les promesses, sans menaces :

S'estre peüsses a Oreng'e menez,  
 N'i avroit sele devant .XX. jorz passez;  
 N'i mengissiez d'orge si fust purez,  
 .II. foiz ou .III. o le bacin colez,  
 Et li fourages fust gentil fein de prez,  
 Tot esleüz et en seson fenez;  
 Ne beüssiez s'en vessel non dorez;

<sup>134</sup> Oka : ancienne mesure de poids (1280 grammes).

Guillaume parle avec Baucent, avec une gentillesse dont on trouve de nombreuses correspondances dans les **G** :

Son cheval frote les flans et les costez,  
Après l'acole par mout grant amistez;

Doru sedla, ispod grive ljubi: (Vuk3 56:75)

### **Chevaux parlants, pleurants et prophétiques**

Nous avons vu que le cheval peut comprendre et écouter, *com s'il fust hom senez*. Mais la personnalisation des chevaux devient hyperbolique quand ils se mettent à répondre. Zima (1991<sup>2</sup>:80) remarque le thème du cheval parlant et cite plusieurs exemples des **G** et un hapax homérique de l'Il. 19:400. L'œuvre de Maretić (1966<sup>2</sup>) apporte de nombreuses études sur le cheval dans l'épopée serbe : chevaux pleurants (53), héros parlant au cheval et celui-ci le comprenant (90-93), chevaux parlants (93-95), embrasser le cheval (321, 2).

Dans Vuk2 25, Jabučilo (un nom signifiant, « pommelé »), le cheval ailé du voïvode Momčilo, devrait s'envoler et sauver son cavalier de l'attaque de l'armée de Vukašin. Mais c'est la femme infidèle de Momčilo qui a fait venir l'ennemi et brûlé les ailes du cheval :

Kune njega vojvoda Momčilo:  
„Jabučilo, izjeli te vuci!  
Iz šale smo odavde lećeli,  
Bez nevolje, tek od obijesti,  
A danas mi polećeti ne ćeš!“  
Al' mu konjic njiskom odgovara:  
„Gospodaru, vojvoda Momčilo!  
Nit' me kuni, niti me nagoni,  
Danas tebi polećet' ne mogu;  
Bog ubio tvoju Vidosavu!  
Ona mi je sapalila krila;  
Što ne mogla vatrom sagoreti,  
To pod kolan pritegnula tvrdo;  
Veće bježi, kuda tebi drago.“

« Iaboutchilo, puissent les loups te dévorer ! jusqu'ici, si nous volions, c'était sans nécessité, par pur amusement, et aujourd'hui tu refuses de prendre ton vol ! » Mais le cheval en hennissant lui répond : « Seigneur voïvode Momtchilo, cesse de me maudire ou de m'éperonner, aujourd'hui il n'y a pas de vol pour moi ; Dieu anéantisse ta Vidosava ! Elle a brûlé mes ailes, et ce que le feu n'a pu consumer, elle l'a serré fortement sous la sangle ; ainsi donc sauve-toi ou il te plaira. »

Vuk2 25:196-209

Les chevaux parlent également dans une variante du chant cité (Milutinović 104:123-5), dans une autre réponse (MH2 44:116-128), mais aussi dans un exemple où c'est le cheval qui commence le dialogue (Vuk2 59:149-153).

Dans *Illiade*, on trouve un hapax du cheval parlant. La voix lui est donnée par Héra, exclusivement pour qu'il annonce la mort à son maître Achille :

Ξάνθέ τε καὶ Βαλίε τηλεκλυτὰ τέκνα Ποδάργης  
 ἄλλως δὴ φράζεσθε σαωσέμεν ἠνιοχῆα  
 ἄψ Δαναῶν ἐς ὄμιλον ἐπεὶ χ' ἔωμεν πολέμοιο,  
 μηδ' ὡς Πάτροκλον λίπετ' αὐτόθι τεθνηῶτα.  
 τὸν δ' ἄρ' ὑπὸ ζυγόφι προσέφη πόδας αἰόλος ἵππος  
 Ξάνθος, ἄφαρ δ' ἤμυσε καρῆατι· πᾶσα δὲ χαίτη  
 ζεύγλης ἐξεριποῦσα παρὰ ζυγὸν οὔδας ἴκανεν·  
 αὐδῆεντα δ' ἔθηκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη·  
 καὶ λίην σ' ἔτι νῦν γε σαώσομεν ὄβριμ' Ἀχιλλεῦ·  
 ἀλλά τοι ἐγγύθεν ἦμαρ ὀλέθριον· ...

« Xanthe, Balios ! illustres enfants de Podarge, veillez à changer de manière et à ramener vivant votre conducteur dans les lignes des Danaens, dès que nous aurons assez du combat ; et ne le laissez pas, comme Patrocle, mort, sur place. » Et, de dessous le joug, Xanthe, coursier aux jarrets frémissants, lui répond. Brusquement il baisse la tête, et toute sa crinière, échappant au collier, retombe, le long du joug, jusqu'à terre. La déesse aux bras blancs, Héré, vient à l'instant de le douer de voix humaine : « Oui, sans doute, une fois encore, puissant Achille, nous te ramènerons. Mais le jour fatal est proche pour toi.

Il. 19:400-409

Comparons cet exemple à celui de Vuk2 74 où, pendant un chevauchement, Šarac commence à chopper et à verser des larmes. Le motif des chevaux qui pleurent à cause de la mort de leurs maîtres est présent dans l'épisode cité (*supra*, 156) des chevaux plaignant Patrocle : δάκρυα δέ σφι / θεορᾶ κατὰ βλεφάρων χαμάδις ῥέε (Des larmes brûlantes coulent de leurs yeux à terre : Il. 17:437, 8)<sup>135</sup>. En apercevant l'action inhabituelle de son cheval, Marko lui demande l'explication. Il n'avait pas encore fini quand la *vila* (« fée ») a parlé à haute voix d'une montagne. C'est elle qui prévoit la mort de Marko. L'appel de la fée est un cliché thématique courant, identifié déjà par Gesemann, mais son intrusion dans le dialogue est singulier. S'agit-il d'une rationalisation remplaçant « cheval parlant » par un cliché plus acceptable ?

## Chien et faucon

Dans Banović Strahinja de Milija (Vuk2) et la variante de MH1 56, une place particulière est laissée au chien de Strahinja, Karaman. C'est par ce chien, à côté de son cheval et de son visage, que sa femme infidèle le reconnaît malgré le

<sup>135</sup> Ce parallèle est remarqué par Maretic (1966<sup>2</sup>:53). Il cite encore deux chants musulmans, dont KH2 43. Sergent (1999:155, 6) cite une correspondance celtique : Gris de Macha pleure, sans parler, sentant la mort proche de son maître Cuchulainn.



déguisement. C'est le chien qui le sauve quand sa femme décide d'aider l'amant, lors de leur duel égalisé. Dans le chant Vuk2 5 et les variantes MH1 41-3, une femme, pour semer la discorde entre son mari et la belle-sœur, commet une série de crimes dont elle accuse celle-ci. Les crimes sont gradés : le meurtre du faucon de son mari (dans MH1 43 du faucon et du chien), du cheval (dans Vuk2 l'ordre est inversé), et finalement de leur enfant.

Les lemmes *soko* (faucon) et *hrt* (chien) constituent un modèle lemmatique (13) lié à la chasse :

Dovedi mi hrta i sokola,	Amène-moi mon lévrier et mon faucon,
Da ja idem u lov u planinu.	Pour que j'aie chasser en montagne.
MH1 43:30, 1 (trad. Đurović)	

Le *faucon* est associé au *cheval*, en tant que signe de pouvoir et de richesse. Dans SANU2 88, le despote Jovan se meurt. La question, des biens qu'il laisse derrière lui, se pose :

Kome l', sine, tvoje mnogo zlato,	A qui, mon fils, toute ta richesse,
Kome l', sine, konje i sokole,	A qui, mon fils, chevaux et faucons,
Kome l', sine, zemlje i gradove,	A qui, mon fils, pays et cités,
185-7 (trad. Đurović)	

La raison pour la dispute des frères Jakšić sont un cheval et un faucon (Vuk2 98:27). Le paire constitue aussi un don commun dans l'épopée. Quand Bogdan Jugović demande ce qu'il doit offrir à Lazar, ses neuf fils répondent :

Lasno ćeš ga darivati, babo:	Les cadeaux, mon père, tu en trouveras sans peine:
U nas dosta konja i sokola,	Nous avons beaucoup de chevaux et de faucons,
U nas dosta pera i kalpaka.	Nous avons beaucoup de panaches et de casques.
Vuk2 32:131-133 (trad. Đurović)	

Il existe aussi la formule consacré à l'acte de donner : *Nekom konja, a nekom sokola* (5).

Samardžija 2001:114, 5 suppose un fondement mythique pour le rapport du héros avec les oiseaux rapaces (aigle, faucon), où nourrir du corps des héros et donner à boire du sang présente un sacrifice aux âmes des ancêtres ou à l'animal totem. (*Supra*, 26, 75).

Martin identifie le motif « nourrir un épervier » (II.A.5.). On en trouve une occurrence dans HB :

Gerars li menres repaist un esprevier  
Et li fait gorge de l'ele d'un plouvier.

On trouve un exemple comparable dans SANU3 60 : *Kome raniš na ruci sokola*.

Dans les C, la possession d'un faucon est aussi un signe de pouvoir et de richesse. Dans la PO (78), dans la salle plénière de Guillaume, la plupart des Français ont des faucons, et dans HB, Charlemagne entre dans sa salle en tenant lui-même un faucon : *Sor son puing tint un moult bel esprevier*.

Dans *Enfances Vivien*, l'importance symbolique du cheval, chien et épervier pour un chevalier est accentuée par les suppositions opposées du marchand Godefroi. Il offre au jeune Vivien de connaître le commerce, les articles (draps, blé, poivre), les mesures et les monnaies et d'être riche pour toute sa vie. Vivien n'est nullement intéressé et demande un bon destrier, deux bons chiens de chasse et un épervier à la place, pour qu'il aille chasser. Les animaux sont associés à la chasse aussi dans CN 26, 7, où Guillaume et sa suite de chevaliers :

Tiennent oiseaus por lor cors deporter,  
Muetes de chiens font avec els mener.

Chez Homère, les faucons ne sont pas cultivés, mais on trouve le thème du chien. Le seul à être individualisé par un nom, Argos, est le chien élevé par Ulysse. Dans le moment précis de l'entrée d'Ulysse dans sa maison, après 20 ans, Argos expire en voyant son maître, dans une scène pathétique (Od. 17:324-7). L'histoire du chien est relatée dans les vers Od. 17:291-327. Il excellait dans la chasse et cette fonction du chien est courante ailleurs dans l'œuvre, comme dans la mention de la chasse au sanglier de Calydon (Il. 9:545).

## CHEVAUCHER

Dans les trois traditions, on trouve le thème du déplacement ou de voyage<sup>136</sup>. Dans les C et les G les exemples de voyage à cheval sont nombreux, mais aussi très variables. Les occurrences permettent de reconnaître l'articulation de différents clichés thématiques dans une unité composite, que j'appelle le cliché « chevaucher ». Son modèle abstrait, reconstruit à partir de la somme de toutes les occurrences réalisées, serait :

Le héros descend de la tour dans la cour intérieure d'un château. Il s'arme et son cheval est équipé. Ensuite, il monte le cheval et part, en passant par la porte et en prenant congé de ceux qui l'accompagnent. C'est alors que commence le voyage proprement dit, pouvant englober plusieurs épisodes narratifs, voire dominer la composition du chant. Idéalement, la structure est de composition symétrique et la seconde partie répète à rebours la première : le héros arrive en passant par la porte. Il descend du cheval et il est accueilli dans la cour. On s'occupe de lui et de son cheval, et il monte la tour, où il assiste à un conseil, un repas, ou rencontre une femme.

L'entièreté de ce modèle est sans égal au niveau de la réalisation. Il s'agit d'une abstraction et d'une généralisation ne devant pas être respectées. Il est possible pourtant de citer les réalisations des éléments particuliers, faisant tous partie d'un cliché « chevaucher » :

---

<sup>136</sup> Pour H, v. Edwards 1992:313-314, Arend 1933:86-91.

## Clichés particuliers

### *Descendre la tour*

Le modèle lemmatique et syntaxique (second hémistiche) *niz* + épithète + *kula* (Acc), avec les épithètes les plus courants *bijela*, *visoka*, *kamena* : *Pa on ode niz bijelu kulu* (Vuk2 68:19) ; et d'autres possibilités, comme : *Iz doše iz bijele kule*.

Les modèles lemmatiques autour des *degrez* : *Par les degrez jus del paleis descent* (ChR), *Va s'en quens W[edesl]*, *ç'avalala les degrez* (RC) et d'autres lemmes : *Congiet a pris, si descent del donjon* (RC).

### *Se dresser, instantanément*

**G :**

La formule *na noge lagane* (270, 0,009), précédée généralement de *skočiti* : *On se skoči na noge lagane* (Vuk2 59:40)

**C :**

W[edesl] l'entent, fors de son lit sailli (RC)

Tost et isnelement es les vos adoubez (RM)

Il saut en piés, si a trait le branc nu (RC)

### *Armement de l'héros*

*Pa pripasa sablju okovanu*, (« ceindre l'épée »)

*I prigrnu ćurak od kurjaka*,

*A na glavu kapu od kurjaka*,

*Priveza je mrkom jemenijom*;

*Pa uzimlje koplje ubojito*, (la lance)

Vuk2 42:75-9

*Bauduïns Cauderons a le broigne vestie*,

*Et lace le vert elme, çaint l'espee forbie*, (« ceindre l'épée »)

*Et pendi a son col le fort targe roïe*,

*Et a pris en son poing une lance enroidie*, (la lance)

*A un filet d'argent un gonfanon i lie*

ChA

### *Monter le cheval*

*Pa se Šarcu na ramena baci* (Vuk2 42:88, 59:50)

*Saut el destrier a la sele doree*. (Al.)

Dans les G, le cheval est aussi équipé. Ce cliché existe dans le corpus des C, mais ne fait pas partie du cliché global.

### *Aide*

Un personnage (écuyer, serviteur, mais aussi un autre héros ou l'épouse...) aide le héros à équiper le cheval, monter et partir.

Sluga Huso vrata otvorijo (EH3 349)

Après lui ont la porte reserree. (Al.)

### **Accompagnement et adieux**

Staroj majci poljubi desnicu,

Majka njega među oči vrane.

Pa on svojoj progovara majki:

„S Bogom ostaj, mila moja majko!“

MH1 48:185-8 (trad. Đurović)

Il baisa la main droite de sa mère,

Sa mère l'embrassa entre ses yeux noirs.

Et il dit ainsi à sa mère :

« Adieu, ma chère mère! »

Si com tu sez que je foi t'é portee,

Remembre toi de ceste lasse nee!»

A icest mot chiet a terre pasmee;

De son cheval l'a li quens relevee,

Puis l'a besiee et bien asseüree.

Mout doucement l'a li quens confortee

Al.

### **Départ**

Ode pravo niz Kosovo ravno

Vuk2 59:52

Il descendit tout droit par le plat Kosovo

D'Orliens issi, a esperons s'en va (Al.)

### **Chevauchement**

Hode đogat preko polja ravna

Kao zv'jezda preko neba plava<sup>137</sup>

MH1 48:210, 1 (trad. Đurović)

Le cheval traverse la grande plaine

Comme une étoile traverse le bleu ciel

Carles cevalchet e les vals e les munz;

Entresqu'a Ais ne volt prendre sujurn.

ChR

### **Arrivée**

Kad dođoše do banove kule

U avliju bana Obzirkoga

EH 1:550, 1

Tant chevalchat qu'en Saraguce fut (ChR)

### **Descendre du cheval**

Modèle sémantique « *descendre du cheval* », avec le lemme *odjahati* (191, 0,007) : *Tu odjaha golema Šarina* (Vuk6 24:145).

---

<sup>137</sup> V. la variante dans MH8 9:66.

A un perron de marbre est descenduz (ChR)  
 A pié descende[n]t des destriers sejournez (RC)

### **Accueil**

A išeta vojvoda Milošu,	Le voïévode Miloch sortit se promener,
Srete Marka pobratima svoga,	Et rencontra Marko, son pobratime,
Ruke šire, te s' u lica ljube.	Ils ouvrent les bras et s'embrassent au visage.

Vuk2 40:99-101 (trad. Đurović)

Dame A[alais] qi le cors avoit gent  
 ala encontre tos et isnelement.  
 RC

### **Aide**

Le cliché « prendre le cheval » avec le lemme *prihvatiti* (263, 0,009) : *Dođu mladi, konje prihvatīše* MH1 53:55, *A mladi mu ata prihvatīše* (KH1 19:391).

Et Renoart tint la perche quarree (Al.)

On peut particulièrement s'occuper du cheval :

Staviše ga u tople podrume	Ils l'installèrent dans des caves chaudes
Dadoše mu, što je od potrebe.	Lui donnèrent ce dont il a besoin.

MH1 55:291, 2. (trad. Đurović)

Si ont les celes et les poitrax ostez;  
 Troi[s] foiz se viutre[n]t qant les ont pormenez.  
 Les celes mete[n]t, fort les ont recenglés,  
 Qe au besoing les truissent aprestez.  
 RC

### **Monter la tour**

Le modèle lemmatique et syntaxique (second hémistiché) *na/uz* + épithète + *kula* (Acc), avec les épithètes les plus courants *bijela*, *visoka*, *kamena*.

Le modèle *monter* + *degrez* : *Par les degrez el paleis muntet sus* (ChR), *Par les degres monterent el donjon* (RC).

### **Cliché entier**

Un exemple développé dans le corpus des C est la visite de Baligant à Marsile dans la Chanson de Roland. Il monte (*Puis est munted en un sun destrer brun* 2816), chevauche et arrive (*Tant chevalchat qu'en Saraguce fut* 2818). À sa descente (*A un perron de marbre est descenduz* 2819) il est aidé (*E quatre cuntes l'estreu li unt tenuit* 2820). Finalement, il monte la tour (*Par les degrez el paleis muntet sus* 2821) pour y rencontrer la reine. Un peu avant son départ, on voit les motifs de « se dresser » (*Del faldestod se redrecet en piez* 2804) et d' « instantanément » (*Puis escriet: «Baruns, ne vos targez! : 2805*). Malgré ce détachement, les vers font partie d'une même action. Il ne peut pas descendre de la tour, comme son trône est improvisé « sous un laurier », mais il le

fait au retour (*Par les degrez jus del paleis descent* 2840), qui comporte aussi les parties « monter » (2841) et « chevaucher » (2842, 3).

On retrouve tous ces éléments dans MH1 55, où on voit Marko descendre la tour (278), monter le cheval (279) et arriver (281). À sa descente (286), il est aidé (285). On l'accueille (285, 287, 8) et mène au château (289) où il assiste à un repas. On s'occupe aussi de son cheval.

Neg izide kuli niz skaline,	Mais il descendit les marches de la tour,
Pa se konju na ramena baca,	Et sauta sur le dos de son cheval,
Udre konja gvozdenom kandžijom,	Le frappa avec un fouet en fer,
Kudgod pođe, u Višnjice dođe.	Où qu'il fut allé, il arriva à Višnjice.
Kad je bio kuli na poglede,	Lorsqu'il fut visible de la tour,
Daleko ga Lazar ugledao,	Lazar le vit arriver de loin,
Prema njemu largo išetao,	Et de loin sortit à sa rencontre,
Konja prima, za zdravlje ga pita.	Il accueille son cheval, s'enquiert de sa santé.
Kad je Marko konja oskočio,	Lorsque Marko sauta de son cheval,
Bijel'jem se rukam zagrlīše,	Ils s'étreignirent de leurs blanches mains,
Ljubiše se lišca u junačka,	Et s'embrassèrent aux braves visages,
Vodi Marka dvore u bijele.	Il emmène Marko dans sa blanche demeure.
Sluge dobra konja odvedoše,	Les servants emmènent son blanc cheval,
Staviše ga u tople podrumе,	Ils l'installèrent dans des caves chauffées
Dadoše mu, što je od potrebe.	Lui donnèrent ce dont il a besoin.
Marko sjede za svijetlu sopru	Marko s'assit à la digne table

MH1 55:278-293 (trad. Đurović)

On trouve certaines correspondances précises, comme la descente par l'escalier : *Neg izide kuli niz skaline /Par les degrez jus del paleis descent* ; ou la montée guidée par la main d'un proche :

Za bile se ruke uvatiše,	Ils s'attrapèrent par les blanches mains,
Idu, brate, na tanke čardake.	Et montèrent, mon frère, sur les tours élancées.

Vuk2 40:234, 5 (trad. Đurović)

Et li frans hom par la main la saisi;  
Andui monterent el grant palais anti.  
RC

Dans les C, le cliché composite de chevaucher est étudié par Martin, au sein du motif « voyage » (III.A.11). Le motif consiste en : « monter à cheval », *tant* + action + (*que*), *passer par (mi)* + « lieu », « je ne peux pas faire le compte », nég. + *arester* + *jusqu'alsi vin(dren)t a* + « lieu », *degrez* + *monter*, *trover* + X, etc.

## Chez Homère

Chez Homère le chevauchement n'est pas pratiqué. L'usage du charriot est pourtant largement étendu et possède ses expressions stéréotypées :

monter : περικαλλέα βήσετο δίφρον (3), δίφρον ἔβαινε (3), ἐς δίφρον δ' ἀνόρουσε (3), ἐπεβήσετο δίφρου (3), ἄρματα ποικίλα + βαίνω (4), ὀχέων + ἐπιβαίνω (3)

descendre : ἄλτο χαμᾶζε (12, 0,005), ἵππων + ἀποβαίνω (3)

atteler les chevaux : ζεύγνυμι + ὑπό + ἄρμα (4)

dételer : λύσασ' ἐξ ὀχέων (4), ἔνθ' ἵππους ἔστησε (5)

En général, le charriot est utilisé dans le combat, mais il y a aussi des scènes de déplacement et de voyage: de Priam (Il. 3:259-66, 24:440-473), d'Aphrodite (Il. 5:363-9), d'Héré (Il. 5:767-77), de Poséidon (Il. 13:23-38) et de Télémaque (Od. 3:475-4:43 ; 15:144-153, 182- 193).

C'est dans ces scènes qu'on trouve des correspondances avec le cliché chevaucher. Les héros sont habillés, les chevaux attelés, ils partent, voyagent, arrivent (ικνέομαι), les chevaux sont dételés. Les voyages de Télémaque, par leur longueur, le palais comme lieu d'action, l'accueil (Od. 4:37 *et sq.*) et les adieux (Od. 15:151) sont les plus correspondants. Par moment, la correspondance devient encore plus profonde :

οἱ δ' ἵππους μὲν λῦσαν ὑπὸ ζυγοῦ ἰδρώοντας,  
καὶ τοὺς μὲν κατέδησαν ἐφ' ἵππειήσι κάπησι,  
πὰρ δ' ἔβαλον ζειάς, ἀνὰ δὲ κριῖ λευκὸν ἔμιξαν,  
ἄρματα δ' ἔκλιναν πρὸς ἐνώπια παμφανόωντα,  
αὐτοὺς δ' εἰσῆγον θεῖον δόμον. οἱ δὲ ἰδόντες  
θαύμαζον κατὰ δῶμα διοτρεφέος βασιλῆος:

[...] dételait les chevaux qui suaient sous le joug, les attachait aux crèches de la cavalerie, leur donnait du froment mélangé d'orge blanche et, redressant le char, l'accotait sur le mur du fond tout reluisant, puis au manoir divin faisait entrer les hôtes. Leurs regards étonnés parcouraient la demeure du nourrisson de Zeus; Od. 4:39-44

On retrouve l'étonnement pour le palais de l'hôte, développé dans la suite de l'extrait de Vuk2 40:240-2 :

Tu s' začudi Marko i zastide,  
Kad u Leke sagleda čardake  
I Lekinu viđe gospoštinu.  
(trad. Đurović)

Là, Marko fut étonné et honteux,  
Lorsqu'il vit la demeure de Leka  
Et vit quel riche seigneur était Leka.

## DIRE VRAI

Dans les trois corpus, les verbes d'énonciation apparaissent avec un complément soulignant la véracité de l'énoncé (CC de manière ou COD).

## Modèles lemmatiques

### G

Le mot pivot du cliché est *pravo*, un adverbe relevant du groupe de mots incluant l'adjectif *prav* « droit ; vrai ; véritable ; juste » et les noms *pravo* « droit »,

*pravda* « justice », *pravilo* « règle », *pravac* « direction »... La signification de l'adverbe est d'abord « droit, en droite ligne, directement », mais avec les verbes d'énonciation (*pravo govoreći*, à dire vrai, *pravo rečeno*, à proprement parler) il signifie : « de manière correspondante à la vérité, à la réalité, véritablement, correctement. » (RMS, s.v. *pravo* : 3).

Dans le langage poétique, l'adverbe *pravo* (1253) signifiant *directement* fait souvent partie de constructions avec les verbes de motion (*ići, otići*) :

Ode pravo niz Kosovo ravno            Il descendit tout droit par le plat Kosovo  
Vuk2 59:52

Plus rarement, l'adverbe ou l'adjectif correspondant est utilisé dans la signification de « droit, correct/ement », avec les verbes être, diviser, juger : *pravoga suda, pravo sudi, nije pravo*.

L'usage qui sera étudié est le modèle lemmatique composé de *pravo* signifiant *véritablement* et d'un verbe d'énonciation (*kazati/kazivati*) ayant une fréquence extraordinaire de 394 occurrences (0,013), auxquelles il faut ajouter les 207 occurrences (0,007) de *po istini + kazati*, à la signification et la fonction correspondantes (v. « Clichés associés et interchangeable » : *infra*, 169).

## H

Homère utilise 4 lemmes nominaux dans le modèle sémantique « *dire vrai* » : ἀτρεκέως, νημερτής, ἀληθής et ἐτήτυμος. Ils sont combinés avec les verbes καταλέγω, ἀγορεύω, ἐπιτέλλω, μαντεύομαι, εἶπον, ἐνέπω, μυθήσομαι, ἀπειπον, ὑπισχνέομαι, εἶρω.

L'adjectif ἀτρεκής, ἐς signifie « exact, précis, véridique » (DELG). L'adverbe correspondant est ἀτρεκέως. Sur les 34 emplois de lexèmes chez Homère, il n'y a que deux adjectifs<sup>138</sup>. Dans les autres exemples, c'est l'adverbe qui est employé avec un verbe d'énonciation (καταλέγω, ἀγορεύω, mais aussi ἐπιτέλλω, μαντεύομαι).

Νημερτής est un adjectif signifiant « qui ne trompe pas, véridique » (DELG, s.v. ἀμαρτάνω). Il apparaît dans *l'Iliade* (5) et *l'Odyssée* (27, 0,010). Dans la plupart des cas, il est lié à un verbe d'énonciation : εἶπον, ἐνέπω, μυθήσομαι. Apparaissent encore ὑπισχνέομαι (Il. 1:514) et εἶρω (Od. 11:137). Le lexème y figure le plus souvent en genre neutre : adverbiallement en *acc. sg.* (νημερτές) et nominalement, comme complément d'objet, en *acc. pl.* (νημερτέα – les choses vraies). L'adverbe νημερτέως est utilisé deux fois (Od. 5:98, 19:269). À part cet emploi principal, l'adjectif apparaît en tant que nom personnel d'une Néréide (Il. 18:46), comme épithète de Protée (Od. 4:349, 384, 401, 542, 17:140) et de βουλή de Zeus (Od. 1:86, 5:30).

Ἀληθής est un adjectif signifiant « vraie, véridique » (DELG, s.v. λαυθάνω). Le nom correspondant ἀληθείη est aussi utilisé. Les lexèmes apparaissent dans *l'Iliade* (4) et *l'Odyssée* (14, 0,005). À une exception près<sup>139</sup>, ils sont tous liés à un verbe

<sup>138</sup> Il. 5:208, Od. 16:245. L'interprétation de ces exemples est obscure.

<sup>139</sup> Il s'agit d'un adjectif « infallible » au sujet d'une fileuse (Il. 12:433).



d'énonciation : εἶπον, ἐνέπω, μυθήσομαι, ἀγορεύω, καταλέγω, ἀπειπον. L'adjectif y figure en genre neutre : adverbialement en acc. sg. (ἀληθές) et nominalement, comme complément d'objet, en acc. pl. (ἀληθέα – les choses vraies). La dernière construction sert aussi pour le nom (9, 0,003).

L'adjectif ἐτήτυμος signifie « véritable ». Le lexème apparaît dans *l'Iliade* (3) et *l'Odyssée* (7, 0,003). Dans les exemples de *l'Odyssée*, le lexème est employé adverbialement dans la forme neutre. Il est liée au verbe ἀγορεύω.

## C

Chez H et dans les G, on trouve le même modèle sémantique de « dire vrai ». Dans les C, ce modèle est représenté par une combinaison du nom *verité/verité* ou l'adverbe *veir/voir/vraiment* avec le verbe *dire*. Ce modèle n'intègre que partiellement la structure du cliché étudié, comme nous allons bientôt voir. Les comparants plus pertinents sont les clichés sémantiques différents : « ne pas cacher », « ne pas mentir » et « ne pas refuser (à dire) », construits autour des lemmes *celer* (tenir caché), *mentir* et *noier* (refuser). Les modèles lemmatiques organisés autour des trois verbes sont :

*garder* (prendre garde à) + *ne* + V  
*ne* + *querre* (désirer, vouloir) + V  
*ne* + *dever* + V  
*ne* + V (future) + adv : *ja* (maintenant, aussitôt, déjà), *nient*, *mie*, *pas*, *onques*  
(adverbes de négation).

## Vers

Le plus souvent, les modèles lemmatiques sont réalisés au niveau de vers entiers occupant des positions introductives des répliques d'un dialogue. On distingue deux types par rapport à leur fonction. Le premier est un impératif et présente un appel à dire vrai. Le second est un engagement à dire vrai. Ensemble, ils constituent ce que j'appelle la construction complète : un interlocuteur pose l'appel, et l'autre l'accepte dans sa réplique. La même structure phraséologique existe dans les trois traditions :

### *Appel*

Što te pitam, da mi pravo kažeš  
ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἶπέ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον  
εἰ δ' ἄγε δή μοι τοῦτο, θεά, νημερτὲς ἐνίσπες  
καί μοι τοῦτ' ἀγόρευσον ἐτήτυμον, ὄφρ' εὔ εἰδῶ

Dites le moi, nel me celez vos mie.

### *Engagement*

Kad me pitaš, da ti pravo kažem  
τοιγὰρ ἐγὼ τοι ταῦτα μάλ' ἀτρεκέως ἀγορεύσω  
τοιγὰρ ἐγὼ τοι, τέκνον, ἀληθέα πάντ' ἀγορεύσω.

Et cil respont: « N'en celerai neant;

### Structure

Les modèles de dire vrai, utilisés dans la construction appel/engagement, se distinguent des autres usages. Le modèle lemmatique *dire + vérité/voir* peut faire partie de cette construction, comme dans un appel de RC, *Or me dis vérité*, ou un engagement de HB, *Je vous dirai le fine vérité*. Or, il apparaît encore plus souvent dans des constructions différentes : après une réplique, comme une approbation (*vos dites veritez* (24, 0,005) ; *supra*, 122) ou une question : *Diz tu voir? dist Renaut. — Sire, oil, par mon chief* » (RM). Dans les G, ce dernier usage est illustré par les formules *Je l' istina* (« est-ce vrai ? », 112, 0,004) / *Jest istina* (14) / *Istina je* (119, 0,004) (« c'est vrai »).

La structure particulière qui s'articule autour des occurrences de la construction appel/engagement présente, à plusieurs niveaux, des correspondances considérables dans les trois traditions.

### Clichés associés et interchangeables

#### Serment par dieu

Dans les C et les G, on trouve un cliché associé : « serment par dieu ». Les formules *tako + milti/vam + boga* (110, 0,004), *za boga* (I<sup>er</sup> hémistiche, 175, 0,006) et *boga + milti/vam* (en général I<sup>er</sup> hémistiche, 560, 0,019) expriment le serment et une demande de serment. Le dernier précède le cliché « dire vrai » 24 fois au sein de deux répliques successives, et les deux premiers une dizaine de fois. Les vers des clichés sont parfois juxtaposés, comme dans Vuk2 32:7-8 et 57:100, 1 :

Oj Boga ti, vjeran slugo Lazo!  
Što te pitam, pravo da mi kažeš

Oj Boga mi, kaurine Marko!  
Kad me pitaš, pravo ću ti kazat'

L'association peut devenir identification quand le *serment* figure sans *dire vrai*, mais occupe sa position et remplit sa fonction, jusqu'à la construction complète d'appel/engagement. Je définis de tels clichés comme *interchangeables* :

„Oj Boga ti, Novače kovaču, Jesi l' i kad bolju sakovao?“	« Par Dieu, Novak, le forgeron, En as-tu jamais forgé de meilleur <sup>140</sup> ? »
Veli njemu Novače kovaču: „Oj Boga mi, Kraljeviću Marko! Vuk2 67:141-144 (trad. Đurović)	Novak le forgeron lui répond : « Par Dieu, Prince Marko!

Dans les C, les serments et les demandes de serments par Dieu, foi et les saints, réalisés par *en non dieu*, *por Dieu*, *par foi*, *por le cors saint Richiel*, sont également utilisés avec (associés) ou au lieu de *dire vrai* (interchangeables), jusqu'aux constructions complètes :

<sup>140</sup> Se réfère au sabre : note AF.

Puis li demande[n]t: «Por Dieu le droiturier,  
Saveiz noveles? nel devez pas noier.

Amis biax frere, por Dieu qui ne menti,  
Vanras la tu? faire car me le dis.

Oïl, ma dame, par Dieu qui ne menti,  
RC

Chez Homère, quelques exemples solitaires établissent un lien entre le serment et le dire vrai. Le vers : ἀλλ' εἰ δὴ ἔτεόν γε καὶ ἀτρεκέως ἀγορεύεις (« Si tu parles là franc et vrai », Il. 15:53) renvoie au serment d'Héré, le plus grand et le plus terrible (μέγιστος ὄρκος δεινότατός τε, Il. 15:36-40). Ce vers n'appartient pourtant pas à la construction d'appel/engagement.

Dans un exemple de l'*Odyssée*, un serment par dieux précède un appel à *dire vrai* :

λίσομ' ὑπὲρ θεῶν καὶ δαίμονος, αὐτὰρ ἔπειτα  
σῆς τ' αὐτοῦ κεφαλῆς καὶ ἐταίρων, οἳ τοι ἔπονται,  
εἰπέ μοι εἰρομένῳ νημερτέα μηδ' ἐπικεύσης

Au nom de tes offrandes, par le ciel, par ta tête, par celle de tes gens que je vois  
à ta suite ! réponds à ma demande et dis-moi sans détour ton nom et ta patrie  
et ta ville et ta race !

Od. 15:261-3

### ***Ne pas cacher/mentir***

Nous avons vu que dans les C le cliché est exprimé parallèlement par les clichés sémantiques « *dire vrai* » et « *ne pas cacher/mentir/refuser* », ces derniers étant plus communs. Bien que rarement, « *ne pas cacher/mentir* » existent chez H et dans les G, en tant que clichés associés et interchangeable.

Homère utilise le modèle lemmatique οὐ/ οὐδέ/ μηδέ + ἐπικεύθω (ne pas cacher, 13, 0,005), sémantiquement proche du « *dire vrai* » et employé soit avec lui : νημερτέως γὰρ τοι μυθήσομαι οὐδ' ἐπικεύσω (Od. 19:269, v. aussi 17:154), soit à sa place : τῶν οὐδέν τοι ἐγὼ κρύψω ἔπος οὐδ' ἐπικεύσω. (Od. 4:350, 17:141). Le dernier présente un engagement qui répond à l'appel à dire vrai de 4:331. Un exemple du modèle lemmatique proche : μηδέ + κεύθω est utilisé comme interchangeable avec un vers d'appel : τῶ νῦν μηδὲ σὺ κεύθε νοήμασι κερδαλέοισιν (Od. 8:458).

L'opposition avec mentir est aussi présente :

λίσσεσθαι δέ μιν αὐτός, ἵνα νημερτὲς ἐνίσπη:  
ψεῦδος δ' οὐκ ἔρῆει: μάλα γὰρ πεπνυμένος ἐστίν.

En personne, prie-le de te parler sans feinte ; ne crains pas de mensonge ; il est toute sagesse !

Od. 3:19-20, 327-328, v. aussi 11:363-370, 14:125

Dans le G, *ne pas mentir* apparaît plusieurs fois, comme cliché associé (modèle lemmatique *lagati + pravo + ne + kazati*, 17) ou interchangeable :

Kad me pitaš, ni lagati ne ću (MH1 53:267) = Kad me pitaš, pravo ću ti kazat.

Ne pas cacher est présent dans un hapax, dont le contexte permet d'être identifié avec « dire vrai » : *I kaži mu, ništa ne zataji* (Et dit lui, ne cache rien, Vuk2 91:12).<sup>141</sup>

## Exemples

Avant de continuer la comparaison, citons quelques exemples.

### G

Un exemple de « dire vrai », *svu istinu kazovati*, figure dans la *bugarštica* notée par Hektorović en 1555 (*supra*, 28). C'est un appel, mais en forme négative, qui réfère à une troisième personne : Ne dit pas vrai à elle (cf. Vuk2 91:18).

Dans le chant Vuk2 57 « Marco reconnaît le sabre de son père », un soldat turc à tué le roi Vukašin blessé pour s'emparer de son sabre. Dans le camp turc, personne ne réussit à sortir le sabre de son fourreau. En arrivant dans les mains de Marko, l'arme sort d'elle-même. Marko reconnaît les marques de son père et demande au soldat son origine. Sa réponse, où il admet effectivement la vérité, est introduite par un engagement. Marko lui tranche la tête et récupère le sabre. Il s'agit d'une structure complète, si on considère la demande de serment *Oj Boga ti* (92, 0,003), interchangeable avec un appel à dire vrai. On retrouve la même situation dans la variante Vuk2 58.

Dans Banović Strahinja (Vuk2 44:500-509), on trouve une construction complète dans le dialogue de Strahinja avec son ancien prisonnier qu'il avait libéré. Plusieurs auteurs ont vu dans ce « vieux derviche » les traits autobiographiques de Milija. Il indique à Strahinja le chemin vers son ennemi et la construction complète porte sur le passage de l'eau :

„Nu uvjedžbaj, i pravo mi kaži, Đe su brodi na toj vodi ladnoj, Da ja moga konja ne uglibim?“ A derviš mu pravo progovara: „Strahin-bane, ti sokole Srpski! Tvome đogu i tvome junaštvu Svud su brodi, đegođ dođeš vodi. Vuk2 44:503-509	« Vas-y, réfléchis, et dis-moi franchement, Où sont les passages sur cette eau froide, Pour ne pas enfoncer mon cheval ? » Et le derviche à lui répondre franchement : « O ban Strahinja <sup>142</sup> , faucon serbe ! A ton cheval et à ton héroïsme Les passages sont où que tu approches l'eau. »
---	--

Les derniers vers terminent le dialogue long qui commence au vers 345. Ils sont passés dans la culture générale comme une maxime.

Le derviche utilise un autre engagement dans un discours indirect, quand il relate sa libération par Strahinja. La libération de la prison, par une femme ou pour

<sup>141</sup> Dans un morceau de Bećirović (7:248, 9), les clichés sont associés : *Pričaj pravo šta će s nama biti, / Nemoj ništa od mene sakriti.*

<sup>142</sup> Banović : fils du *ban*, titre de seigneur.

un service héroïque, a été étudiée *surpa* (130). Ici, le héros doit simplement se rançonner :

Mož'li s', robe, junak otkupiti?	Mon esclave, pourrais-tu te rançonner ?
Ti me pitaš, ja pravo kazujem:	Tu me demandes, je te le dis vrai :
Mogao bih život otkupiti!	Je pourrais rançonner ma vie
Vuk2 44:393	

La *Popijevka od Svilojevića* (Chant de Svilojević) est trouvée parmi les archives du procès de Petar Zrinski, célèbre seigneur croate et conspirateur contre la cour autrichienne, exécuté en 1671. Le chant comporte trois vers de « dire vrai » et une construction complète dans le dialogue de Svilojević (Szilagy historiqu) avec le sultan qui le tient emprisonné. La construction complète présente un motif différent : le roi demande à savoir la vérité sur les héros les plus redoutables dans l'armée ennemie. La réponse introduit le cliché « qui est ce héros » (*infra*, 205). Le même cliché, avec la construction complète, apparaît dans Vuk2 52, MH1 60, 78 (la construction est dissociée).

Dans Vuk2 96, Mitar Jakšić sert un seigneur pendant neuf années, afin de voir et « embrasser » sa sœur. Au bout de la neuvième année, il tombe malade. La servante de la fille lui demande : *Koja ti je golema nevolja, / Tere si se junak razbolio?* (Vuk2 96:17, 8 : « Quelle grand malheur t'arrive, / Pour que tu tombes malade mon héros ? »). Sa réponse est introduite par un engagement. Ayant entendue la situation, la servante le mène chez sa maitresse, qu'il mariera.

Vuk2 43 est ouvert par le chagrin de la princesse Milica. Le prince Lazar en demande la raison dans un dialogue comportant une construction complète et découvre que c'est un dragon qui monte la tour le soir et couche avec la princesse. Une autre construction complète, si on compte un *O Boga ti* interchangeable, se trouve dans le dialogue de Milica avec le dragon, où elle veut découvrir quel héros pourrait le vaincre<sup>143</sup>. On trouve ces éléments dans la variante MH1 54.

Dans Vuk2 3, le diacre Stevan sème le blé, le dimanche avant la messe. Deux anges apparaissent en forme de vieux voyageurs et demandent la raison de cette action impie :

« Boga tebi, đakone Stevane!	Par Dieu, diacre Stevan
« Koja tebi velika nevolja,	Quelle grand malheur t'arrive,
Vuk2 3:13, 4	

Le serment par dieu introduit une construction complète qui révèle le grand malheur de Stevan, ses neuf enfants muets, puis encore neuf aveugles, qu'il doit nourrir avec sa femme. Le même exemple, avec la construction complète, est repris dans le dialogue des anges avec l'épouse de Stevan (55-82).

Dans Vuk2 32, le futur prince Lazar sert encore l'empereur Dušan. Au début du chant, il répand le vin en le servant à l'empereur. Celui-ci commence un dialogue

---

<sup>143</sup> Dans la fable *Baš Čelik*, (Vuk *Pripovjetke* 1), une conversation comparable entre la jeune femme et le dragon est aussi introduite par le syntagme de dire vrai.

pour en savoir la raison, comportant une construction complète. Lazar est mécontent d'être resté bachelier, tandis que le service à valu aux autres vassaux d'être mariés. Par la suite, le chant explique comment Lazar avait marié Milica, par laquelle, historiquement et poétiquement, il renoue avec la continuité royale des Nemanjić.

Dans Vuk3 1:6-16, Starina Novak explique la *nevolja ljuta* (« malheur amer ») qui l'a fait choisir la « mauvaise profession » et devenir haïdouk. Le chant peint les difficultés insupportables de la vie d'un pauvre, d'un membre de *raya*.<sup>144</sup>

Dans plusieurs chants, la réponse réfère au nombre de morts et de blessés dans une bataille.

Le « dire vrai » apparaît souvent avec les « questions sur l'identité » : *Kaži pravo, tako bio zdravo / Otkolem si, od kojega grada?* (MH 9 28:238, 9 : « Dis-moi franchement, que tu sois sain, D'où viens-tu, de quelle ville ? »).<sup>145</sup> Dans Vuk6 19 le prince Marko se bat en duel contre Zmaj-Ognjeni Vuk, son neveu en l'occurrence. Blessé, Marko lui pose une question sur son identité, et Vuk introduit sa réponse par un engagement (64-7). Les deux parents se reconnaissent.

## H

Dans le chant X de *l'Illiade* figure la Dolonie, histoire d'une double expédition d'espionnage nocturne. Les espions achéens, Diomède et Ulysse, capturent l'espion troyen, Dolon. Leur conversation, en fait l'interrogatoire de Dolon, comporte quatre vers de dire vrai et une construction complète (384, 405, 413, 427). La réponse véridique de Dolon offre des informations sur la position du conseil troyen, sur les avant-postes et sur les alliés. Cela permettra le massacre des Thraces et de leur roi Rhésos endormis et la prise de ses magnifiques chevaux. Dolon est tué.

Les questions pathétiques des pères sur leurs fils sont exprimées dans les dialogues comportant les appels et/ou engagements : la question d'Agamemnon à Ulysse (Od. 11:457), et la réponse d'Ulysse à Achille (507) aux enfers ; la question de Priam à Hermès (Il. 24:407) lors de son expédition auprès d'Achille. De même, la réponse d'Eumaüs à la question d'Ulysse sur ses parents (Od. 15:352) et la question d'Ulysse à sa mère aux enfers, sur sa mort (Od. 11:170), dont la réponse est un des moments les plus touchants chez Homère.

Des dialogues accentués en tant que premiers comportent aussi les éléments de la construction. Dans sa première conversation avec Pénélope, après 20 ans de séparation, Ulysse, déguisé en mendiant, lui garantit le retour proche de son mari par un engagement (Od. 19:269). Le premier dialogue avec son fils comporte deux vers de dire vrai : dans la réponse de Télémaque sur la raison pour laquelle il supporte les prétendants (les premiers mots qu'il adresse à son père, Od. 16:113) et dans la première réponse d'Ulysse après qu'il se révèle (Od. 16:226). Il y explique comment il

<sup>144</sup> Les difficultés et injustices qui décident un héros à devenir haïdouk constituent un cliché thématique : Bećirović 16, Vuk3 67, Vuk7 33 (variante du chant cité), 34, 39, Milutinović 133, SANU4 17, Vuk4 7 (les trois derniers chants sont des variantes sur Lazar Pecirep).

<sup>145</sup> Pour d'autres occurrence de « dire vrai » avec « questions sur l'identité » : EH 5:328, 7:387, 10:293, 300, Vuk8 9:41, 4, MH1 71:407, 73:185, MH2 4:73, 6:32 (les deux derniers chant sont des variantes de « Marko reconnaît le sabre de son père »), MH3 13:432, Milutinović 5:94 et 7:43.

est arrivé sur l'île en introduisant une autre question très importante pour l'intrigue et pour les personnages : le massacre des prétendants. Le dialogue d'Ulysse avec son père Laërte comporte, dans sa première partie avant la révélation, 5 vers de dire vrai, dont une construction complète :

ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἶπε καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον (Od. 25:256, 287)  
καὶ μοι τοῦτ' ἀγόρευσον ἐτήτυμον, ὄφρ' εὔ εἰδῶ (Od. 25:258, 297)  
τοιγὰρ ἐγὼ τοι πάντα μάλ' ἀτρεκέως καταλέξω (Od. 24:303)

Finalement arrivé à Ithaque, Ulysse ne la reconnaît pas. Il pleure et gémit, seul avec les richesses qu'il ne peut pas défendre, dans un pays inconnu. Alors Athénée déguisée en berger s'approche de lui. Le dialogue qu'il commence (le premier depuis son arrivé) comporte un appel à dire vrai (Od. 13:233). La réponse est une courte louange de l'île, dont le dernier vers révèle l'identité, tel une chute.

Dans les vers Il. 6:369-389, Hector est dans son palais : unique exemple dans *Illiade* où un héros est chez soi. Le fragment de l'entrée suit immédiatement celui de la décision de « ...voir mes serviteurs, et ma femme et mon fils encore enfant : puis-je savoir si je leur reviendrai encore... ». Mais sa femme et son fils ne sont pas là. C'est alors qu'il commence un dialogue avec la servante : Où est allée Andromaque ? Les répliques sont introduites par une construction complète : εἰ δ' ἄγε μοι δμῶαι νημερτέα μυθήσασθε / Ἐκτορ ἐπεὶ μάλ' ἄνωγας ἀληθέα μυθήσασθαι (376, 382). C'est le seul exemple d'une construction complète dont les deux vers ne soient pas formulaires.<sup>146</sup>

Dans le chant 17 de *l'Odyssée*, étant revenu auprès de sa mère inquiète, Télémaque évite de lui répondre sur son voyage. Finalement, il s'engage à dire vrai (108), mais ne le fait pas. C'est Théoclymène, intervenant en *Deus ex machina*, qui corrige cette omission injuste, en introduisant par un engagement sa révélation qu'Ulysse est déjà arrivé (154).

Les dialogues qui portent sur l'identité d'un inconnu comportent aussi le cliché « dire vrai », à côté du cliché « question sur identité » (*supra*, 125). Au début de *l'Odyssée*, Athénée descend de l'Olympe, déguisée en un étranger, pour préparer Télémaque au retour de son père. Leur dialogue comporte 6 vers de dire vrai (Od. 1:169, 74, 79, 206, 14, 24) et deux constructions complètes associées aux questions sur l'identité. Les clichés sont aussi associés dans les dialogues d'Eumaios et Ulysse (Od. 14:186, 192) et de Théoclymène et Télémaque (*supra*, 126).

Le thème principal de *l'Odyssée*, le νοστός, est aussi lié au « dire vrai ». Ce thème est abordé dans les dialogues déjà cités<sup>147</sup> mais aussi dans d'autres dialogues liés au « dire vrai ». La réponse de Protée à la question de Ménélas (Od. 4:486) raconte les morts d'Ajax et d'Agamemnon, puis le destin d'Ulysse. Le plus important dialogue sur le νοστός est celui d'Ulysse et Tirésias, devin pour lequel Ulysse arrive

<sup>146</sup> La seconde construction complète de *Illiade* est composée par deux vers formulaires avec ἀτρεκέως et les six autres constructions complètes qui figurent dans *l'Odyssée* comportent aussi les deux ou au moins un vers formulaire (4/2).

<sup>147</sup> Athénée et Télémaque (Od. 1), Nestor et Télémaque (3), Pénélope et Ulysse (19), Laërte et Ulysse (24)...

au pays des morts. L'âme de Tirésias arrive avec l'intention de « τοι νημερτέα εἶπω » (Od. 11:96). Sans aucune question de la part d'Ulysse, il commence sa réplique, qu'il finit par « τὰ δέ τοι νημερτέα εἶρω » (137). Bien qu'elle n'utilise pas la construction appel/engagement, cette réplique extraordinaire, entourée de « dire vrai », mérite d'être mentionnée. D'une manière concise et exacte, elle prévoit toute la vie future d'Ulysse en 37 vers, dont la deuxième moitié dépasse l'intrigue de l'*Odyssee*. Circé, qui a indiqué Tirésias à Ulysse, le prévient aussi contre Scylla et Charybde. Sa question, s'il peut triompher de Scylla par le combat, est introduite par un appel (Od. 12:112).

Un autre moment crucial pour le νοστός est la commande de Zeus à Calypso pour qu'elle laisse partir Ulysse. C'est Hermès qui vient annoncer la νημερτής βουλή. La réplique est introduite par :

εἰρωτᾶς μ' ἐλθόντα θεὰ θεόν: αὐτὰρ ἐγὼ τοι  
νημερτέως τὸν μῦθον ἐνισπήσω: κέλεαι γάρ.

Tu me demandes pourquoi je suis venu, moi, dieu, chez toi, déesse ? Je m'en vais franchement te le dire, puisque tu l'exiges.

Od. 5:97, 8 (trad. AF, d'après Mazon)

La nymphe frémit blessée par cet ordre, mais elle doit l'accepter contre sa volonté.

Finalement, un exemple homérique unique à plusieurs titres apparaît à la fin du chant 8 de l'*Odyssee*, à la cour des Phéaciens. Le roi Alcinoos pose d'abord à Ulysse une question non stéréotypé sur l'identité, introduite par un vers interchangeable avec *dire vrai* :

τῷ νῦν μηδὲ σὺ κεῦθε νοήμασι κερδαλέοισιν,  
ὅττι κέ σ' εἶρωμαι ἴφασθαι δέ σε κάλλιόν ἐστιν.

Mais à ton tour, mon hôte, il faut ne rien cacher : sans feinte, réponds-moi ; rien ne vaut la franchise.

Od. 8:548-549

Puis il le questionne sur son voyage et surtout, lui demande pourquoi il pleure : εἰπέ δ' ὅ τι κλαίεις καὶ ὀδύρεαι ἔνδοθι θυμῷ (577). Les questions sont introduites par un appel à dire vrai (572). Après la question, le chant 8 finit et le chant 9 commence par la réponse d'Ulysse. Elle constitue un *épisode rétrospectif* relatant tout le voyage depuis la chute de Troie et occupe, à quelques vers près, quatre chants entiers. Interrompu brièvement dans Od., 11:332, elle recommence après l'appel du roi : ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπέ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον (Od. 11:370).

## C

Dans RM, Charlemagne offre sa couronne d'or au champion de la course de chevaux, qu'il organise pour trouver un cheval digne de son meilleur chevalier, Roland. Renaut, qui est ennemi de Charlemagne, possède le cheval magique Bayard qui n'a pas d'égal. Cent chevaliers commandés par Naimés et Ogier sont positionnés pour monter la garde contre lui. Or, Renaut vient accompagné de l'enchanteur



Maugis, qui a transformé le cheval et le chevalier. En les apercevant, Naines et sa suite croient les reconnaître et chargent pour les capturer, mais une fois arrivés, ils sont confus : malgré la ressemblance, on ne dirait pas que ce soit eux. C'est alors que Naines commence un dialogue (5011-41) comportant deux questions d'identité, cinq vers de dire vrai et une construction complète. Celle-ci (*ne me soit pas celé/ja orez verité*) porte sur l'identité de Renaut, suspect car silencieux durant la conversation. Maugis explique que c'est son fils qui ne parle pas français. Le comique de la scène est achevé quand celui-ci répond en « breton ». Renaut emportera la couronne, en révélant son identité avant de s'enfuir.

L'association avec « questions sur l'identité » apparaissent aussi dans CL, où Guillaume vient à Tours pour prévenir le couronnement d'Acelin. Un portier fidèle à Louis leur défend d'entrer. Guillaume remarque qu'il ne l'aurait pas fait s'il savait à qui il parlait. S'ensuit une question sur l'identité et une réponse avec un engagement. Dans RC (l. 294), Bernier est libéré de la prison pour combattre un champion ennemi du roi qui l'a emprisonné (cf. *supra*, 132). En le voyant s'approcher, le champion lui demande : *Qui iers tu, va ? garde ne me celer*. On trouve des clichés correspondants, sans forme stéréotypée, dans l. 290 (*Dont iers tu, mies? - garde n'i ait mentit*), l. 299 (*Dont estes vos, singnor? nel me noier*) et l. 301 (*De quel part viens? Nel me devés noier*). Dans CL (l. 22), la conversation de Guillaume avec Corsolt, avant leur duel, commence par deux constructions complètes. La première révèle l'opposition piété/impiété chez les deux champions et la deuxième est une question d'identité suivie d'une présentation de Guillaume. On retrouve une construction complète au début de la conversation avec un autre adversaire, Gui d'Allemagne (l. 60).

Dans Girard de Roussillon, on trouve aussi de vers non-stéréotypés intégrant néanmoins la structure. Charles Martel, impatient de connaître la beauté des deux princesses qui seront la raison de son conflit avec Girard, commence le dialogue avec les messagers (319, 20) : *Ere gardez non sie uns mençoingers! / Seiner, an vos diran moz vertaders*. Il incite de même le messager revenant de l'ambassade chez Girart, dont l'échec marque le début de la guerre (859) : *E mal aie d'aico qu'il en mentit!* Au conseil de Girard, ses barons commencent leurs répliques par des engagements : *Veirement, quo dist Folco, le vos dirai*. (4138), *Eu per Deu, f[r]aire Folco, en dirai ver* (4179).

Dans RC, un messager révèle à Aanaïs une nouvelle qu'elle trouvera répugnante, que le roi lui donne Giboin pour époux : *[Que m]ande li rois? nel celer [vos] ja / [En non D]ieu, dame, mes cors le vos dira* (l. 11). L'usage du serment interchangeable au dire vrai forme une construction complète.

Le même type de construction complète apparaît dans le dialogue de Bernier avec sa mère (l. 67). Elle lui pose une question qui résume la problématique de l'œuvre : les conflits d'intérêts dans la loyauté d'un chevalier : *Mais une chose nel me celer tu pas: / L'onnor ton pere, por quoi gueroieras?* (Mais il y a une chose que tu ne dois pas me cacher : pourquoi fais-tu la guerre contre le fief de ton père?). Après s'être engagé par *le cors saint Toumas*, Bernier explique que c'est son seigneur (*Il est mesires*) et qu'il ne manquera pas à son service. Et sa mère de donner son approbation dans une maxime : *Ser ton signor, Dieu en gaaingneras* (Sers ton seigneur et tu gagneras le royaume de Dieu). Un peu plus tard, elle sera injustement massacrée par Raoul.

Dans la laisse 89, les Vermandois sont curieux de savoir la raison de l'attaque criminelle de Raoul. La première question d'Ybert, à son fils Bernier est : [...] «*Por Dieu le droiturier, / saveiz noveles ? nel devez pas noier*. Les nouvelles sont *si malvoises*.

On retrouve une construction complète dans la laisse 109, quand Ybert demande l'issue de l'ambassade auprès de Raoul : *Q' aveis trové ? Gardés nel me noiés. / En non Dieu, sire, molt est outrequidiés*. Elle a échoué, leur offre généreuse est reboutée. Les vers d'appel à un messager apparaissent aussi dans les laisses 260, 266 et 278. Dans les deux premiers exemples, les réponses apportent de mauvaises nouvelles.

Dans la l. 202, la demande de Guerri sur le comportement inhabituel de Gautier, qui ne souri à personne, comporte un appel.

Le cliché de «*peux-tu guérir* » (*infra*, 199), exprimé par *Vivrés en vos* apparaît avec *dire vrai* dans RC l. 218, 234, 5 :

«*Vivrés en vos? nel me devez noier*.

— *Oïl voir, sire, a celer nel vos qier*.

l. 234

En voyant Bernier, Béatrice s'en épris dans un coup de foudre (l. 251, cf. *infra*, 219). Le dialogue avec son père Guerri sur l'identité du héros qui a conquis son cœur comporte trois vers et une construction complète.

Le seul à s'échapper de l'embuscade de Louis, Bernier regagne Arras où il trouve Guerri. Désespéré, il ne dit pas un mot (l. 268). Guerri lui demande :

«*Q' avés vos, frere ? Nel me devez noier,*

*En non Dieu, sire, perdue ai ma mollier,*

*Y[bert] mon pere et le conte Gautier:*

Après avoir enlevé Béatrice, pour se venger le roi envisage un moment de la donner à ses écuyers, mais finalement il se borne à la marier à son vassal Herchambaut. Elle réussit malgré tout à rester fidèle à Bernier, en prévenant Herchambaut de consommer le mariage avec une herbe magique. C'est un médecin qui apparaît dans l'histoire tel un *deux ex machina*, qui la lui propose (l. 290) dans un dialogue avec une construction complète fait de serments interchangeable.

Libéré par les Sarazins qui l'avaient emprisonné, Bernier retourne pour chercher sa femme et son fils nouveau-né (l. 298): «*Dites, biax hostes, por Dieu de paradis, ou est ma femme et Juliiens (et) mes fis?*». Sa femme n'est plus là et son fils est enlevé par les Sarrazins. Bernier est désespéré : *n'istrai de painne tant con je soie vis*. Déguisé en pèlerin, il va récupérer sa femme. Lors de leur rencontre (l. 301), elle demande son identité par un appel : *De quel part viens? Nel me devés noier*. L'engagement est présent après quelques lignes, en réponse à la question s'il connaît Bernier : *D[e li] meïsmes, a celer ne vos quier* [...]. Ce dialogue permet à Bernier de vérifier la fidélité de son épouse. Dans la l. 305, le comique de la situation est au comble quand Bernier offre à Herchambaut la solution pour son impotence. Le dialogue comporte deux engagements.

Le fils de Bernier, encore champion sarrasin, devrait être exécuté. Bernier commence à avoir des doutes, car leur ressemblance est manifeste. Dans un morceau intense, une construction complète est réservée pour le dialogue sur la conversion de Julien, juste avant que le père ne se révèle à son fils : « *Sarrasin frere, ne me soit pas celet, / voroies estre baptisiés et levés?* ». Julien accepte volontiers, après un engagement.

Au début de la PO, le prisonnier libéré ouvre l'intrigue par les nouvelles d'Orange. Sa conversation avec Guillaume commence par deux constructions complètes. Dans la l. 19, un autre dialogue à une construction complète est mené entre le roi sarrasin et Guillaume déguisé à propos de Guillaume.

Guilbert est envoyé pour informer les chrétiens de la captivité de Guillaume et pour les ramener à son aide, à Orange. Ses dialogues avec Bertrand, dans les laisses 59 et 60, comportent 4 vers de dire vrai, auxquels il faut ajouter un cinquième dans la question de Bertrand à son oncle.

Dans Aliscans, Guillaume demande à Vivien s'il a reçu la communion : *Niés, dist Guillelmes, di moi la verité / Se tu avoies peïn beneoit usé*. L'exemple n'est pas suivi d'un engagement de l'interlocuteur, mais d'une approbation de Guillaume (*vos dites verité*). C'est Guillaume qui fera communier Vivien.

L'engagement de Bertrand à Guillaume, *Ja orroiz verité*, introduit l'intrigue de CN (33) : le roi Louis a oublié ce dernier en récompensant ses vassaux. La même formule introduit la réplique de Guillaume sur sa conversation avec le Roi : *Molt l'ai servi, si ne m'a riens doné* (420), ainsi que la solution de reconquête proposée par Bertrand : *Et dit Bertran: «Ja orroiz verité / Demandez li Espagne le regné* (449, 50).

## Conclusions

Les exemples montrent les dialogues se distinguant par leur importance compositionnelle et émotive. Les questions apparaissent au début du chant pour introduire l'intrigue (PO, Novak) et aux limites compositionnelles ultérieures, pour marquer un changement. L'appel d'Alcinoos introduit une réponse longue de quatre chants de l'*Odyssée*.

Les questions portent sur les thèmes principaux de l'œuvre, mais aussi de l'épopée en général : le sabre de Marko, le fait de devenir haïdouk, le traitement injuste d'un vassal par son seigneur (Lazar, Guillaume), le conflit des loyautés chez Bernier, la communion de Vivien, la conversion de Julien, le νοστός et le massacre de prétendants. Les réponses constituent des moments privilégiés pour l'expression poétique, comme dans les maximes du vieux derviche et de la mère de Bernier (qui vient après la réponse), ou la réponse de la mère d'Ulysse sur sa mort.

L'importance émotive des exemples est souvent associée à la détresse. Les questions sont provoquées par un comportement inhabituel suggérant la tristesse et l'inquiétude : Gautier (Guerrri), Bernier (Guerrri), Milica (Lazar) et Ulysse (Alcinoos). Le sujet des dialogues est la *golema nevolja* (grand malheur) de Stevan, Mitar et Novak (*nevolja ljuta*), les *Malvaises* nouvelles reçues par Aanaïs et Ybert et les κήδεα πολλά d'Ulysse (Od. 9:15). Les péripéties du νοστός et de la guerre, l'emprisonnement, la maladie, les morts et les blessés, l'adultère avec un dragon,

l'entretien de 18 enfants handicapés, le manque de récompense selon le mérite et les souffrances de *raya* sous le joug turc sont autant de thèmes pénibles.

L'exemple de Bernier cherchant sa femme et son fils rappelle celui d'Hector :

« Dites, biax hostes, por Dieu de paradis,  
ou est ma femme et Juliiens (et) mes fis? »

εἰ δ' ἄγε μοι δμῶαὶ νημερτέα μυθήσασθε  
πῆ ἔβη Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἐκ μεγάροιο;

Allons ! captives, dites-moi la vérité : où s'en est donc allée Andromaque aux bras blancs, en quittant le palais ?

Il. 6:376, 7

Le dire vrai est utilisé dans les dialogues des héros déguisés (*infra*, 202) où ils répondent sur eux-mêmes à la troisième personne : Ulysse (Laerte, Pénélope...), Bernier (son épouse), Guillaume (roi sarrasin) et Renaut (Naimes). On trouve un exemple correspondant dans les G, avec Mali Radojica (Vuk6 76:181).

Dans les C, le cliché est utilisé avec « peux-tu guérir ». On en trouve un parallèle dans les G : MH1 48:458.

Finalement, dans les trois traditions on retrouve le cliché associé de « questions sur identité ». Plus tard, je démontrerai une autre association, celle de l'antithèse slave (*infra*, 227).

## Grandissement sémantique

Parfois, le sens des vers est conforme à sa signification lexicale. C'est le cas dans les questions de Naimes soupçonnant une tromperie. Mais les vers n'expriment que rarement une simple opposition au mensonge. Devrait-on supposer que Guillaume doutait de la sincérité de Vivien, Alcinoos d'Ulysse, Grujica de Novak ?

C'est que les vers possèdent une signification ajoutée par les phénomènes de résonance, au point que la signification première n'est plus certaine. En outre, l'usage récurrent de la construction fait d'elle une expression idiomatique, un acte de parole devenu indépendant de sa signification originale<sup>148</sup>. Selon Detelić, la combinaison d'une signification de base et ajoutée est un trait fondamental de tout cliché, comparable en cela au proverbe.

Les exemples nous ont permis de survoler le contexte des occurrences, d'identifier les clichés associés, les connotations, et la fonction principale : annoncer l'importance compositionnelle et émotive du discours introduit. C'est le jeu de ces éléments qui décide de la signification ajoutée des exemples.

A la fin de la recherche de « dire vrai », se pose la question du *sens* qu'il a pour l'épopée. Pourquoi ce cliché fait-il l'objet d'une telle étendue dans les trois traditions et pourquoi y est-il associé aux moments privilégiés ?

<sup>148</sup> C'est ainsi que dans une langue, ou dans les langues différentes, les modèles sémantiques différents peuvent remplir la fonction de salutation « Comment vas-tu ». Répondre à « Τί κάνεις ; » du grec moderne selon la signification lexicale de base : « Rien de particulier » ou « Je regarde la mer » serait aberrant. La fonction l'emporte sur la signification lexicale, et il faut répondre « Καλλά ! ».

Le chant de Raško *Uroš i Mrnjavčevići* (Uroš et les Mrnjavčević, Vuk2 34) nous montre une crise de l'élite féodale qui met en péril le royaume serbe, jusqu'à ce que le prince Marko la résolve par *dire vrai*, au péril de sa vie. Les trois frères Mrnjavčević prétendent à la couronne de l'empereur Dušan Nemanjić contre son fils Uroš. Certes, le fils est l'héritier légitime par la simple filiation et tout le monde doit en être conscient. D'ailleurs, Vukašin Mrnjavčević le sous-entend pour Marko : *Od oca će ostanuti sinu* (143 : Du père, il (l'empire : note AF) restera au fils). Le litige qui constitue l'intrigue du chant n'est donc possible que dans une crise profonde des valeurs et des rapports sociaux, à la peinture desquelles Raško fait une attention particulière. Une *omerta* de la société sur la question de l'héritage est illustrée dès le début par le silence d'Uroš effrayé (15-17). Les messagers envoyés pour assurer l'expertise de l'héritage par un prêtre l'approchent dans l'église, en le fouettant au milieu du service. Il les renvoie à Marko (*omerta* encore). Devant ce deuxième expert, les messagers s'inclinent pourtant respectueusement. En ce moment on aurait cru que la réussite des prétentions criminelles des Mrnjavčević est assurée : c'est leur fils et neveu qui décidera de l'héritage. Mais Jevrosima, la mère de Marko, le supplie dans un des moments les plus forts des goslé :

Marko sine jedini u majke!	O Marko, fils unique de ta mère !
Ne bila ti moja rana kleta,	Que le lait dont je t'ai nourri ne te soit maudit,
Nemoj, sine, govoriti krivo	Ne parle pas faussement mon fils,
Ni po babu, ni po strijevima,	Ni selon le père, ni selon les oncles,
Veæ po pravdi Boga istinoga;	Mais selon la justice du Dieu véritable ;
Nemoj, sine, izgubiti duše;	Ne va pas perdre ton âme, mon fils ;
Bolje ti je izgubiti glavu,	Il vaut mieux perdre ta tête,
Nego svoju ogr'ješiti dušu.	Que de charger ton âme d'un péché.

Vuk2 34:126-33

En effet, Marko révèle la chose omise : *Od oca je ostanulo sinu* (208), en fustigeant la cupidité des prétendants. Il sera miraculeusement sauvé de son père qui, furieux, essaie de le tuer. C'est précisément par cet héroïsme que Marko mérite sa gloire qui durera « tant qu'il y a du soleil et de la lune ».

Jevrosima utilise le modèle lemmatique *Bog + istini* (116, 0,004, dont 10 dans le corpus musulman). La tradition connaît aussi *Bog + pravedni* (11). Le rapport des lexèmes avec la religion n'est pas certain. Elles pourraient garder des traces des croyances dualistes anciennes. On trouve des expressions correspondantes dans la C : *Veire Patene, ki unkes ne mentis* (ChR). Dieu peut être *vrai, justicier*, ou *vrai justicier*. Ces usages sont pourtant rares.

L'importance de dire vrai est illustré dans un exemple sans forme stéréotypé de Girart de Roussillon, où le roi Charles Martel demande conseil à ses seigneurs, mais persiste dans son rancœur injuste contre Girart. Un des seigneurs, Thiéri, proteste :

Mal nous en est pris quand Charles feint de nous demander conseil. [...] ce n'est pas parce qu'il s'agit d'un ennemi que je dois transiger avec le droit ou le fausser. Car quelconque se comporte ainsi est un traître indigne et met sous le

coup d'un interdit la cour où il réside. C'est pour toi que je le dis, Martel, pour toi qui rejettes ce qui est juste [...]

Dans *l'Iliade* et *l'Odyssée*, une importance spécifique de lexèmes de vérité est celle de la volonté de Zeus, Διός βουλή (Il. 1:5) qui est aussi νημερτής βουλή (Od. 1:86). Opposée au tumulte trompeur de la guerre dans *l'Iliade* et à l'inconstance du voyage dans *l'Odyssée*, elle est aussi cruciale pour les personnages et l'intrigue. Cette volonté est le garant, malgré tout, de l'accomplissement des thèmes principaux : vengeance d'Achille et νοστός d'Ulysse.

Dans *l'Iliade*, Zeus décide sa volonté en réponse à un appel de Thétis, venue réclamer le respect pour son fils lésé : νημερτὲς μὲν δὴ μοι ὑπόσχεο καὶ κατάνευσον (Il. 1:514). La destruction de Troie sera précédée d'une victoire troyenne et de l'incendie des nefes achéens par Hector. Sauf pour Zeus et Thétis<sup>149</sup>, la victoire troyenne restera tout à fait trompeuse pour les hommes et les dieux, pour Agamemnon désespéré ainsi que pour Hector ravi.

Dans *l'Odyssée*, Athéna et Hermès viennent comme messagers de la βουλή de Zeus et leurs dialogues comportent plusieurs exemples de dire vrai.

En outre des concepts religieux, des conditions réelles affirment l'importance de *dire vrai* dans une société héroïque. Une anecdote raconte le conflit entre le célèbre héros monténégrin Jole Piletić (v. Vuk9 1) et le prince Nikola I Petrović (1840-1921). Lors d'une promenade, le prince, faignant voir quelque chose dans le ciel, a demandé aux dignitaires qui l'accompagnaient s'ils voyaient un aigle. Et tous les dignitaires de l'affirmer sauf Jole. Quand le prince l'a critiqué, il a répondu : « Le mal, Seigneur, n'est pas que je ne le vois pas, mais que les autres le voient, car celui qui voit ce qu'il ne voit pas, et ment pour plaire à un autre, fait le mal à soi-même et à celui pour qui il ment » (Gusle 21:41).

Mehmed Kolaković a chanté 40000 vers de chants musulmans à Luka Marjanović, éditeur de MH3 et MH4. D'après Danek, il est un des meilleurs chanteurs de la tradition musulmane (2002:10, 11). Le chanteur a raconté à Marjanović (MH3:175) comment, pendant qu'il chantait le chant MH3 22 devant un groupe de beys, un à protesté : « Arrête-toi, chanteur, ton chant n'est pas bon. C'est un chant pour les bouviers, et on n'est pas des bouviers, mais de beys anciens. Comment peux-tu marier la fille d'un bey à un bouvier, une canaille ? » Mehmed a répondu : « Il ne faut pas te fâcher, seigneur ! Je chante comme j'ai entendu et appris. Qui était un héros, il est chanté comme un héros, et qui n'était pas un héros, je n'y suis pour rien. Si les beys se cachaient avant, comme certains parmi vous lors des rebellions, en effet ce n'est pas héroïque. » Le bey fâché jura et dit « Toi, chanteur, tu es un âne, et qui t'écoute, davantage. »

---

<sup>149</sup> Zeus en informe aussi Héra dans le chant 15.

## ANTITHÈSE SLAVE

### G

L'Antithèse slave est une figure particulièrement prisée des goslari qu'on retrouve chez Homère. Dans le G, elle exerce la fonction introductive et sa forme de base est A – Non A – Sed B<sup>150</sup> :

Mili Bože, čuda velikoga!		Dieu chéri, la grande merveille !
Ili grmi, il' se zemlja trese!	A	Ou il tonne, ou la terre tremble !
Il' udara more u bregove?		Ou la mer frappe dans les rochers ?
Niti grmi, nit' se zemlja trese,	Non A	Non, il ne tonne pas, ni la terre ne tremble,
Nit' udara more u bregove,		Ni la mer ne frappe dans les rochers,
Već dijele blago svetitelji:	Sed B	Mais les saints partagent le trésor :
<i>Sveci blago dijele, Vuk2 1:1-6</i>		

A	suppositions
Non A	reprise et négation des suppositions
Sed B	la vraie réponse

Le point de départ de la figure est une interrogation, parfois explicite dans une question principale. A y propose des solutions possibles sous la forme de plusieurs questions disjonctives totales (oui-non). Elles sont introduites par les particules d'interrogation disjonctive *il(i)*, *al(i)*. Non A reprend les suppositions de A, en les niant. Les négations sont coordonnées par la conjonction de coordination négative *nit(i)*. Sed B introduit pour finir la vraie réponse par la conjonction adversative *već(e)*, *nego*. Il consomme le développement de la figure et fournit la chute.

Non A est une partie indispensable de la figure<sup>151</sup>. Son importance est illustrée par le fait que les suppositions sont reprises mot à mot, dépassant les besoins d'une simple négation. De plus, la négation de toutes les suppositions contredit la disjonction de A, qui s'avère ni inclusive (au moins une des propositions est vraie) ni exclusive (une seule est vraie)<sup>152</sup>. En revanche, une forme *sans A* est typique dans la littérature populaire russe<sup>153</sup>.

L'analyse compositionnelle peut s'élargir à l'intrigue. La figure tend à déterminer la composition de l'épisode ou même du chant entier. Il existe des chansons lyriques plus courtes qui ne sont composées que d'une antithèse slave élaborée<sup>154</sup>. Dans l'épopée, il faut d'abord distinguer deux types, selon la position de la figure : introductif et dialogique. Dans le premier, la figure présente une

<sup>150</sup> Jagić 1865:356, fidèlement repris dans Zima 1880:85.

<sup>151</sup> Les exemples celtiques (Sims-Williams 1978) font exception.

<sup>152</sup> Cela n'est pas toujours vrai : dans certains exemples un des membres de A donne la vraie réponse (Vuk6 78:1-10). L'importance que leur attribue Matički semble exagérée (Matički 1970:21-24).

<sup>153</sup> Veselovskijj (2005<sup>2</sup>:231-4) et Zima (1880:87) identifient les deux formes, et Gebauer (1874) y distingue deux variantes : pleine et raccourcie (*antithese plná/skrácená*). Par contre, pour Gacák (1973:299) et Bogatyryov (1982<sup>2</sup>:368, 9) la forme russe – *otricatel'noe sravnenie* ou *otricatel'nyjj parallelizm* – est une figure distincte, mais comprise dans l'antithèse slave (Bogatyryov 1958:365 ; Gacák 1973:290). Plusieurs auteurs supposent l'origine tripartite de la forme bipartite (Weiher 1972:215-6 ; Gacák 1973:306 ; Gebauer 1874:231 ; Oinas 1976:384, 5 ; Krafčík 1976:19).

<sup>154</sup> Glavičić 1961:64.

introduction *in medias res* et la chute ouvre l'intrigue. Souvent elle donne le thème principal du chant et le vers de Sed B peut servir à nommer le chant. Dans le second, la chute est un élément très important pour les interlocuteurs et parfois pour l'intrigue. Le caractère d'importance peut être aussi général, touchant aux problèmes humains ou nationaux. Sed B peut se développer en un épisode rétrospectif qui occupe une grande partie du chant. Je reviendrai plus loin sur ce point (*infra*, 189, 191).

La composition recèle une élaboration particulière de la curiosité<sup>155</sup>. A emmène l'auditeur sur plusieurs pistes, en diminuant son ignorance et en nourrissant sa curiosité. La négation de Non A le ramène à son ignorance première par une déception entière et inattendue. La reprise mot à mot semble insister sur l'échec<sup>156</sup>. La réponse *unique et vraie* qui s'ensuit dans Sed B marque une rupture forte par rapport au développement précédent. Sed B s'en trouve fortement accentué.

L'analyse psychologique est en effet susceptible d'expliquer les fondements de la figure. Ainsi, sa composition rappelle les procédés cognitifs, par exemple l'effort de se souvenir. De même, sa fonction introductive relève de la cognition. Quant à la récurrence de la *détresse* dans le contenu de la figure (*infra*, 189) dans toutes les traditions<sup>157</sup>, elle pourrait traduire l'importance de ce sentiment dans la vie psychique de l'homme<sup>158</sup>.

Pourtant, l'analyse psychologique n'est pas aussi pertinente dans l'emploi stéréotypé de la figure. Dans une tradition où le public est familier avec la composition de la figure, et dans la plupart des cas avec son exemple concret, la curiosité se présente inévitablement sous un autre aspect<sup>159</sup>. En effet, la valeur de la figure est surtout poétique. Grâce à ses capacités compositionnelles, dont le poète profite volontiers, la figure occupe une place à part dans le langage poétique. Son expressivité va de pair avec sa complexité.

Si le ressort compositionnel de la figure se trouve dans Non A, sa beauté poétique est dans A : ses suppositions, destinées à être niées et par conséquent indépendantes du reste du chant, permettent au génie du poète de s'envoler. La figure peut devenir par exemple une métaphore élaborée (presque exclusivement dans le type introductif) :

Dva su bora naporedo rasla,	Deux pins croissaient l'un à côté de l'autre,
Među njima tankovrha jela;	Au milieu d'eux un sapin à la cime fine ;
To ne bila dva bora zelena,	Ce n'étaient point deux pins verts,
Ni međ' njima tankovrha jela,	Ni un sapin à la cime fine au milieu d'eux,
Već to bila dva brata rođena,	Mais c'étaient deux frères nés d'un même sein,

<sup>155</sup> Cf. Weiher 1972:219 ; Krafčik 1976:23, 24 ; Jovanović 1968:378 ; Pavlović 1969:95, 6.

<sup>156</sup> La principale différence d'antithèse slave par rapport à *otricatel'noe sraovnenie*.

<sup>157</sup> Cf. *infra*, 261-266.

<sup>158</sup> Pour le rôle de la détresse et l'analyse psychologique en général, cf. Veselovskij 2005<sup>2</sup>:237.

<sup>159</sup> Cf. Maticki (1970:24, 5), qui critique « l'effet de surprise » et Krafčik (1976:24, 5) qui remarque : « [...] but this does not mean they are less entertaining ». Foley (1999:99, 100) précise que le public traditionnel est préparé à Sed B mais son identité propre, inconnue, suscite d'autant plus de curiosité.



Jedno Pavle, a drugo Radule,                    L'un Pavle, l'autre Radule,  
 Među njima sestrica Jelica.                Entre eux leur sœur Jelica.<sup>160</sup>  
*Bog nikom dužan ne ostaje, Vuk2 5:1-7*

Cela dit, il faut signaler que la métaphore est rare dans l'épopée, plutôt narrative, et qu'elle y présente une évolution poétique<sup>161</sup>.

Le jeu entre A et Non A dynamise la figure, mais le jeu entre A et Sed B est intéressant à plusieurs titres. Le rapport entre ces deux parties donne lieu à des controverses notables (*infra*, 186). En principe, malgré l'insuccès des suppositions, il relève d'un rapprochement. Dans le type introductif, A appartient au monde naturel, B aux humains et à leurs créations. Pour Veselovskij (2005<sup>2</sup>), le parallélisme entre l'homme et la nature est un des principes de l'imagerie poétique : un procédé psychologique toujours actuel aussi bien qu'un vestige des âges primordiaux. Weiher en déduit l'*antiquité* de la figure<sup>162</sup>. Selon Krafčik, c'est justement le A qui accentue le Sed B en l'enrichissant par ses images<sup>163</sup>.

Le lien homme-nature renvoie à la personnification, et ce n'est pas le seul moyen poétique à avoir des points communs avec l'antithèse slave. Comme les suppositions sont souvent exagérées, la figure relève de l'hyperbole<sup>164</sup>, et leur indépendance vis-à-vis de la réponse rappelle la question rhétorique. Un développement de l'importance (*infra*, 189, 196) relève de la gradation et l'interrogation dans A de l'énigme (*infra*, 185). Finalement, par l'accentuation d'un élément final par rapport à une suite d'éléments précédents, l'antithèse rappelle le *priamel*<sup>165</sup>.

Maticki a eu recours à l'analyse poétique pour définir la figure en fonction des autres techniques au sein du langage poétique. Il a commencé son analyse par la construction bipartite négative Non A – Sed B, qui est l'une des principales phrases poétiques<sup>166</sup> :

on ne ide u bijelu crkvu                    il ne va pas à la blanche église  
 već on ide u to polje ravno                mais il va dans cette plaine unie  
*Dakon Stefan i dva Anđela, Vuk2 3:4*

Je considère cette construction comme le point de départ d'un développement supposé qui s'effectue par l'introduction d'autres techniques courantes : constructions avec *ili/ili*, *niti/niti*, répétition, addition des éléments symétriques et

p. 37.

<sup>161</sup> Maticki 1970:14-20.

<sup>162</sup> Weiher 1972:208 ; cf. aussi Gacak 1973:306. Pour Pinault (1985:143, 4), les parallélismes négatifs dans Rgvéda, le premier monument de la littérature indienne, auraient été des vestiges d'un développement antérieur plus grand ; pour Kakridis (1954), la figure homérique est issue d'une tradition orale préhomérique ; pour Sims-Williams (1978), le fait que l'exemple de *Finnsburg fragment* soit unique dans le domaine anglo-saxon pourrait témoigner que la figure était considérée « [...] as un-literary and more appropriate to more popular and 'primitive' lays [...] ».

<sup>163</sup> Krafčik 1976:22. Il est *stricto sensu* question de Non A – l'article traitant la figure russe – mais le raisonnement de l'auteur, insistant sur la première partie de la comparaison, correspondrait à A chez les goslari serbes.

<sup>164</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>165</sup> Race W.H. (1982) : *The Classical Priamel from Homer to Boethius*, Mnemosyne Supplementum 74, Leiden : Brill.

<sup>166</sup> Maticki 1970:33.

comparaison<sup>167</sup>. Ce développement peut se terminer par l'antithèse slave, mais il donne également lieu à de nombreuses constructions plus ou moins semblables.

Nemoj, sine, govoriti krivo	Ne parle pas faussement mon fils,
Ni po babu, ni po stričevima,	Ni selon ton père, ni selon tes oncles,
Već po pravdi Boga istinoga;	Mais selon la justice du Dieu véritable ;
<i>Uroš i Mrnjavčevići, Vuk2 34:128-30</i>	

L'exemple montre une construction Non A – Sed B avec les négations multiples, mais qui ne relève pas de l'antithèse slave car le rapport des deux parties est une simple opposition<sup>168</sup>.

Dva se merka zafatila vuka,	Deux loups noirs entrèrent en combat,
to ne bila ni dva merka vuka,	Ce n'étaient point deux loups noirs
već to bila dva mlada hajduka	Mais c'étaient deux jeunes haïdouk
Erlangen 118	

C'est un rapprochement entre A et B qui est à la base de l'antithèse slave, à laquelle cet exemple correspond à la fois par ce trait et par une construction élémentaire<sup>169</sup> A – Non A – Sed B. Mais son identification à la figure est encore douteuse, faute d'une complexité particulière.

Ne bela zarja zanimalasja,	Ce n'est pas l'aube blanche qui éclot
Ne krasno solnce vykatilosja,	Ce n'est pas le soleil rouge qui se lève
Vyezzhal tut dobryjj molodec,	Ici, c'est un brave héros qui sort,
Dobryjj molodec, Il'ja Muromec.	Brave héros, Ilya de Mourom.
Veselovskijj 2005 <sup>2</sup> :233	

Cet exemple d'une byline russe est le premier dans ce développement qui soit identifiable en tant qu'antithèse slave : il s'agit d'une forme sans A, incomplète chez les goslari serbes, mais typique dans la littérature populaire russe<sup>170</sup>. Son trait distinctif par rapport à l'exemple précédent est l'addition d'un élément symétrique dans Non A. Il peut être mis en correspondance avec celui de Vuk2 5 (*supra*, 183), à la différence que ce dernier comporte les trois parties.

Pour la figure classique des goslari, comme celle du début de l'article (Vuk2 1), il faut encore que le A soit interrogatif. Ce trait qui rappelle l'énigme<sup>171</sup> insiste sur un développement intérieur de la curiosité et, en conséquence, sur la mise en accent de Sed B.

Cette dernière figure du développement proposé est aussi la plus consommée du langage poétique. Cependant, nous avons vu qu'elle était la combinaison des

<sup>167</sup> Bogatyrvjov 1982<sup>2</sup>:364.

<sup>168</sup> Cf. Kračik 1976:22, 3.

<sup>169</sup> Rare. Dans Vuk2, il n'y a pas de comparaisons négatives simples.

<sup>170</sup> Veselovskijj 2005<sup>2</sup>:231-4 ; Zima 1880:87.

<sup>171</sup> Kračik 1976:24.

structures de base de la technique épique<sup>172</sup>. Sa particularité traduit la manière de chanter, mais aussi de penser, propre aux goslari et à leur public<sup>173</sup>.

Les aspects différents de la figure nous amènent aux problèmes de sa désignation et de sa classification. Il semble que les goslari eux-mêmes ne la nommaient pas. Dans la communication scientifique, le premier à la remarquer (sans la nommer non plus) était Jakob Grimm dans ses comptes rendus de recueils de chants serbes (Pjesnarica et Vuk3), en 1815 puis 1823<sup>174</sup>. En 1825, le poète russe N. I. Gnedič, traducteur d'Homère et de chants néo-grecs, décèle l'existence de la figure dans les traditions orales néo-grecque et russe, ainsi que leur correspondance<sup>175</sup>. Dans son argumentation, il a recours au terme *otricatel'noe sravnenie*, « la comparaison négative », utilisé aussi par A. A. Potebnia<sup>176</sup>. Talvj remarque les figures serbe et russe, en proposant la désignation d'« antithèse négative » pour la dernière (1836:91, 92). C'est Vatroslav Jagić, en 1865, qui nomme la figure antithèse slave (p. 356). Jan Gebauer est le premier à lui dédier une étude plus large (1874:225-233), sous la désignation d'antithèse tout court. Zima (1880:85) reprend le terme de Jagić, mais classe la figure dans « *similitudo* ». En effet Miklošić<sup>177</sup> revient dans son raisonnement à la *comparaison* et Veselovskij introduit la désignation de *parallélisme négatif* (2005<sup>2</sup>:231). Les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle annoncent ainsi une divergence terminologique entre deux pôles – analogique et antithétique – encore à l'œuvre aujourd'hui. De nombreux auteurs modernes (Jovanović, Weiher, Krafčik) affirment la prépondérance d'une comparaison d'analogie<sup>178</sup>. En revanche, Pavlović (1969) plaide pour l'antithèse, mais sa critique des arguments *analogiques* n'est pas très convaincante. D'autres gardent le terme d'antithèse slave en constatant l'absence d'autres solutions (Glavičić 1961:54) ou évitent prudemment tout choix terminologique (Maretić 1966<sup>2</sup>:78; Đurić 2003<sup>2</sup>:56; Kirk 1994:316). Dans sa comparaison des figures homérique et néo-grecque, Kakridis (1954) crée le terme de ἄστοχα ἐρωτήματα, « questions manquées »<sup>179</sup>. Établi depuis dans la science grecque, il est repris dans le commentaire homérique de Jong (2001:49, « erroneous questions ») tandis que Foley propose « réponse inattendue » pour la figure des goslari (1999:99, « unexpected answer »)<sup>180</sup>.

Il existe d'autres différences entre deux pôles. L'antithèse slave a le mérite d'avoir été la première *désignation* de la figure, alors que la « comparaison négative »

<sup>172</sup> Maticki 1970:50.

<sup>173</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>174</sup> Grimm in Koljević 1982:186, 7 ; 120.

<sup>175</sup> N. I. Gnedič (1825) : *Prostonarodnye pesni nunešnix grekov*, Saint-Petersbourg, p. xxxiii-xxxiv. in Gacak 1973:286 et Stojanović 1987:278.

<sup>176</sup> A. A. Potebnia (1860) : *O nekotoryx simvolax v slavjanskoj narodnoj poezii*, Kharkov, p. 4, in Gacak 1973:287 et Stojanović 1987:279.

<sup>177</sup> Miklošić, F. (1890) Die Darstellung im slavischen Volksepos, in Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Classe 38, pp. 44-9.

<sup>178</sup> Jovanović 1968:374, 5 ; Weiher 1972:10, 11 ; Krafčik 1976:22, 3.

<sup>179</sup> Le terme entier est « τὸ θέμα τῶν ἄστοχων ἐρωτημάτων ».

<sup>180</sup> En 1991 (67, 111), Foley la nommait *slavic antithesis* ou *negative comparison*. Lord avait classé la figure parmi ses thèmes, sans la nommer (2000<sup>2</sup>:92, 3). Pour une autre dénomination v. Sims-Williams (1978) : « the device of alternative explanations ».

était plutôt une référence dans son *explication*. Or, quand les deux termes servent à désigner, ils n'ont pas exactement le même objet. Ainsi Gacak (1973) et Bogatyryov (1982<sup>2</sup>) utilisent parallélisme négatif (comparaison négative) pour la figure bipartite russe et antithèse slave pour la figure complète, tripartite (cf. note 153). Gacak signale aussi l'usage du dernier terme dans la science yougoslave et précise que la figure correspondante est presque absolument absente de l'épopée russe (1973:289 ; 299). De même, les références à la *comparaison* sont faites principalement par rapport à la tradition russe, poétique et scientifique. Finalement, c'est la précision ethnique qui est également litigieuse. D'un côté, elle est trop exclusive, dans la mesure où la figure apparaît ailleurs (*infra*, 260), et trop générale par rapport à sa profusion particulière dans *l'épopée serbe*. D'un autre côté, la diffusion de la figure dans les traditions slaves est un critère légitime, et utile, pour sa désignation.

Pour finir son résumé des polémiques terminologiques, Maticki conclut qu'elles « ne changeront certainement pas »<sup>181</sup>. Quelles sont les raisons de cette impasse ? D'abord, la plupart des dénominations proposées sont descriptives et, de plus, reposent sur un système terminologique dont la pertinence est discutable<sup>182</sup>. Par contre, la figure demande un nom propre et caractéristique. La racine du problème se trouve dans l'absence d'un tel nom, faute d'une théorie littéraire des goslari (ou d'autres chanteurs oraux). Ensuite, l'analyse utilisée est souvent partielle et la figure polyvalente s'y prête mal. Il semble qu'une approche (trop) formelle penche pour une *opposition*, c'est-à-dire pour l'antithèse. Par ailleurs, les corrections données sous prétexte d'une approche plus large risquent de rester exclusives par leur insistance sur *l'analogie*. Malgré le progrès que l'argumentation analogique peut présenter, je crois que la négation n'a pas lieu d'être négligée plus que la comparaison. Il s'agit d'un trait distinctif de la figure qui mérite aussi notre entière attention.

En fait, la figure n'a pas de rapport unique et constant. Il change en fonction du choix des types et des exemples, des parties de la figure entre lesquelles il est établi et, surtout, des critères d'analyse. De toute manière, avant de chercher la prépondérance de l'opposition et de l'analogie, il faut admettre leur participation commune et leur partage complexe<sup>183</sup>. Quant à l'importance de la construction négative, je l'interprète en tant qu'agent principal et indispensable – il suffit d'imaginer sa suppression – d'une *rupture* qui accentue le Sed B<sup>184</sup>. Cette rupture compositionnelle et psychologique résulte de l'opposition syntaxique mais ne l'égale pas – elle relève du fonctionnement profond de la figure. La notion proposée de rupture n'offre bien sûr qu'une explication sommaire de la forme négative, qui mériterait une étude séparée<sup>185</sup>.

<sup>181</sup> Maticki 1970:12-4. Pour d'autres résumés cf. Stojanović 1987:278-81 ; Gacak 1973:286-90 ; Weiher 1972:7-11.

<sup>182</sup> Cf. Shaw 1976.

<sup>183</sup> Le fait est admirablement illustré par la double lecture de la particule védique *ná* – négative et comparative – explicable d'après Pinault (1985) par le parallélisme négatif.

<sup>184</sup> Cf. Veselovskij 2005<sup>2</sup>:237 ; Pavlović 1969:95, 6.

<sup>185</sup> Krafcik admet à plusieurs reprises l'importance de la négation, et en offre une interprétation intéressante par la notion d'*ostranenie* (Krafcik 1976:23, 4, d'après Šklovskij). Pourtant son argumentation reste plutôt analogique, conformément à la figure russe, où le jeu de A et non A n'existe pas (cf. *supra*, note 156) : « Because the first or

De tous les termes proposés, c'est le parallélisme négatif qui semble le plus pertinent en tant que signifiant. Pourtant, son rapport avec le signifié devrait être plus précis : pour l'instant il englobe plusieurs constructions diverses. Aussi est-il vraisemblablement centré sur la figure russe. La solution élégante des *questions manquées* échappe à la distinction litigieuse analogie/antithèse, mais pourrait ouvrir un problème analogue *questions/réponses* (cf. la désignation de Foley, *supra*). Elle est réservée au domaine hellénique, et ne saurait s'appliquer à la figure russe qui ne comporte pas de questions. *Stricto sensu*, les deux signifiants se rapportent à des constructions plus simples, qui ne forment qu'une partie de la figure en question<sup>186</sup>. Finalement, il est à noter que, contrairement aux rapports intérieurs de la figure (*le parallélisme, la comparaison, l'antithèse et la négation*), les rapports extérieurs, ou ses fonctions (*l'introduction, l'accentuation et l'éclaircissement*) n'ont pas, malgré leur pertinence, servi à sa dénomination.<sup>187</sup> En attendant une meilleure solution ou, au moins, une modification de l'usage, je me suis décidé à utiliser la désignation la plus généralement acceptée pour la figure tripartite : antithèse slave.

Pour effectuer la comparaison avec la tradition homérique, je me limiterai à l'antithèse slave en dialogue, puisque c'est la situation dans laquelle apparaît le correspondant homérique. Il convient de préciser que ce type de figure est assez fréquent mais, par ses propriétés expressives, moins intéressant que l'introductif. Sa forme est plus irrégulière<sup>188</sup> et adaptée au dialogue : A forme une réplique et Non A avec Sed B l'autre. Les vers qui introduisent des répliques sont ajoutés. Les suppositions doivent s'insérer dans le cadre du dialogue : l'élaboration poétique de A en est limitée et le *rapprochement entre A et B* doit être revisité, surtout dans son aspect comparatif<sup>189</sup>. D'un autre côté, l'importance du thème devient plus personnelle, et l'expressivité de la figure devient émotive. La question principale et A peuvent ainsi exprimer la bienveillance, Sed B la peine personnelle. La détresse joue un grand rôle dans l'antithèse slave en dialogue.

Citons l'exemple de Vuk2 20 *Kako se krsno ime služi*. L'empereur Dušan fête sa *Slava*, l'Archange Michel. À un moment donné il s'assoit, alors qu'il aurait dû, en tant que *domaćin*, rester debout pendant toute la fête et servir « une journée comme un seul instant ». L'Archange qui, jusque-là, était sur son épaule se fâche et quitte la fête. Parmi tous les invités, seul un vieux moine est capable de le voir. Comme il pleure, les autres lui demandent :

Šta t' je malo u carevu dvoru?	Qu'est-ce qui te manque à la cour impériale ?
Il' t' je malo izest', il' popiti?	Ou à manger, ou à boire ?
Ili si se, stari, prepanuo,	Ou bien tu as peur, vieux,

---

*mistaken* image is ruled out, we are seemingly meant to *discard* it in favor of the final image, but this does not occur. »

<sup>186</sup> Pour les questions manquées, cf. Minchin 2004, en particulier p. 36, 7.

<sup>187</sup> Il y a des figures dialogiques réussies où la comparaison et aussi contestable que l'antithèse, tandis que l'accentuation de Sed B par la construction A – Non A – Sed B est plus certaine. C'est d'ailleurs le cas de l'exemple d'Hector (*infra*, 192).

<sup>188</sup> Maticki 1970:31.

<sup>189</sup> Vuk2 69:25, *infra*, 261, 265.

Car ti ne æe milostinje dati?	Que l'empereur n'aille pas te donner l'aumône ?
Al' besedi stari kaluđere:	Mais le vieux moine répond :
Prođ'te me se, carevi dvorani!	Laissez-moi tranquille, les courtisans impériaux !
Ni mi j' malo izest' ni popiti,	Ni la nourriture ne me manque ni la boisson,
Niti sam se starac prepanuo,	Ni je n'ai peur, vieux,
Što m' car ne će milostinje dati;	Que l'empereur n'aille pas me donner l'aumône,
Nego vide, što video nisam:	Mais je viens de voir ce que jamais je ne vis :
Dok car Stepan na nogu stajaše,	Tandis que l'empereur Stepan était debout sur ses pieds,
Stajaše mu Sveti Arandeo,	Debout se tenait Saint Archange,
Stajaše mu na desnom ramenu	Debout se tenait sur son épaule droite
Miluje ga krilom po obrazu;	Il lui caressait la joue de son aile
Kad car Stepan sede za trpezu,	Quand l'empereur s'assit à la table,
Rasrdi se Sveti Arandeo,	Le Saint Archange se fâcha,
Ud'ri cara krilom po obrazu,	Frappa l'empereur sur la joue par son aile
Pa otide iz careva dvora.	Et quitta la cour impériale.

Vuk2 20:40-58

Les courtisans le transmettent à l'empereur, dont la sincère repentance fera revenir la grâce de l'Archange.

Le premier vers du dialogue cité, *Šta t' je malo u carevu dvoru*, constitue la question principale. Elle est motivée par les pleurs du moine au milieu du banquet impérial. Il s'agit d'un vers formulaire, dont les variantes supposent ailleurs le mécontentement du personnage auquel il est destiné, ou sa tristesse. En effet, on peut trouver dans les autres questions principales des références explicites à la *détresse* :

Koja ti je golema nevolja	Quel grand malheur est le tien
Vuk2 51:33, 52:19, Vuk3 74:46	
S kog' si mlada sreću izgubila?	À cause de qui as-tu perdu ton bonheur ?
Vuk2 69:16	

Ainsi, le contexte du vers « Qu'est-ce qui te manque à la cour impériale ? » et la résonance avec les autres exemples dégagent une structure qui précise et modifie la signification lexicale<sup>190</sup>. La même approche structurale fournit des précisions sur l'*importance* de la chute : si, dans les premières questions, l'importance concerne les interlocuteurs, celle des réponses respectives s'étend à l'intrigue et à un plan général. C'est par cela que l'antithèse slave relève de la gradation.

On peut s'en rendre compte dans les exemples cités : la vision qui a fait pleurer le vieux moine va amener toute la cour, l'empereur et les courtisans à se repentir et à prier pendant trois jours (Vuk2 20). Les réponses des deux jeunes filles du Kosovo (Vuk2 51, 69) sont importantes pour l'intrigue du chant, mais elles dépeignent surtout la détresse du peuple entier (*supra*, 79). Il faut aussi mentionner que dans ces deux derniers chants Sed B se développe en un important *épisode*

<sup>190</sup> L'expression exacte dans l'original est *biti malo* : « avoir peu de ».

*retrospectif*<sup>191</sup>. Dans Vuk2 69, il occupe la partie centrale du chant, comptant 80 des 136 vers.

Pour résumer, dans le dialogue l'antithèse slave révèle un élément important pour un des interlocuteurs, qui relève souvent de la détresse, de *golema nevolja*. Sa portée principale au niveau des interlocuteurs est souvent doublée d'une importance plus générale et de l'importance pour l'intrigue.

## H

Une structure comparable existe chez Homère. On y trouve une référence déjà chez Zima (1991<sup>2</sup>, I<sup>ère</sup> éd. 1874). Toujours dans le cadre d'une comparaison à une épopée populaire récente, les articles de Kakridis (1954) et de Glavičić (1961) sont entièrement dédiés à la figure homérique. Au total, je peux en énumérer 22 exemples :

– 8 pour la figure complète<sup>192</sup> : Il. 1:62-7, 93-5 (1) ; Il. 5:811-8 (2) ; Il. 6:376-89 (3) ; Il. 16:36-9, 49-54 (4) ; Od. 2:25-34, 40-5 (5) ; Od. 11:170-9, 180-203 (6) ; Od. 11:397-411 (7) ; Od. 16:91-8, 112-7 (8).

– 14 pour l'incomplète : Il. 10:82-5 (9) ; Il. 10:384-9 (10) ; Il. 13:249-53 (11) ; Il. 16:11-3, 17, 8 (12) ; Il. 24:380-6 (13) ; Od. 1:225, 6 (14) ; Od. 1:406-9 (15) ; Od. 3:71-4 (16) ; Od. 8:577-86 (17) ; Od. 9:252-5 (18) ; Od. 9:403-6 (19) ; Od. 11:457-61 (20) ; Od. 15:383-8 (21) ; Od. 24:106-14 (22)<sup>193</sup>.

Tout ce qui a été démontré dans l'introduction sur la composition de l'antithèse slave est valable pour les exemples homériques. La figure est en forme de : A – suppositions ; Non A – reprise et négation des suppositions ; Sed B – la vraie réponse. Les parties sont introduites par les conjonctions ἤ ; οὐτε ; ἀλλά<sup>194</sup> et occupent deux répliques successives du dialogue : A la première, Non A et Sed B la seconde. Une question principale peut introduire la figure, et les vers introducteurs les répliques.

Ἀτρείδη κύδιστε, ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγάμεμνον,  
 τίς νύ σε κῆρ ἐδάμασσε τανηλεγέος θανάτοιο;  
 ἤέ σέ γ' ἐν νῆεσσι Ποσειδάων ἐδάμασεν  
 ὄρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτον αὐτμήν;  
 ἤέ σ' ἀνάρσιοι ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου  
 βούς περιταμνόμενον ἠδ' οἰῶν πάεα καλὰ  
 ἠὲ περὶ πτόλιος μαχεούμενον ἠδὲ γυναικῶν;  
 Ὡς ἐφάμην· ὁ δέ μ' αὐτίκ' ἀμειβόμενος προσέειπε·  
 Διόγενες Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,  
 οὐτ' ἐμέ γ' ἐν νῆεσσι Ποσειδάων ἐδάμασεν,

<sup>191</sup> Maticki 1970:48-50.

<sup>192</sup> Sur la distinction complète/incomplète, *infra*, 192.

<sup>193</sup> Les exemples sont cités dans Kakridis 1954 (1, 3-8, 12, 22), Glavičić 1961 (1-7, 11, 22) et Minchin 2004 (5-8, 14-16, 18, 19, 22) qui ne traite que la partie interrogative de la figure. Nous y ajoutons 9, 10, 13, 17, 20 et 21.

<sup>194</sup> Qui correspondent en général aux conjonctions utilisées dans la figure serbe (v. les articles respectifs dans DELG, RMS et RSANU).

[ὄρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτον ἀυτμήν;]  
 οὔτε μ' ἀνάρσιοι ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου  
 ἀλλά μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε  
 ἕκτα σὺν οὐλομένη ἀλόχῳ, οἶκον δὲ καλέσσας,  
 [δειπνίσσας, ὥς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ.]

« Atride glorieux, ô chef de nos guerriers, Agamemnon, dis-moi quelle Parque t'a pris et couché dans la mort ? serait-ce Posidon qui coula tes vaisseaux, sous la triste poussée de ses vents de malheur ? aurais-tu succombé sous les coups d'ennemis, dans un enlèvement de beaux troupeaux, bœufs et moutons, sur un rivage ? ou dans quelque combat, sous les murs, pour les femmes ? » Je dis ; tout aussitôt, l'Atride me répond : « Fils de Laërte, écoute, ô rejeton des dieux, Ulysse aux mille ruses ! ce n'est pas Posidon qui coula mes vaisseaux sous la triste poussée de ses vents de malheur ; ce n'est pas sous les coups d'ennemis, au rivage, que je trouvai la mort. Mais, au manoir d'Égisthe, où je fus invité, c'est lui qui me tua, et ma maudite femme, chez lui, en plein festin, à table, il m'abattit comme un bœuf à la crèche ! »

Od. 11:397-411

L'analyse poétique de la figure chez les goslari avait démontré comment sa structure particulière était fondée sur des techniques principales du langage épique. À l'exception de l'addition d'éléments symétriques, nous retrouvons ces techniques chez Homère : constructions avec ἤ/ῆ, οὔτε/οὔτε, répétition, ainsi que différentes constructions Non A – Sed B. La comparaison plus précise des techniques dans leurs traditions respectives demanderait une étude séparée.

Les autres niveaux d'analyse révèlent d'autres correspondances : l'importance du sujet pour les interlocuteurs, souvent doublé de l'importance pour l'intrigue ; la détresse, couramment présente dans le contexte et dans la chute, où elle culmine ; et parfois la bienveillance de l'interlocuteur. La fonction de la figure est de révéler un élément important et de le mettre en relief. Son expressivité poétique est accentuée, comme dans l'exemple du dialogue d'Ulysse avec sa mère (Od. 11:202-13). Le développement de Sed B en un *épisode rétrospectif* est affirmé dans un exemple incomplet de *l'Odyssée* (Od. 8:577-86 ; avec « dire vrai », *supra*, 175). L'épisode occupe une partie considérable de l'intrigue – quatre chants entiers – en racontant les aventures d'Ulysse depuis son départ de Troie (*supra*, 175).

Les différences par rapport à la figure des goslari, quant à elles, possèdent un dénominateur commun : le statut de la figure dans le langage poétique. La position prépondérante de l'antithèse slave y est occupée par les comparaisons homériques, tandis qu'elle est marginale. Sa fréquence est de 8 exemples de la figure entière sur 28000 vers. L'autre différence est la liberté compositionnelle<sup>195</sup>. En effet, le type dialogique est plus irrégulier chez les goslari aussi. Mais les différences dans la

<sup>195</sup> Excepté le statut de la figure, c'est la nature même du style homérique qui y joue un rôle important (cf. Kakridis 1954:147 ; Glavičić 1961:58). Comme différence, nous pouvons citer encore l'absence du type introductif. Du reste, la marginalisation rend presque toutes les caractéristiques de la figure serbe sujettes à une relativisation.



composition des exemples homériques sont si considérables qu'il est difficile de distinguer le régulier de l'exceptionnel. Par exemple, les suppositions ne respectent pas exactement la question principale (ex. 5), ou ne sont pas en forme de questions (ex. 1, 2, 4). Des reprises mot à mot existent, mais les modifications, les remplacements et les omissions des suppositions sont courants<sup>196</sup>. Finalement, les mélanges avec d'autres moyens stylistiques et les fragments intercalés risquent même d'étouffer la figure, comme dans les exemples incomplets<sup>197</sup> :

Ἀμφίμεδον, τί παθόντες ἐρεμνὴν γαῖαν ἔδυτε  
πάντες κεκριμένοι καὶ ὀμήλικες; οὐδέ κεν ἄλλως  
κρινάμενος λέξαιτο κατὰ πτόλιν ἄνδρας ἀρίστους.  
ἦ' ὕμμ' ἐν νήεσσι Ποσειδάων ἐδάμασσαν  
ὄρσας ἀργαλέους ἀνέμους καὶ κύματα μακρὰ;  
ἦ που ἀνάρσοιο ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου  
βοῦς περιταμνομένους ἢ δ' οἰῶν πάεα καλά;  
[ἦε περὶ πτόλιος μαχεούμενοι ἢ δὲ γυναικῶν;]

« Quel malheur en ces lieux t'amène, Amphimédon ? Dans l'ombre souterraine, que veut cette levée de héros du même âge ! car, à faire en la ville une levée de princes, on n'eût pas mieux choisi ! Est-ce donc Posidon qui coula vos vaisseaux, en levant contre vous le flot des grandes houles et les vents de malheur ? auriez-vous succombé sous les coups d'ennemis, lorsque, sur un rivage, vous enleviez de beaux troupeaux, bœufs et moutons, ou dans quelque combat sous les murs, pour les femmes ? »

Od., 24:106-113

La figure citée ne consiste qu'en A tripartite. Par la suite, d'autres questions vont s'ajouter, indépendantes de l'antithèse slave. Si A est déjà perdu dans la question trop élaborée d'Agamemnon, la réponse, encore plus vaste, ne reprend pas du tout la figure. Mais le fait qu'A presque identique soit présent dans l'exemple précédent, où la figure intégrale est présente, justifie l'identification de la figure en tant qu'antithèse slave. L'exemple est précieux car il donne la possibilité d'identifier d'autres exemples incomplets en tant qu'antithèses slaves.

Un exemple mérite d'être étudié à part : celui d'Hector, introduit par une construction complète de vers de *dire vrai* (*supra*, 168) :

εἰ δ' ἄγε μοι δμῶαὶ νημερτέα μυθήσασθε·  
πῆ ἔβη Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἐκ μεγάροιο;  
ἦέ πη ἐς γαλόων ἦ εἰνατέρων εὐπέπλων  
ἦ ἐς Ἀθηναίης ἐξοίχεται, ἔνθα περ ἄλλαι  
Τρωαὶ εὐπλόκαμοι δεινὴν θεὸν ἰλάσκοντα;  
τὸν δ' αὖτ' ὀτρηνῆ ταμίη πρὸς μῦθον ἔειπεν·

<sup>196</sup> Les seules reprises mot à mot valables se trouvent dans l'exemple Od. 2:25-34, 40-6 et dans celui d'Hector (*infra*, 192).

<sup>197</sup> Kakridis 1954:144 ; Glavičić 1961:57.

Ἐκτορ ἐπεὶ μάλ' ἄνωγας ἀληθέα μυθήσασθαι,  
οὔτε πη ἐς γαλόων οὔτ' εἰνατέρων ἐυπέπλων  
οὔτ' ἐς Ἀθηναίης ἐξοίχεται, ἐνθά περ ἄλλαι  
 Τρωαὶ ἐυπλόκαμοι δεινὴν θεὸν ἰλάσκονται,  
ἀλλ' ἐπὶ πύργον ἔβη μέγαν Ἰλίου, οὐνεκ' ἄκουσε  
 τείρεσθαι Τρωῶας, μέγα δὲ κράτος εἶναι Ἀχαιῶν.  
 Ἥ μὲν δὴ πρὸς τεῖχος ἐπειγομένη ἀφικάνει  
 μαινομένη ἐϊκυῖα· φέρει δ' ἅμα παῖδα τιθήνη.

« Allons ! captives, dites-moi la vérité : où s'en est donc allée Andromaque aux bras blancs, en quittant le palais ? Chez mes sœurs aux beaux voiles ? ou chez les femmes de mes frères ? Ou bien s'est-elle rendue dans le temple d'Athéné, où justement d'autres Troyennes aux belles tresses sont en train d'implorer la terrible déesse ? »

Il. 6:376-89

Et l'active intendante à son tour lui répond : « Hector, puisque tu m'invites à te dire la vérité, non, elle ne s'est rendue ni chez tes sœurs aux beaux voiles ni chez les femmes de tes frères, pas davantage dans le temple d'Athéné, où justement d'autres Troyennes aux belles tresses sont en train d'implorer la terrible déesse. Elle s'en est allée sur le grand rempart d'Ilion, parce qu'elle a entendu dire que les Troyens étaient à bout de forces et que c'était maintenant le grand triomphe achéen. Elle est alors, en hâte, partie pour le rempart, de l'air d'une folle. La nourrice la suit, qui porte ton fils. »

La réponse annonce le passage suivant : la scène des adieux aux portes de la ville, une des plus belles de l'*Illiade*. Après, Hector rejoindra la bataille où il finira par trouver sa mort, tandis qu'Andromaque restera dans la ville, où, finalement, elle deviendra esclave. D'ailleurs, pendant la scène des adieux, il le prévoit ouvertement (Il. 6 441-65) tandis qu'elle pleure sur lui « encore vivant » (Il., 6:494-502).

La figure est compacte, intégrale et indépendante d'autres moyens stylistiques. Elle est bien délimitée dans le texte : elle occupe seule le dialogue et le passage entiers. La fin de Sed B coïncide avec la fin de la scène. Elle est employée à une limite compositionnelle dans l'intrigue, où elle introduit et dynamise une nouvelle partie. Sa structure strophique et syntaxique est plus compliquée que celle d'autres exemples de l'*Illiade*, mais moins que celle des exemples de l'*Odyssée*. Les suppositions forment une composition tripartite unique : le premier vers comporte deux suppositions, le deuxième vers la troisième supposition, laquelle est ensuite élaborée dans le troisième vers. Non A effectue une reprise mot à mot. La phraséologie recèle des particularités, par exemple le vers : ἡ ἐ πη ἐς γαλόων ἡ εἰνατέρων ἐυπέπλων (Il. 6:378). Chez Homère, le syntagme γαλόως – ἐνάτηρ est réservé à la famille royale troyenne et toujours lié à Hector. Les premiers vers des répliques comportent une construction complète de dire vrai unique (*supra*, 174).

Parmi ces propriétés, on distingue celles qui sont présentes dans d'autres exemples, et d'autres, comme la position privilégiée, qui sont l'apanage exclusif de l'exemple d'Hector. Pourtant, c'est incontestablement le seul exemple qui réunisse

autant de caractéristiques propres. C'est lui qui a été cité par Zima (1991<sup>2</sup>) et qui ouvre les articles de Kakridis (1954) et de Glavičić (1961). C'est aussi l'exemple qui correspond le plus aux exemples serbes. À ce propos, deux remarques peuvent être faites. D'abord, son éloignement des autres exemples homériques le rapproche davantage des exemples des goslari. Ainsi la composition tripartite des suppositions, unique chez Homère, existe chez les goslari<sup>198</sup>. Ensuite, il correspond précisément aux exemples *classiques*.

---

<sup>198</sup> Les constructions de trois membres dans A semblent dominer. Quant à la disposition des membres, dans le type dialogique, les deux questions dans un vers sont rares (contrairement au type introductif), tandis que le vers qui élabore la dernière supposition est courant (Maticki 1970:22, 47).

**Curiosité**

οὐδ' εὖρ' Ἀνδρομάχην λευκώλενον ἐν μεγάροισιν, Pa on proli suze niz obraze  
 ἀλλ' ἦ γε ξὺν παιδί καὶ ἀμφιπόλῳ ἐυπέπλω  
 πύργῳ ἐφεστήκει γοώσά τε μυρομένη τε.

**Introduction**

Ἐκτωρ δ' ὡς οὐκ ἔνδον ἀμύμονα τέτμεν ἄκοιτιν, Gledali ga carevi dvorani,  
 ἔστη ἐπ' οὐδὸν ἰών, μετὰ δὲ δμῶησιν ἔειπεν᾽ Pak su njemu tijo besedili:

**Question principale**

εἰ δ' ἄγε μοι δμῶαὶ νημερτέα μυθήσασθε· Šta t' je malo u carevu dvoru?  
 πῆ ἔβη Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἐκ μεγάροιο;

**A**

ἦέ πη ἐς γαλόων ἦ εἰνατέρων ἐυπέπλων Il' t' je malo izest', il' popiti  
 ἦ ἐς Ἀθηναίης ἐξοίχεται, ἔνθά περ ἄλλαι Ili si se, stari, prepanuo,  
 Τρωαὶ ἐυπλόκαμοι δεινὴν θεὸν ἰλάσκονται; Car ti neće milostinje dati?

**Introduction**

τὸν δ' αὖτ' ὀτρηνή ταμίη πρὸς μῦθον ἔειπεν· Al' besedi stari kaluđere:  
 Ἐκτορ ἐπεὶ μάλ' ἄνωγας ἀληθέα μυθήσασθαι, Prod'te me se, carevi dvorani

**Non A**

οὐτέ πη ἐς γαλόων οὐτ' εἰνατέρων ἐυπέπλων Ni mi j' malo izest' ni popiti,  
οὐτ' ἐς Ἀθηναίης ἐξοίχεται, ἔνθά περ ἄλλαι Niti sam se starac prepanuo,  
 Τρωαὶ ἐυπλόκαμοι δεινὴν θεὸν ἰλάσκονται, Što m' car neće milostinje dati;

**Sed B**

ἀλλ' ἐπὶ πύργον ἔβη μέγαν Ἴλιου, οὐνεκ' ἄκουσε Nego vide, što video nisam:  
 τείρεσθαι Τρῶας, μέγα δὲ κράτος εἶναι Ἀχαιῶν. Dok car Stepan na nogu stajaše,  
 Ἦ μὲν δὴ πρὸς τείχος ἐπειγομένη ἀφικάνει Stajaše mu Sveti Arandeo,  
 μαινομένη ἔϊκυϊα· φέρει δ' ἅμα παῖδα τιθήνη. Stajaše mu na desnom ramenu  
 Miluje ga krilom po obrazu;  
 Kad car Stepan sede za trpezu,  
 Rasrdi se Sveti Arandeo,  
 Ud'ri cara krilom po obrazu,  
 Pa otide iz careva dvora.<sup>199</sup>

<sup>199</sup> La traduction des passages est déjà citée, à part les deux premières parties :

« Mais il n'y trouve pas Andromaque aux bras blancs. Elle n'est plus dans le palais : elle est allée, avec son fils, avec sa suivante aux beaux voiles, se poster sur le rempart : elle se lamente, elle se désole ! Hector ne rencontre donc pas chez elle son épouse sans reproche ; il s'arrête alors sur le seuil et, s'adressant aux captives, leur dit : »

« Alors il versa des pleurs sur ses joues / Les courtisanes impériales le regardaient, / Puis ils lui parlaient tout bas : »

Les suppositions sont animées par une action curieuse d'une importance émotive pour les personnages : le départ d'Andromaque du palais et les pleurs du vieux moine au banquet impérial. La cause de l'action est la détresse. Le contexte suggère que les questions principales relèvent de la bienveillance et/ou du souci, bien que cela ne soit pas explicité.

Les réponses finales expliquent la détresse et comportent une gradation des importances. Chez Homère, l'importance émotive pour les interlocuteurs remonte au niveau de tous les Troyens. Le geste d'Andromaque est un symbole du danger national : une princesse qui abandonne le palais pour courir aux remparts, car elle attend la ruine des siens. L'importance de la chute remonte aussi au niveau de l'intrigue car elle annonce la *scène des adieux aux remparts*. Dans la tradition des goslari, les antithèses des filles du Kosovo montrent des importances comparables : d'abord émotive pour les interlocuteurs, puis pour la nation et pour l'intrigue. Celle du vieux moine est importante pour la cour impériale, pour l'empereur, mais aussi pour chaque *domaćin* qui en tire une leçon de sincérité. Au niveau de l'intrigue, elle annonce la scène de la repentance de l'empereur et de sa cour.

Dans sa comparaison entre l'exemple d'Hector et un exemple de goslé (Vuk2 57), Glavičić conclut :

Malgré la grande ressemblance dans l'emploi de ladite antithèse, qui existe dans de tels exemples entre Homère et notre chant populaire [...] l'analyse plus attentive des deux exemples nous révèle des différences remarquables. (Glavičić 1961:55)

La conclusion selon laquelle les différences dominent sera reprise en fin d'article, pour clore la comparaison globale. Les résultats de la présente étude sont divergents. Ainsi, pour l'exemple d'Hector, notre prédécesseur cite deux différences : le vers qui élabore une supposition et l'annonce préalable de la chute au public (*ibid.*, 55, 56). Dans l'exemple serbe choisi, ces traits relèvent de correspondances. Le premier des deux est aussi cité par Maticki (cf. note 198) comme courant dans le type dialogique.

Il ne s'agit pas de contester l'existence des différences<sup>200</sup>, mais de considérer leur proportion avec les ressemblances. Il faut y introduire quelques précisions : premièrement, l'analyse de la structure a approfondi les correspondances, tandis que l'échelle des différences n'a guère changé ; deuxièmement, la correspondance couvre la majorité des caractéristiques principales ; finalement, la complexité de la figure est telle que la probabilité mathématique plaide pour les différences. Par conséquent, je conclus que l'analyse plus attentive révèle en premier lieu la profondeur des correspondances entre la figure homérique (surtout dans l'exemple d'Hector) et l'antithèse slave des goslari.

Cela dit, est-il pertinent de parler de « l'antithèse slave chez Homère » ? Eu égard aux problèmes que sa classification présente *sur son terrain*, l'utilisation anachronique de cette désignation par rapport à la tradition homérique paraît trop

---

<sup>200</sup> Pour l'exemple d'Hector, nous aurions ajouté que le rapprochement entre A et B est très discutable (les suppositions n'annoncent pas la violence de la chute) et que l'interlocuteur est questionné sur le tiers.

risquée. Depuis le travail de Kakridis (1954), l'usage des *questions manquées* domine dans le domaine hellénistique. L'usage de l'antithèse slave pourrait être justifié en tant que terme générique, regroupant les figures des différentes traditions. À ce jour, un tel terme ainsi qu'une étude générale à la mesure de la diffusion de la figure sont absents.

## C

Dans la C, je n'ai pas trouvé de figure ou de développement particulier de ses éléments constitutifs avec *ou/ni/mais*. On trouve par contre des constructions *ni/ni* (*infra*, 206), et un exemple d'antithèse slave apparaît dans une chanson de toile :

«Mere, de coi me chastoiez ?  
Est ceu de coudre ou de tailler  
Ou de mer ou de broissier ?  
Ou se c'est de trop somillier ?»  
Chastoi vos en, bele Yolanz.

« Ne de coudre ne de tamier  
Ne de filer ne ne broissier,  
Ne ceu n'est de trop sommier,  
Mais trop parlez au chevalier. »  
Chas toi vos en, bele Yolanz.  
Pougeoise, 96, 97



## LISTE DE CORRESPONDANCES

Les correspondances trouvées étaient trop nombreuses pour être toutes développées dans le cadre de la présente étude. Il fallait faire un choix, et j'ai décidé de favoriser les plus profondes (*supra*, 114) et celles présentes dans les trois traditions. Ensuite, le choix respectait un classement typologique suggéré par les résultats de la comparaison. C'était une contrainte additionnelle, éliminant un nombre de correspondances, profondes et/ou présentes dans les trois traditions, qui restaient difficiles à classer. Cependant, malgré ces sélections, la matière était encore trop abondante, et même le classement est resté inaccompli.

C'est pourquoi je me crois dans l'obligation de citer, quoique brièvement, les principales correspondances restées en dehors du choix, sans y appliquer entièrement la méthode proposée. Certaines continuent le classement dans deux divisions importantes : le *combat*, incluant l'activité guerrière et le *conseil*, comportant les relations « officielles » entre les personnages.

### Combat

Le combat est l'universalité principale de l'épopée. Les clichés « bataille », « duel », « siège », « pillage » et « coups et blessures » apparaissent dans les trois traditions. Dans les C et les G, on trouve le cliché « couper l'ennemi en deux ».

#### *Peux-tu guérir ?*

Un héros grièvement blessé est retrouvé par un proche qui lui demande s'il peut survivre à ses blessures. Le motif est identifié par Martin, IV.A.1. « Questions à un blessé ».

Por amor Dieu, porrés en vos garir (RC I. 210)

Možeš li mi rane preboleti (Vuk2 16:173, 85:96)

La réponse est soit affirmative, soit négative. Dans les goslé, le cliché « reconnaissance de parents » y est associé : ce sont deux frères ou un oncle et un neveu qui se battent en duel sans se connaître. Ils se reconnaissent quand un est grièvement blessé.

#### *Duel judiciaire*

Le duel de Ménélas et d'Alexandre, dans le chant 3 de *l'Illiade*, rappelle l'institution du duel judiciaire dans les C (Boutet 2003<sup>2</sup>:148-51), dont l'issue, assurée par Dieu, règle un conflit d'interprétation du bien et du mal ou, plus exactement, de *dreit* et de *tort*. Ménélas prie :

Sire Zeus ! donne-moi de punir celui qui m'a, le premier, fait tort, le divin Alexandre, et dompte-le sous mon bras. Ainsi chacun désormais, jusque chez les hommes à naître, redoutera de faire tort à l'hôte qui lui a montré amitié. (Il. 3:351-4)



**Blessures**

Soigner : Martin identifie le motif « blessure soignée » (III.E.4.) et Zima (1991<sup>2</sup>:76) remarque que Enée est guéri par une fée (Il 5:497), comme Miloš (Vuk 2, 218).

**Couper la tête**

Un coup particulier consiste à couper la tête avec l'épée. Le motif est représenté par la phraséologie suivante. Chez H, il est représenté par les formules αὐχένα μέσσον ἔλασσε (3), ἀπαλῆς ἀπὸ δειρῆς (2), auxquelles il est ajouté un verbe signifiant « couper », et le COD « tête ». Dans les G, le modèle sémantique « *couper la tête* » (494, 0,017) est réalisé par les formules *odsiječe glavu, posiječe glavu, posječe mu glavu...* Dans les C, ce sont les lemmes *teste/chief + trancher/colper/tolir* (125, 0,026).

On peut illustrer la correspondance avec les exemples de Il. 14:496, 7, SANU2 72:119, 20 et Antioche 9037, 8, comportant aussi l'épée tranchant :

ἄμφω Πηνέλεως δὲ ἐρυσσάμενος ξίφος ὀξὺ

αὐχένα μέσσον ἔλασσεν, ἀπήραξεν δὲ χαμᾶζε

Manu Sekul svojom britkom ćordom / I pašinu odsiječe glavu<sup>201</sup>

Li bons dus de Buillon de se treñçant espee / Feri si Soliman, la teste en a colpee.

**Messenger de la bataille**

Amaury, blessé, revient au palais et informe Aalais de la mort de son fils Raoul (RC 174). Dans Vuk2 45, c'est le servent Milutin qui informe, dans des conditions similaire, la princesse Milica de la défaite du Kosovo.

**Butin**

Les activités militaires des compagnies armées mènent dans les trois traditions à la prise du butin. Dans les C, le butin est désigné par les lemmes *eschec* et *proie* (Martin III.E.3), par les *šičar*, *plijen* et *blago* dans les G et par ληϊς chez H. Le butin consiste souvent en bétail :

La proie acoille[n]t, mains hom en fu chaitis,

Et bues et vaiches et chevaus et roncis.

RC I. 187

οὐ γὰρ πῶ ποτ' ἐμὰς βοῦς ἤλασαν οὐδὲ μὲν ἵππους,

Jamais ils n'ont ravi mes vaches ou mes cavales ;

Il. 1:154

I veliki šičar zauzeše:

Et ils prirent un butin important:

Pet stotina konja i volova, Cinq cent chevaux et boeufs,

Vuk8 29:307, 8 (trad. Đurović)

Le partage du butin est aussi un thème important, articulé autour du verbe δατέομαι (et plus rarement δαιτρεύω) chez Homère : δασσάμεθ', ὡς μή τις μοι

<sup>201</sup> Sekula brandit son sabre tranchant / Et coupa la tête du pacha.

ἀτεμβόμενος κίοι ἴσης (Od. 9:42, 549). L'intrigue de l'*Iliade* se fonde sur une injustice liée au partage du butin. Dans les goslé, le cliché est formé avec le verbe *dijeliti* (partager, 90).

## Conseil

Dans les C, les seigneurs tiennent leurs cours plénières : assemblées de tous les vassaux (Martin II.A.2, Boutet 2003<sup>2</sup>:151-155). Les goslé connaissent le *zbor* et le modèle lemmatique *zbor + zboriti* (15), souvent dans la position introductive. Le correspondant homérique est ἀγογή.

Dans les C, le conseil est important aussi dans le sens d'avis : *Baron, dist il, savez moi concellier*.

Les deux domaines de l'excellence d'un héros sont en effet le conseil, où il s'illustre par ses propos, et la bataille, où il accomplit ses gestes d'armes. Chez Homère, l'adjectif κυδιάνειρα (portant gloire aux hommes) apparaît 9 fois, dont 8 occurrences avec μάχη (bataille) et une avec ἀγογή (assemblée)<sup>202</sup>. Priam vante les qualités de Ménélas et d'Ulysse dans l'assemblée (Il. 3:205-224) et les Achéens félicitent Ulysse : « Ah ! Ulysse nous a souvent rendu d'utiles services, en ouvrant de bons avis, ou en menant le combat » (Il. 2:272, 3). Dans Vuk2 34, Uroš bénit Marko : « Que ton visage brille dans le conseil ! Que ton épée tranche dans le combat ! » (252, 3). Il s'agit d'un vœu stéréotypé (≈5), organisé autour des lemmes *divan* (conseil) et *megdan* (duel). Dans Girart de Roussillon, on trouve une description du chevalier modèle : « Nul sous le ciel n'est plus entendu aux armes que lui : il combat aussi bien à pied qu'à cheval. Et nous n'en connaissons aucun non plus qui le vaille au conseil. » (1768-70)<sup>203</sup>. L'idéologie féodale définit les obligations d'un vassal à son seigneur par le pair de *consilio* et *auxilio* (aide militaire).

## Convocations et rassemblements

Les gens sont convoqués pour participer à une bataille, un conseil ou une noce. H utilise le verbe ἀγείρω, ou le modèle ἀγορή + καλέω (8, 0,003) pour exprimer le rassemblement. Dans les C, le verbe est *mander* (cf. Martin III.A.9., « mobilisation »), dans les G *okupiti, pozivati*.

## Messages

Les convocations et les autres communications épiques indirectes passent par les messagers et/ou par les messages écrits. L'institution de messenger existe dans les trois traditions : κήρυξ et ἄγγελος chez H, *knjigonoša, pošta*, et *tatarin* (parfois *vlah* et les mots dérivés dans le corpus musulman) dans les G et *massage, mes* dans les C. Dans les deux dernières, ils peuvent transmettre les messages écrits. Dans les C, ce sont *cartres, brefs, et seaus* (cf. Martin III.A.8. « Message écrit »). Dans les G, *ferman* et

<sup>202</sup> Pour le lien conseil/bataille v. aussi Il. 1:490, 2:273.

<sup>203</sup> So[z] Deu nan [a] ab armes mellor vassau; / Car il est gens a pei e de chevau. / Per riu consel donar non savons tau.

surtout *sitna knjiga* (579, 0,020) dominant ce type de la communication, souvent indépendamment du messenger.

### ***Guerriers offensés au conseil***

Le conseil est le lieu de débat et de confrontation d'opinions. Le monde agonal de l'épopée apprécie la franchise mais il n'est point tolérant aux atteintes à l'honneur. Il y a plusieurs exemples où une offense est faite à un héros lors d'un conseil. La réaction à l'offense peut être impulsive, comme dans le cas d'Achille (Il. 1:194), de pop Milo Jovović (*Smrt popa Mila Jovovića*) ou de Guerri (RC l. 223), qui mettent leurs mains sur leurs épées voulant de suite réparer l'injustice.

### ***Dons***

Les dons constituent une importante pratique sociale dans la société d'héros. La richesse matérielle, centre d'intérêt de la troisième fonction, est parfois méprisé par la deuxième. Mais les héros apprécient les objets précieux comme signes de prestige, de gloire et d'honneur.

Les héros d'Homère s'offrent les ἀγλαὰ δῶρα (20, 0,008) et Ulysse promet au porcher et au bouvier ἀλόχους καὶ κτήματα pour leur fidélité. Dans les goslé les personnages promettent *blaga kolko tebi drago* (de l'or tant que tu en veux) et *Čestita ću tebe učiniti* (Je te rendrai honorable). Martin identifie le motif « offre de présents » (IV.A.4.).

### ***Retour***

Le cliché compositionnel « retour », apparaissant chez H (*Odyssée*) et dans les goslé (Vuk3 25)<sup>204</sup> était l'objet de nombreuses études dont on peut citer Đurić (1997:109-25) et Foley (1990). Lord avait remarqué la correspondance en 1969 (97, 8). Le motif international fait partie de l'index d'Arne-Thompson (AT 974). On trouve des correspondances dans les détails, comme le motif de la rencontre avec le père/la mère misérable dans le verger/vignoble (Od. 24:226, Vuk3 25:48). Le retour comparable est présent dans RC, où Bernier revient pour récupérer sa femme d'un mariage forcé. Dans Vuk7 32, le héros n'est pas absent mais malade dans son palais. Il sort le jour du remariage de sa femme, réussi une épreuve d'arme (il s'agit d'un sabre qu'il fallait sortir) et massacre toute la noce avec ses servants.

### ***Déguisement***

Le héros qui est de retour n'est pas reconnu par ses proches. Dans le cas d'Ulysse et de Stojan (Vuk3 25), ils sont simplement changés, mais Marko (Vuk2 62 et variantes MH2 48, Milutinović 37) et Bernier sont proprement déguisés, respectivement en moine et pèlerin. Cette ruse leur permet de vérifier la fidélité de leur épouse et d'approcher l'ennemi à son insu.

---

<sup>204</sup> Medenica, R. (1937) : Muž na svadbi svoje žene, *PPNP* 1/33. Il est intéressant que Maretić, traducteur d'Homère, tout en considérant le motif dans le cadre comparatif, ne remarque pas le comparant homérique (1966<sup>2</sup>:291-3).

## Grande merveille

L'expression « grande merveille » est présente dans les trois traditions :

H : la formule μέγα κῦδος (17, 0,007)

G : la formule *čuda velikoga* (gén. sg.), (163, 0,006)

C : le modèle lemmatique *grant + merveille/mervelle* (40, 0,008)

Emil Benveniste (1969 2:57-69) a réfuté l'interprétation traditionnelle de « gloire » pour κῦδος, en élargissant le champ sémantique vers un « pouvoir magique » qui porte la victoire. À sa suite, Aleksandar Loma (2002:22-35) s'est interrogé sur la signification de la « merveille », en élargissant la comparaison gréco-slave, esquissée déjà par Benveniste :

Le caractère prodigieux de *kūdos*, ses effets immenses et instantanés, la confusion qu'il répand chez les ennemis, tout le rapproche du *čudo* slave, et la correspondance étymologique devient pleinement recevable.

Loma cite une similitude exacte entre *čudo veliko* de Vuk2 24:1 et μέγα κῦδος de Il. 8:175, désignant les phénomènes météorologiques en tant que présages (σημα) d'un changement décisif dans le conflit.

L'usage dans les C ne relève pas de la même structure et reste limité à la signification lexicale. Dans *Antioche*, on trouve un appel au public proche de celui des goslari : *Or oiez grant mervelle, jamais plus grans n'orés* (3879).

## Recherche de volontaires

Miloš Đurić (1997:106-108) a remarqué le motif que je nomme « recherche de volontaires ». Courant dans les G, ce motif apparaît deux fois dans le chant 10 de *Illiade* (204-218, 303-313). Un chef invite ses hommes à accomplir une tâche dangereuse mais en promettant une récompense. Tous les hommes ont peur, sauf un qui accepte. Dans les goslé, le cliché thématique comporte des vers stéréotypés pour l'invitation et l'« inaction ».

Nije l' majka rodila junaka      Y a-t-il une mère qui donna le jour à un héros  
Svi junaci nikom ponikoše / Svaki šuti, ništa ne besjedi<sup>205</sup>

Le dernier vers cité est utilisé ailleurs, quand une invitation dangereuse reste sans réponse, par peur. Il est presque toujours suivi d'un autre vers : *I u crnu zemlju pogledaše*, qui peut être élaboré de suite, comme dans les exemples comiques où les héros regardent « comment l'herbe pousse en rond, comme les seins d'une jeune fille ». Le vers correspond à celui qu'on trouve dans les deux exemples homériques : Ὠς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῆ qui apparaît 15 fois dans le corpus homérique. Dans les autres occurrences, il ne reste pas réservé à la peur, mais désigne plus souvent la surprise.

---

<sup>205</sup> Tous le héros baissent la tête et se taisent / Chacun se tait et ne dit rien.

## Tous sauf

Le motif « tous sauf », faisant partie de « recherche de volontaires », apparaît indépendamment ailleurs. Il exprime une caractéristique fondamentale d'un héros : il est un être exclusif, faisant face aux défis que les autres n'oseraient et ne pourraient pas relever. Ainsi, quand Hector provoque les Achéens en duel, ils se taisent par le vers stéréotypé cité ci-dessus (Il 7:92), avant que Ménélas ne se lève pour accepter. Les barons du conseil, qui doivent juger Ganelon, cèdent devant le puissant Pinabel et sont disposés à pardonner sa trahison, tous sauf Thierry : *N'en i ad ceλοι nel graant e otreit / Fors sul Tierri, le frere dam Geifreit. AOI.* (ChR 3805, 6). Quand le prince Lazar veut construire l'église Lazarica (Vuk 2 35, 36), toute la cour approuve le projet mégalomane du roi, sauf Miloš Obilić qui en donne une critique pertinente.

## X fois et (X+1)<sup>e</sup>

Les numéros épiques offrent un grand champ de recherche dont je choisis un cliché particulier, consistant à citer le nombre d'unités précédentes d'une suite et d'en accentuer la dernière.

Le chant Vuk2 46 présente la défaite serbe au Kosovo en énumérant les principaux héros en gradation : ils combattirent et vainquirent 7 pachas, mais ils périrent quand ils commencèrent à combattre le 8<sup>e</sup>. Le modèle est répété avec 8 pachas et 9 pachas.

La variante « neuf et le dixième » est utilisée chez H pour les années de siège et de prise de Troie, la peste dans le camp achéen, le conseil convoqué par Achille (Il. 1:54), les préparations et la crémation d'Hector (Il. 24:785), le naufrage d'Ulysse et son arrivée sur l'île de Calypso (Od. 7:253) et sur les autres destinations (Lotofages Od. 9:83, Thesprotians 14:314). Dans les G, on trouve plus de 100 occurrences du modèle, appliqué aux personnes, objets et périodes de temps. C'est dans la dixième année que Strahinja libère le derviche (Vuk2 44:383), les chevaliers Jugović sont neuf fils et le père Jug Bogdan est le dixième, enfin le service de Mitar Jakšić amoureux dure neuf ans avant qu'il ne tombe malade de chagrin (Vuk2 96:9, cf. 14:186, 76:61).

La variante « trois et le quatrième » est utilisée pour les avertissements d'Apollon à Diomède (Il. 5:438) et Patrocle (16:705), pour les attaques de Patrocle sur les rangs troyens, dont le dernier sera fatal (16:786), et pour les cycles courus par Achille et Hector, dont le dernier, à son issue, est décidé par la balance de Zeus (Il. 22:208). Dans les G, la guerre entre l'empereur Dušan et le roi bulgare fini le quatrième jour (Vuk2 31:81), ainsi que le séjour à Venise de la noce de Maksim Crnojević (Vuk2 89:719). La quatrième année le prince Radul libère son frère emprisonné pour le service héroïque (Vuk2 75:26). Le modèle se réfère surtout aux jours passés et à l'aube qui arrive (42). Chez H, on trouve quelques comparants à cet usage, mais avec « neuf et le dixième ».

Il est possible de repérer quelques exemples dans les C, peut être accidentels : *Trois jours tos plains, tant le lascia juner. / Au quart jour est Huelins desperés* (HB), *Qu'il vint à Rome, s'a trois jours sejorné. - Au quart s'en torne...* (Chanson d'Aspremont).

## Adieux

Dans les trois traditions, on retrouve le cliché thématique « adieux ». Martin les identifie comme congé + demander/doner, « recommandation à Dieu », « larmes » (IV.A.8.). On en trouve un exemple dans RC 8335-41. Zima (1991<sup>2</sup>:76) cite la correspondance entre les Adieux d'Hector et d'Andromaque (Il. 6) et de Lazar et Milica (Vuk2 45). Dans les trois exemples, les personnages sont une princesse et un héros (dans les G, ce n'est pas Lazar mais les frères de Milica). Les adieux se passent juste avant la sortie du héros de la ville, dans une atmosphère d'un sinistre pressentiment. La femme ressent amour et souci, l'homme amour et la résolution. Il refuse de rester et s'en va sans revenir.

## Automutilation dans le chagrin

Une manière d'exprimer le chagrin (*supra*, 139) dans les trois traditions est par l'automutilation.

Briséis déchira de ses mains sa poitrine, son cou et son visage (Il. 19:285,6). Les femmes d'Achille et de Patrocle frappent leur poitrine (Il. 18:30, 1) et Priam sa tête (Il. 22:33). Achille (Il. 18:27), Hécube, Andromaque (Il. 22:406, 24:711) et les compagnons d'Ulysse (Od. 10:567) traitent leurs cheveux.

Ces gestes apparaissent dans les G :

Od žalosti rukama se u prsi udara,	De chagrin, elle frappe sa poitrine de se poing,
Lice kida, s glave kose trga	Elle se griffe le visage, s'arrache les cheveux de la tête

SANU2 30:2342, 3 (trad. Đurović)

Dans ChR, Bramimonde *trait ses cheveux* (2596), et dans RM les frères de Renaut *As ongles de lor mains ont lor vis gratiné*.

## Panorama et « qui est ce héros »

Dans le chant 3 de *Illiade*, Priam se trouve aux remparts de Troie avec les sages troyens. Dépêchée par Iris, Hélène les approche et son dialogue avec Priam constitue le motif de la Teichoscopie : le regard des remparts. Il s'agit en effet de deux clichés associés : le « panorama épique », ou la teichoscopie proprement dit, et « qui est ce héros » dont les trois questions sur les héros achéens, suivies de réponses, occurrent dans les vers Il. 3:167,191 et 226.

Les deux motifs existent dans les G, ensemble ou séparément. Le parallèle homérique est signalé par Zima (1991<sup>2</sup>:80) et élaborée par Đurić (1997:105, 6), tandis que Schmaus (53:152, 3) a étudié le cliché « panorama », *gledanje sa pendžera*. Le cliché « qui est ce héros », tripartite mais en dehors du panorama, apparaît dans la *Popijevka od Svilojevića* (Bogišić 2003<sup>2</sup>:120), ses variantes (Vuk2 52, MH1 78, SANU2 69, 74) et dans le morceau retenu par le père de Vuk (Vuk2 50/5). Des variantes du cliché apparaissent dans Vuk3 82 (deux héros) et Vuk4 5 (un héros). Des mélanges du cliché avec le « panorama », consistant à un regard jeté d'en haut (rempart, montagne, sapin), souvent délibérément pour s'informer de l'ennemi, apparaissent dans Vuk3

24, Vuk4 60, Vuk6 37, 56, Vuk8 27 et Vuk9 13. Le panorama peut également figurer indépendamment de « qui est ce héros » : KH1 38, Vuk3 23, 42.

Dans les C, Rychner (1999<sup>2</sup>:130) identifie le motif qu'il décrit : « D'une fenêtre d'un château, un personnage en voit s'approcher un autre ». Martin dédie un article (1987) au motif classé ultérieurement sous III.B.5. (1992). Il comporte six parties (1987:861) :

- A. Monter sur une hauteur.
- B. Diriger son regard.
- C. Voir une multitude armée, le plus souvent ennemie.
- D. Réagir au spectacle (peur, douleur, joie, etc.).
- E. Redescendre de la hauteur.
- F. S'adresser à ses compagnons pour rendre compte de ce qu'on a vu. Le discours qui suit varie évidemment d'un texte à l'autre

L'hauteur est, comme dans les goslé, un rempart, un tertre ou un arbre. Je n'ai pas trouvé de traces de « qui est ce héros » dans le corpus des C.

## Catalogue

Les énumérations détaillées apparaissent dans les trois traditions. Dans les G, les chants sur l'Insurrection de Višnjić (*Buna*) et de Raško (Vuk4 31, *Bataille de Deligrad*) comportent d'importants catalogues. Celui des vaisseaux, du chant 2 de l'*Iliade* (484-780), est l'exemple homérique le plus connu. Dans les C, la ChR cite un catalogue de l'armée française (l. 218-225).

## Ni ni ni

Dans les trois traditions on trouve des constructions négatives triples.

### H :

Le fameux espoir dans l'humanité d'Achille οὔτε γὰρ ἐστ' ἄφρων οὔτ' ἄσκοπος οὔτ' ἀλιτήμων (il n'est ni fou, ni aveugle, ni criminel : Il. 24:157), ou un exemple plus banal οὔτε Πύλου ἱερῆς οὔτ' Ἄργεος οὔτε Μυκῆνης (ni dans la sainte Pylos, ni dans Argos, ni dans Mycènes : Od. 21:108).

### G :

Te od lova ništa ne ulovi:	Et en chassant, il n'attrapa rien:
Ni jelena ni košute mudre,	Ni de cerf, ni de biche sage,
Ni od kaka sitnoga zverinja;	Ni aucun menu gibier;
Vuk2 30:9-11 (trad. Đurović), cf. Vuk2 81:13-15	

C : N'en mangerunt ne lu ne porc ne chen (ChR 1751)

## Anadiplose

Anadiplose est une figure de style fondée sur la répétition d'un segment précédent, comme l'anaphore et épiphore. Sa particularité est que le segment se trouvant à la fin d'une unité (vers, phrase...) est repris au début de l'unité suivante. La figure est courante dans les G :

Ako ću se privoleti carstvu,	Si je décide de préférer le règne
Privoleti carstvu zemaľjskome,	De préférer le règne sur la terre,
Vuk2 46:33, 4	

Zima (1991<sup>2</sup>:72) la remarque aussi chez Homère, dans deux exemples d'Hector s'exprimant sur Achille :

τοῦ δ' ἐγὼ ἀντίος εἶμι καὶ εἰ πυρὶ χειῖρας ἔουκεν,  
εἰ πυρὶ χειῖρας ἔουκε, μένος δ' αἶθωνι σιδήρω.

J'irai, moi, au-devant de lui, ses mains fussent-elles pareilles au feu, oui, ses mains fussent-elles pareilles au feu, sa fureur au fer flamboyant !

Il. 20:371

οὐ μὲν πως νῦν ἔστιν ἀπὸ δρυὸς οὐδ' ἀπὸ πέτρης  
τῶ ὀαριζέμεναι, ἃ τε παρθένος ἠἴθεός τε  
παρθένος ἠἴθεός τ' ὀαρίζετον ἀλλήλουιν.

Non, non, ce n'est pas l'heure de remonter au chêne et au rocher, et de deviser tendrement comme jeune homme et jeune fille - comme jeune homme et jeune fille tendrement devisent ensemble.

Il. 22:126

Anadiplose est utile pour exprimer sa pensée dans le cadre strict et assez court du décasyllabe. Or, la même figure existe dans le vers plus long et souple des bugarštice, où un tel besoin n'existe pas. On peut dire à peu près la même chose pour l'hexamètre homérique, paratactique, mais plus favorable à l'enjambement. Maretic (1966<sup>2</sup>:67-9) en déduit qu'un vers plus court devait précéder celui des bugarštice, qui en héritait l'anadiplose. Cette conclusion serait-elle aussi vraie pour l'hexamètre ?

## Manger et boire

La scène de boire et de manger finit par un cliché phraséologique : « quand ils ont fini de manger et de boire. ». Dans les G, le modèle profond est exprimé différemment autour du verbe *najojiti* (66), sans manger. Chez H, il existe le vers formulaire *αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο* (21, 0,008). Dans les C, on trouve 6 occurrences de *Quant ont mengié et beü* et 4 de *Après mengier font les napes*.

## Trahison

Dans les C et les G, la trahison figure comme un des thèmes les plus importants, marquant l'extrémité négative du monde idéologique de l'épopée. Dans ChR, le traître détruit ses proches : *Ki hume traïst sei ocit e altroi*. AOI. (3959) puis est lui-même écartelé : *Hom ki traïst altre, nen est dreiz qu'il s'en vant* (3974). Tout le mythe du Kosovo est construit sur l'opposition loyauté/trahison. Le féodalisme mais aussi le christianisme condamnent la trahison : Branković est le Judas de la cène de Lazar.

Chez Homère, la punition la plus sévère est appliquée à un traître, Méléantios. Or, le départ d'Achille de la bataille, fatal pour son camp, est bien comparable au comportement de Branković ou de Ganelon. Le monde d'Homère n'est pas structuré



par les mêmes oppositions idéologiques et c'est l'idéal méritocratique et compétitif d'aristocratie homérique qui l'emporte sur la loyauté.

## Cène

La défaite de l'Archamp était, selon le *Chronicon Moissacense*, provoquée par le départ des compagnons de Guillaume de la bataille (*socii ejus dimiserunt cum fugientes* : Chastang 2006:212). Dans la Chanson Guillaume, Vivien meurt abandonné par Tibaut et Estourmi. Banašević (1926:229) le commente, avec une précipitation caractéristique de sa méthode : « Ne doit-on pas tout de suite penser à la défaite de Kosovo, à la mort de Miloš et à la trahison de Vuk Branković ? ». Pourtant, il trouve aussi une correspondance plus détaillée : celle de cène qui se passe la veille de la bataille, au cours de laquelle le chef de l'armée chrétienne boit le vin en l'honneur d'un chevalier et où le vrai héros est méprisé au profit du traître (*ibid.* 231, ChG 90-97).

## Vieux est meilleur

L'idéalisation des temps passés apparaît dans les trois traditions. Les héros les plus célèbres viennent toujours d'une époque révolue. Homère utilise même pour ses héros οἶοι νῦν βροτοί εἶσ' : ὁ δέ (5) pour souligner que leurs capacités physiques sont inaccessibles aux « hommes d'aujourd'hui ». Le vieux Nestor remarque, devant l'assemblée achéenne, qu'il était, dans sa jeunesse, compagnon d'hommes plus braves qu'Achille et Agamemnon (Il. 1:260). En ce qui concerne les C, Boutet (2003<sup>2</sup>:22) écrit :

On a vu que les chansons cherchaient souvent à fonder leur véracité, donc leur légitimité, sur des documents monastiques, et que l'ancienneté était, pour les sources comme pour les œuvres elles-mêmes, une garantie de valeur.

Le cheval de Roland, Veillantif, est étymologiquement *vetus antiquus*. Dans les G, le seul héros-chanteur est Miloš Obilić, et il chante sur les *naši bolji i stariji* (nos meilleurs et plus anciens, Vuk2 38:30). Les chanteurs musulmans chantent les *stari junaci* (vieux héros, KH1 25:522, KH3 4:41, Međedović 12465:12) et Višnjić rétablit la continuité entre les insurgés et les *stare vojvode* (vieux voïvodes) : *Što se, bolan, 'nako ne vladate / Ko su s' stare vojvode vladale?* (Pourquoi, pauvres de vous, ne vous comportez pas ainsi / Comme les vieux voïvodes se comportaient ? : Vuk4 33:274, 5).

## Regard terrible

Chez H, la formule ὑπόδρα ἰδῶν (26, 0,010) exprime le regard sombre, fâché. Dans les G, c'est le modèle lemmatique *gledati + poprijeko* (27). C'est le prince Marko qui est connu pour son regard sombre : (Vuk2 39:87-91, 57:126, 7).

## Tendresse des époux

Dans Vuk2 45, en entendant qu'aucun de ses frères ne veut rester avec elle, la princesse Milica s'évanouit. En la voyant, le prince Lazar est touché :

Kada viđe gospođu Milicu,                      Quand il a vu sa dame Milica,  
 Ud'riše mu suze niz obraze;                      Les pleurs coulèrent le long de son visage.

Leur rapport est d'amour et de tendresse, comme celui de Jelica et Prijezda dans Vuk2 84. Prijezda refuse de donner au sultan les trois « biens » : son cheval, son sabre et sa femme. Sa ville (Stalac) est assiégée et finalement conquise. Au dernier moment, Prijezda coupe la tête au cheval et casse son sabre pour qu'ils ne tombent pas aux mains du Turc. Il prend la main de sa femme et lui dit : *O Jelice, gospođo razumna! / Ili voliš sa mnom poginuti, / Il' Turčinu biti ljuba verna?* (« Jelica, dame pleine de bon sens, qu'aimes-tu mieux : périr avec moi ou être l'épouse fidèle du Turc? », 92-94).<sup>206</sup>

Le même amour-tendresse existe entre Hector et Andromaque. La réplique du mari à l'inquiétude de l'épouse montre combien il tient à elle :

Ἄλλ' οὐ μοι Τρώων τόσσον μέλει ἄλγος ὀπίσσω,  
 οὐτ' αὐτῆς Ἑκάβης οὔτε Πριάμοιο ἄνακτος  
 οὔτε κασιγνήτων, οἳ κεν πολέες τε καὶ ἐσθλοὶ  
 ἐν κονίησι πέσοιεν ὑπ' ἀνδράσι δυσμενέεσσιν,  
 ὅσσον σεῦ, ὅτε κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων  
 δακρυόεσσαν ἄγηται ἐλεύθερον ἦμαρ ἀπούρας·

Mais j'ai moins de souci de la douleur qui attend les Troyens, ou Hécube même, ou sire Priam, ou ceux de mes frères, qui, nombreux et braves, pourront tomber dans la poussière sous les coups de nos ennemis, que de la tienne, alors qu'un Achéen à cotte de bronze t'emmènera, pleurante, t'enlevant le jour de la liberté.

Il. 6:450-455

Homère reprendra la réplique avec un verbe particulier (Il. 6:516), ὀαρίζω, auquel Chantraine admet une « connotation amoureuse ». <sup>207</sup>

## Images opposées

Les oppositions qui structurent le monde de l'épopée peuvent être exprimées par des parallélismes différents : entre personnages, dans la thématique et jusqu'aux constructions phraséologiques (*infra*, 214). Ici seront étudiées les scènes qui mettent en évidence, d'une manière symbolique, un contraste idéologique.

Un exemple manifeste est la description géographique dans la correspondance de Vukašin et de la femme de Momčilo au début des Noces de Vukašin (Vuk2 25). Afin de fléchir la femme convoitée, il contraste Skadar, sa ville côtière calme et fertile, avec Pirlitor de Momčilo, niché aux flancs de Durmitor, « ensevelie sous la glace et sous la neige, en plein été comme au cœur de l'hiver ». Vukašin critique le monde glacé et rocheux de Momčilo et sa louange du luxe et de la beauté de Skadar

<sup>206</sup> *infra*, 249.

<sup>207</sup> DELG s.v. « dans les 3 ex. hom. (Il., 6,516 ; 22,127 et 128) il s'agit de tendre conversation entre homme et femme ».

culmine dans la description de sa rivière, la verte Boïana pleine de poissons : « à toute heure on peut les manger frais. » La femme, persuadée par ces arguments, trahit son mari en permettant à Vukašin de le tuer.

La description du relief, du climat et de la flore participe à la peinture psychologique des héros et traduit les *Weltanschauung* respectifs. L'auteur, Stojan le haïdouk, devait avoir une expérience personnelle de l'attraction de la vie calme et de la répulsion d'une montagne glacée. Mais l'idéologie hédoniste « manger à toute heure » est celle de la femme infidèle et du nain physique et moral Vukašin. Par contraste, le géant physique et moral Momčilo est symbolisé par le mont de Durmitor qui est le même « en plein été comme au cœur de l'hiver ». Ne trouve-t-on pas ici la réflexion d'un haïdouk, conscient des renoncements et récompenses de sa manière de vie ?

Une autre opposition, sociale et esthétique, apparaît ici en arrière-plan : nature sauvage / civilisation. Elle se forme dans un cadre social où les Turcs vivaient exclusivement en villes, tandis que la campagne reste l'apanage du *raya*. L'état ottoman et ses institutions appartenaient aux Turcs, tandis que le *raya* en bénéficiait de moins en moins au cours de siècles, sauf pour les mesures répressives. Ainsi, le chemin, un moyen de la communication pour les Turcs, était pour le *raya* une source de danger. C'est par un tel chemin que sont venus les Turcs qui ont violé la tante de Višnjić, en provoquant la tragédie familiale du poète. Peut-on interpréter dans cette lumière ses vers prophétiques : *Drumovi će poželjet' Turaka, A Turaka nigde biti neće* (« les chemins regretteront les Turcs, et des Turcs il n'y en aura nulle part », Vuk4 24:161, 2) ?

Dans le chant cité, les deux héros vivent dans des villes, dans une époque avant les Turcs. L'opposition n'y est pas pertinente, et n'apparaît que partiellement. Elle est pourtant manifeste à la fin du *Vieux Vujadin* (Vuk3 50), un chant de grande qualité malgré sa brièveté (66) :

Gledajući s najviše planine,    En me faisant voir du sommet des montagnes,  
 Gledajući dolje na drumove,    en me faisant voir au bas les chemins  
 Kud prolaze Turci i trgovci.    par ou passaient les Turcs et les marchands.  
 Vuk3 50:64-66

Ces vers cachent un conflit de mondes : le sommet de la montagne d'un haïdouk, et les routes des Turcs et des marchands. D'un côté la nature sauvage, la solitude et la liberté, d'autre la société, le marché et l'esclavage.

Homère symbolise la différence de mœurs par l'image de la rencontre d'Hector et de Paris :

Ἔνθ' Ἐκτῶρ εἰσηλθε Διὶ φίλος, ἐν δ' ἄρα χειρὶ  
 ἔγχος ἔχ' ἐνδεκάπηχ· πάροιθε δὲ λάμπετο δουρὸς  
 αἰχμὴ χαλκείη, περὶ δὲ χρύσεος θεέ πόρκης.  
 Τὸν δ' εὖρ' ἐν θαλάμῳ περικαλλέα τεύχε' ἔποντα  
 ἀσπίδα καὶ θώρηκα, καὶ ἀγκύλα τόξ' ἀφόωντα·  
 Ἀργεῖη δ' Ἑλένη μετ' ἄρα δμῶησι γυναιξὶν  
 ἦστο καὶ ἀμφιπόλοισι περικλυτὰ ἔργα κέλευε.

[...] et c'est là que pénètre Hector aimé de Zeus. Il tient au poing une pique de onze coudées, dont la pointe de bronze, qu'enserme une virole d'or, projette ses feux devant lui. Il trouve son frère dans sa chambre, qui fourbit ses armes splendides - bouclier, cuirasse - et palpe son arc recourbé. Hélène l'Argienne est assise là, entourée de captives, ordonnant à ses servantes de magnifiques ouvrages.

Il. 6:318-24

Les deux frères sont présentés avec des attributs guerriers. La lueur projeté par la lame au dessus Hector annonce son arrivé mais aussi sa valeur guerrière et morale, tandis que les armes de Paris ne servent pas à la guerre qui fait rage autour de sa ville, et qu'il a provoquée. Au contraire, il les fourbit dans sa chambre, entouré de femmes et son travail fait parallèle avec celui des servantes. Dans les vers 349-53, le mépris qu'Hélène affiche pour son mari fait contraste aux rapports d'Hector et Andromaque à la fin du chant.<sup>208</sup>

## Brouillard

Dans les G, le brouillard couvre le champ de bataille (Vuk4 26:226-8), cache ou symbolise une armée (Erlangen 131) ou un héros (Vuk2 70:63-5) qui s'approchent. Il annonce en général un danger. Le cliché est étudié par M. Detelić (1996:84-88).

Chez H, une notion plus large englobant le brouillard et l'obscurité, avec de nombreux sens figurés, est désignée par les lemmes ἀχλύς, νέφος, ἀχλύος, ἀήρ, ὀμίχλη et νύξ. Ce brouillard est envoyé par des dieux, généralement pour protéger ou favoriser un héros ou un camp dans le combat. Il peut prévenir la vision d'un héros (Poséidon à Achille pour sauver Ainée : Il. 20:321), la retraite (Héré aux Troyens, Il. 21:6, 7), ou cacher Apollon lors de son attaque sur Patrocle (Il. 16:790). Le cliché est étudié en détail par Kakridis (1999<sup>2</sup>).

Dans les C, le brouillard couvre l'armée ennemie (CL 1. 56), le champ de bataille au Archamp : *Une broïne et un vent est levez / De la poudrière fu li tans oscurez* (Al.), et sauve miraculeusement la retraite du comte de Toulouse (*Croisade contre les Albigeois* 2:5830-35).

Dans les G, un cliché particulier consiste en la prière pour enlever le brouillard qui s'est levé sur une bataille féroce. La prière est exaucée et l'éclaircissement révèle le massacre :

Dok to polje magla pritisnula  
 Od hitroga praha i olova,  
 Tad' s' u tami mači povadiše,  
 Te se njine majke ojadiše,  
 A sestrice u crno zaviše,  
 A ljubovce ostaš' udovice,  
 A ogreznu krvca do koljena,  
 A po krvi jedan gazi junak,

<sup>208</sup> v. Griffin, J. (1977) : The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer, *Journal of Hellenic Studies* 97, p. 43.

Junak bješe Crnojević Ivo,  
 Crno njemu srce do vijeka!  
 Krvcu gazi, a Bogu se moli:  
 « Daj mi, Bože, vjetar od planine,  
 « Da raždene ovu maglu kletu,  
 « Da pogledam i gore i dolje,  
 « Ko pogibe, ko l' ostade danas. »  
 Bog mu dade, vjetar udario,  
 Te razagna i razvedri polje,  
 Ivan gleda i gore i dolje,  
 Al' ne znade ništa, kud je gore:  
 Polomljeni konji i junaci,  
 No po polju krče ranjenici.

A force de décharger les longs fusils, un brouillard s'étendit sur la plaine, le brouillard de la poudre rapide et du plomb. Alors dans ces ténèbres ils dégainèrent les sabres, plongèrent les mères dans l'affliction, couvrirent les sœurs de deuil, et des épouses firent des veuves, de telle sorte que le sang leur montait jusqu'aux genoux. Mais voici un héros qui marche péniblement dans le sang, c'était Ivan Tzèrnoïévitch; le malheureux, son cœur est voué il une douleur éternelle! Il marche dans le sang, et adresse à Dieu cette prière: « Permits, ô Dieu, que le vent souille de la montagne, afin qu'il dissipe ce brouillard maudit et que je regarde autour de moi qui a péri et qui est resté vivant.» Dieu l'a permis, un vent s'élève, qui disperse le nuage et découvre la plaine. Ivan promène ses regards de tous côtés, et il ne sait où c'est le plus triste : partout des chevaux et des héros abattus, et des blessés qui râlent sur la terre.

Vuk2 89:1078-98<sup>209</sup>

Kirk a remarqué un motif comparable chez H (1962:86). Il s'agit de la prière d'Ajax pour enlever le brouillard qui couvre le champ de bataille autour du corps de Patrocle. D'après Kakridis (1999<sup>2</sup>:171), ce brouillard mystérieux est différent des autres et envoyé par Zeus pour honorer sa mort. L'exemple est unique dans l'*Illiade* et les analystes y voyaient une interpolation mécanique :

ἤέρι γὰρ κατέχονται ὁμῶς αὐτοί τε καὶ ἵπποι.  
 Ζεῦ πάτερ ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὑπ' ἤέρος νῆας Ἀχαιῶν,  
 ποίησον δ' αἶθρην, δὸς δ' ὀφθαλμοῖσιν ιδέσθαι·  
 ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεὶ νύ τοι εὐάδεν οὕτως.  
 ὦς φάτο, τὸν δὲ πατὴρ ὀλοφύρατο δάκρυ χέοντα·  
 αὐτίκα δ' ἤέρα μὲν σκέδασεν καὶ ἀπῶσεν ὁμίχλην,  
 ἠέλιος δ' ἐπέλαμψε, μάχη δ' ἐπὶ πᾶσα φάνθη·

<sup>209</sup> Cf. Vuk7 19:820-845, KH2 75:710-730 et KH2 61:662-674.

« Zeus Père ! sauve de cette brume les fils des Achéens, fais-nous un ciel clair ; permets à nos yeux d'y voir ; et, la lumière une fois faite, eh bien ! tu nous détruiras, puisque tel est ton bon plaisir. » Il dit, et le Père des dieux a pitié de ses larmes : il disperse aussitôt la brume, il écarte le brouillard ; le soleil se met à luire, la bataille tout entière se révèle.

Il. 17:644-50

## Songe prémonitoire

Dans les trois traditions on trouve le cliché thématique du « songe », avec les variantes de « songe prémonitoire » et de l'« interprétation du songe ».

Dans les G, il a été étudié par Gesemann comme un exemple de ses *Kompositions-Schemata* (songe et interprétation du songe, 2002<sup>2</sup>:139-144). Le chant de 54 vers, Prise d'Užice (Vuk4 27) consiste tout entier dans le récit d'un songe et son interprétation par un autre personnage. Des clichés comparables apparaissent dans de nombreux autres chants, dont ceux étudiés par Gesemann : Vuk3 14, 31, Vuk4 12, 56, Vuk6 48, Vuk9 6.

Dans les C, le cliché est remarqué par Rychner (1999<sup>2</sup>:130) et Martin (Martin 1992:254-7 non-prémonitoire ; 257 prémonitoire ; classé sous IV.A.9., « Songe »). Charlemagne a des songes prémonitoires dans ChR : laisses 56, 7, 185, 6. Il interprète lui-même le premier comme le présage de la trahison de Ganelon (l. 67). Guillaume rêve l'expédition sarrasine contre Rome dans CL (l. 15), interprété aussitôt par le poète. Dans RC, Aalais rêve la mort de son fils, juste avant de la connaître (l. 174) et Béatrice celle de Bernier (RC l. 338). Ses fils lui répondent : *Ce est riens, dame*, mais le rêve devient réalité. Dans une version de ChR, Maître Amaugis, interprète des songes, reconnaît dans les songes d'Aude la mort de Roland, mais il dit « Chevauchez sans inquiétude, vous n'avez pas à craindre pour vos amis ». <sup>210</sup>

Chez H, on trouve plusieurs scènes de songe (Jong 2001:121), comme celle du chant 19 de l'Od., où Ulysse, déguisé en mendiant, interprète le songe de Pénélope (Od. 19:535 *et sq.*) annonçant le retour de son mari et le massacre des prétendants. Pénélope reste sceptique, en soulignant que les rêves peuvent être trompeurs (560, 61).

Dans les trois traditions, on trouve une réaction de dépréciation et de réconfort face à un rêve prémonitoire sinistre. Dans les G, elle est exprimée par un vers formulaire *San je laža, a Bog je istina* (le songe est mensonger, le Dieu est vérité, 10). Or, s'il est utilisé, c'est que le présage se réalisera. Sa signification ajoutée est par conséquent diamétralement opposée à celle de base : niant le danger au niveau du texte, le vers le confirme, voire le garantit, au niveau du contexte.

---

<sup>210</sup> Je dois cette information à Gérard Gouiran. Selon lui, la complicité pour cacher la vérité à Aude trahit un substrat thématique : le sacrifice de la vierge-épouse. (1998) : Aude, Iphigénie, Polyxène..., in *Atti del XXI Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Ruffino, G. éd.), Tübingen.

## Héros

On trouve différents parallèles entre les héros des trois traditions. Marko (Vuk2 74) et Roland (ChR 2357 *et sq.*) meurent sous un pin, après avoir détruit (ou essayé de le faire) leurs attributs héroïques. Miloš et Roland sont les meilleurs héros dont les adversaires au conseil sont des traîtres.

Đurić a développé les similarités d'Achille et de Miloš (1997:100, 1). Achille fut élevé par le centaure Chiron qui était son grand-père selon une tradition, tandis que Miloš serait élevé par une jument (v. l'accusation de la sœur de Leka, Vuk2 40:473-9), d'où son nom (K)obilić (*Kobila* : jument). Les deux sont les uniques héros chanteurs. Dans les G, il y a d'autres héros qui chantent (Grčić Manojlo) mais rarement l'épopée, très probable dans l'exemple de Miloš. Les deux chantent dans l'intimité aristocratique et héroïque : Achille à Patrocle (Il. 9:186-91) et Miloš à Marko (Vuk2 38:28-36). Les deux sont injustement offensés par leur seigneur, ce qui déclenche le développement ultérieur.

Marko et Ulysse partagent le thème du retour (Vuk2 62) et la ruse : *Pak se Marko bolan učinio / Bez bolesti, od mudrosti teške* (Et Marko feignit d'être malade / Sans maladie, de grande sagesse : Vuk2 61:12, 3).

Marko et Achille ont en commun le thème du héros principal offensé qui abandonne la bataille, en provoquant la perte des siens (Vuk2 61). Cette correspondance est étudiée par Đurić (1997:99-100) : le héros est provoqué par un manque de respects pour son mérite. Il s'absente de la bataille. L'ennemi remarque son absence, attaque et massacre l'armée du héros :

ὄρνυσθ' ἰππόδαμοι Τρωῶες μηδ' εἴκετε χάρμης / Ἀργείοις [...] οὐ μὰν οὐδ'  
Ἀχιλεὺς Θέτιδος παῖς ἠΰκόμοιο / μάρνεται

Or sus! Troyens, dompteurs de cavales. Ne cédez rien de la bataille aux Argiens. [...] Et puis Achille, fils de Thétis aux beaux cheveux, Achille ne combat pas.

Il. 4:509, 12

Sad navali, ljuta Arapijo!	Maintenant fonce, furieux Maure!
Nema onog strašnoga junaka	Il n'y a pas de ce terrible héros,
Na šarenu konju velikome.	Sur un grand cheval pie.

Vuk2 62:121-3 (trad. Đurović)

Les princes repentis appellent le héros plusieurs fois, mais il refuse de retourner, avant qu'un évènement critique ne change son avis. L'ennemi remarque son retour et se retire, mais il est massacré par le héros.

Lazar et Achille font face à un choix qui définit l'idéal héroïque par un parallélisme d'oppositions, présenté par un être sacré ou surnaturel (la mère d'Achille, la Vierge). Dans *l'Illiade*, l'opposition - longue vie sans gloire ou mort proche avec gloire - rappelle le conflit entre les valeurs de la troisième et la deuxième fonction, comparable à celui du Jugement de Paris. L'opposition du mythe du

Kosovo est christianisée avec succès<sup>211</sup> : victoire selon ce monde ou défaite mais gloire du royaume céleste (*supra*, 147). La possibilité choisie définit l'idéal héroïque : κλέος ἄφθιτον (gloire impérissable, Il. 9:413) dans l'épopée grecque et *carstvo nebesko* (empire céleste, Vuk2 46:20) dans la serbe.

Hector et Momčilo sont généreux au moment de leur mort et les derniers mots qu'ils prononcent sont des avis à leurs tueurs. Hector prévient Achille de sa mort proche et Momčilo prévient Vukašin que sa femme lui sera aussi infidèle et qu'il ferait mieux d'épouser sa sœur.

Marko et Guillaume ont en commun d'abord un rôle principal dans corpus respectifs. Les chants sur Guillaume occupent « plus d'un quart du corpus de l'épique médiévale en langue d'oïl conservée à ce jour » (Aurell 2006:264) et Marko est le héros universel des Balkans. Ils sont les deux protecteurs du dauphin, par conséquent protecteurs du système. Ils vivent aux frontières et sont les premiers à faire face à l'Autre dans le conflit entre chrétiens et musulmans.

La chanson de Beuve de Hantone (Bovo d'Antona) a fait l'objet d'une célébrité européenne, traduite en une dizaine de langues. La version russe *Povest' o Bove Koroleviche* est faite d'après une traduction serbe de Dubrovnik. Guy, le père de Beuve, est trahi par son épouse dans des conditions comparables à celles de Momčilo (Maretić 1966<sup>2</sup>:255, 6). Loma (2002:233) suppose que le chant serbe présente une synthèse du motif français avec un motif mythologique local.

Rainouart et Tale sont des antihéros, puissants mais différents, parfois au point de friser le ridicule. Dans certains chants, Marko appartient aussi à ce type de héros.

## Éscarboucle

Dans les G, la formule *alem kamen* (56) désigne un joyau fantastique qui brille dans l'obscurité. Si la phosphorescence est une caractéristique réelle de certains diamants, elle est assez rare, assez courte (une heure au maximum) et assez faible : le diamant posé à côté d'une feuille permet au mieux de distinguer la blancheur du papier du fond noir de la table. Mais dans les chants, il « brille comme le soleil, au milieu de la nuit comme en plein jour » (modèle sémantique).

Dans les C, l'escarboucle est le joyau à l'éclat fantastique, qui « *art que bien i poet home veer / Cume en mai en estet quant soleil esclarcist* » (VC). Il apparaît surtout sur les heaumes :

En icel elme ot un nazel d'or fin -  
un escaboucle i ot mis enterin,  
par nuit obscure en voit on le chemin.

Ce heaume avait un nasal d'or pur sur lequel se trouvait une grosse escarboucle grâce à laquelle on pouvait voir son chemin même au plus noir de la nuit.

RC 1. 23

---

<sup>211</sup> V. Loma 2002:133-7 sur le chrétien et le païen dans la conception épique du *royaume céleste*.



Il décore aussi les palais : « Et sur le faite du palais principal / On a placé une escarboucle / Qui flambe et jette une lueur brillante / Comme le soleil qui se lève au matin. / Par une nuit obscure (et c'est la pure vérité) on la peut voir de quatre lieues. » (Gautier 1882 4:244, *Aimeri de Narbonne*)

Et les mats des navires, où *carbuncles*, (mais aidés des lanternes) « jettent en avant une telle clarté que par la nuit la mer en est plus belle. » (ChR 2633, 43).

Dans les G, *alem kamen* apparaît aussi sur le heaume (Vuk2 89:779), sur un navire (Vuk3 48:63), brillant comme le soleil et permettant de voyager comme en plein jour.

Na glavi joj alem kamen dragi,	Sur sa tête – une pierre précieuse,
Pri kome se hoditi vidaše	Qui illuminait le chemin
Usred tavne noći bez mjeseca,	Au milieu de la nuit sans lune,
Kako u dan, kada grije sunce;	Comme en plein jour et en plein soleil;
Vuk3 15:10-3 (trad. Đurović)	

### Querelle pour une femme

Zima (1991<sup>2</sup>:75) et Budisavljević (1992<sup>2</sup>, I<sup>ère</sup> éd. 1903) indiquent la correspondance compositionnelle entre *Illiade* et le cycle du Kosovo, dont l'intrigue est déclenchée par une querelle des seigneurs sur une femme : Agamemnon et Achille d'un côté et Vuk et Miloš de l'autre.

### Prière maternelle par les seins

Dans Il. 22:79-89, Hécube conjure Hector de ne pas rester devant les remparts à attendre Achille :

μήτηρ δ' αὖθ' ἑτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυ χέουσα  
κόλπον ἀνιεμένη, ἑτέρηφι δὲ μαζὸν ἀνέσχε·  
καί μιν δάκρυ χέουσ' ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·  
Ἔκτορ τέκνον ἐμὸν τάδε τ' αἶδεο καί μ' ἐλέησον  
αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον·  
τῶν μνησαί φίλε τέκνον [...]

Sa mère, de son côté, se lamente en versant des pleurs. Elle fait d'une main tomber le haut de sa robe, de l'autre soulève son sein, et, toute en pleurs, elle lui dit ces mots ailés : « Hector, mon enfant, aie respect de ce sein. Et de moi aussi aie pitié, de moi qui t'ai jadis offert cette mamelle où s'oublent les soucis ; souviens-t'en, mon enfant !

Il. 22:79-84

Le motif apparaît plusieurs fois dans les G, comme dans cette supplication de Jevrosima, la mère de Marko :

A stade ga zaklinjati majka,  
Plemenita gospođa kraljica:  
« Ne moj Marko, moje čedo drago! »  
Majka vadi dojke iz nedara:

« Ne ubila t' rana materina!  
 « Nemoj danas krvi učiniti,  
 « Danas ti je krsno ime krasno

Mais sa mère, la noble reine, l'adjure ainsi : « Arrête, mon cher enfant! » Et mettant à nu ses seins : « Si tu ne veux que le lait dont t'a nourri ta mère te soit fatal, ne verse pas de sang en ce jour, en ce jour qui est celui de ton saint patron!

Vuk2 72:79-85<sup>212</sup>

Le cliché plus large « supplication de la mère » peut comporter des préceptes moraux de nature universelle, dépassant le cadre du dialogue mère-fils. L'exemple cité des G continue par une leçon sur le comportement d'un bon *domaćin* : « Quiconque vienne aujourd'hui chez toi, abreuve-le s'il a soif, donne-lui à manger s'il a faim, pour le salut de l'âme de tes parents, pour ta conservation et celle d'Hélène (son épouse : note AF). » Nous avons vu qu'une leçon comparable occupait le Sed B de l'antithèse slave de Vuk2 20, en constituant le sujet du chant (*supra*, 188). Une autre supplication de Jevrosima, cité *supra* (180: Vuk2 34:126-33), comporte aussi le motif du lait maternel (mais sans « sortir le sein »), et une fameuse leçon morale.

Dans les C, Aalais supplie Raoul de ne pas faire la guerre aux Vermandois, rappelant aussi à son fils qu'elle l'a *longuement norri* (RC l. 48). Raoul n'y obéit pas et Aalais le maudit (l. 54).

### **Vassal sert le vin**

Lazar sert le vin à Dušan au début du chant Vuk2 32 (*supra*, 172). Dans RC, Bernier et Raoul servent le vin au roi et ses barons à la cour plénière (l. 29), et dans RM, les fils de Renaut (RM 13567).

### **Divertissement coupé par un danger**

Dans les goslé le modèle lemmatique *zlo + vino* (40), dont une variante existe déjà chez Hektorović (*supra*, 75), *Zlo si vince popio, Radosave Vojevodo*, marque une interruption inattendue du passe temps favori des héros : « boire le vin ». Le dernier constitue lui aussi un cliché, courant même chez les héros musulmans. La scène qui devrait présenter un loisir agréable<sup>213</sup> est coupée par un personnage qui arrive et prononce le modèle *zlo + vino* avant de raconter une nouvelle désagréable aux grandes conséquences pour l'intrigue.

Dans RC (l. 32), on trouve Raoul jouant aux échecs, ce qui est le divertissement favori des héros des C (Martin : II.A.6.). Or, Guerri vient d'apprendre qu'il est déshérité par le roi, une action aux conséquences fatales qui déclenche l'intrigue du chant. Il se précipite chez Raoul : *Malvais lechieres! por quoi joes tu ci? / N'as tant de terre, par verté le te di.*

<sup>212</sup> KH1 7:70-79, Mededović 12375:744-9, Vuk6 2:41-5, 18:59-66, Vuk7 23:107-10. La plupart de ces exemples sont cités par Maretić (1966<sup>2</sup>:52, 3).

<sup>213</sup> Apparaissent aussi *zlo + sestilleći* (s'asseoir, se coucher).

## Ouvrir le torse et examiner le cœur

Dans les G, il arrive qu'un héros, s'il ne l'a pas déjà fait pendant le duel, ouvre le torse de son ennemi, et examine ce qu'il y a dedans. Il y trouve en effet trois cœurs, dont seulement le premier est fatigué, ce qui exprime la force supérieure du héros vaincu. Souvent, il trouve et réveille un serpent dormant sur le dernier cœur, qui lui explique sa chance : s'il s'était réveillé avant, le résultat du duel serait différent. Le motif est présent dans le duel de Marko et Musa :

Mače Marko nože iz potaje,  
 Te raspori Musu kesedžiju  
 Od učkura do bijela grla;  
 Mrtav Musa pritisnuo Marka,  
 I jedva se iskopao Marko.  
 A kad stade Marko premetati,  
 Al' u Musi tri srca junačka,  
 Troja rebra jedna po drugijem;  
 Jedno mu se srce umorilo,  
 A drugo se jako razigralo,  
 Na trećemu ljuta guja spava;  
 Kada se je guja probudila,  
 Mrtav Musa po ledini skače,  
 Još je Marku guja govorila:  
 « Moli Boga, Kraljeviću Marko!  
 « Će se nisam probudila bila  
 « Dok je Musa u životu bio,  
 « Od tebe bi trista jada bilo. »

Marko tira son couteau caché, et fendit Musa du bas de la poitrine jusqu'à son blanc gosier ; Musa en expirant a serré Marko, qui a peine à se retirer de cette étreinte. Marko s'était mis à traîner le cadavre, il voit que Musa avait trois cœurs héroïques, trois côtes l'une sur l'autre ; un des cœurs était fatigué, l'autre s'agitait fortement, et sur le troisième un serpent était endormi ; quand le serpent se réveilla, le corps de Musa se mit à sauter sur le gazon. Et le serpent dit à Marko : « Remercie Dieu, prince Marko, que je ne me sois pas réveillé alors que Musa était encore en vie, autrement c'en était fait de toi. »

Vuk2 67:252, 3, (trad. Dozon modifiée)

Dans RC, Guerri ouvre les corps de Raoul et de son adversaire au duel, le géant Jehan, pour examiner leurs corps :

Andeus les oeuvre a l'espée trenchant,  
 Les cuers en traist, si con trovons lisant;  
 Sor un escu a fin reluisant  
 Les a couchiés por veoir lor samblant:  
 L'uns fu petiz ausi con d'un effant,  
 Et li R[*aoul*], ce sevent li auquant,

Fu asez graindres, par le mien esciant,  
 Qe d'un torel a charue traiant.

Il leur ouvrit le corps à tous deux avec son épée affilée et leur retira le cœur, comme l'affirme le texte écrit. Il les plaça sur un écu d'or resplendissant pour les examiner : l'un était petit, comme le cœur d'un enfant, mais celui de Raoul - tout le monde le sait - était beaucoup plus gros, à ce que je sais, que celui d'un taureau attelé à une charrue.

RC I. 160

Une pratique comparable était connue en Grèce ancienne, comme l'affirme l'histoire sur Aristoménès relatée par Pline (*Hist. nat.* 11:185) : « Repris une troisième fois, les Lacédémoniens lui ouvrirent la poitrine tout vivant et lui trouvèrent le cœur hérissé de poils ». Pline explique que le cœur velu serait la marque d'une « courageuse ingéniosité » sans égal (v. Sauzeau 2003:108).

### **Intérêt d'une fille à l'égard d'un héros**

Dans plusieurs chants, une fille s'intéresse, voire s'éprend d'un héros dès qu'elle le voit. Elle peut s'informer de son identité *Qui est...* et décider de se marier avec lui, comme dans l'exemple de SANU4 25:99-115 (v. aussi SANU3 27:68-78, Vuk3 77:7-13, 86:6-18).

Dans RC (l. 251, 2), Béatrice s'éprend de Bernier dès qu'elle le voit. Elle demande à son père *Qi est cis valsax* et décide fermement de se marier à lui.

Nausicaa, frappée par la beauté d'Ulysse en le voyant pour la deuxième fois (avant le bain le naufragé avait l'air redoutable, 6:137), souhaite l'avoir pour époux (6:244, 5). V. *infa*, 241.

### **Punition pour chanter dans la forêt**

Detelić (1996:79-83) a identifié le cliché thématique « *kazna za pevanje u gori* » (punition pour chanter dans la forêt). Un héros, deux compagnons ou une noce traversent la forêt. Quelqu'un peut les prévenir du danger qu'ils courent s'ils font du bruit et surtout s'ils chantent, mais l'avertissement n'est pas obéi. Le héros ou le groupe subissent une attaque et sont souvent massacrés. Detelić y reconnaît une structure mythique selon laquelle la forêt est un espace chtonien (1996:14), lié au monde des morts et caractérisé par le silence. Le chant y présente une infraction, punie par une divinité chtonienne. Le cliché apparaît dans Vuk2 38, où Miloš Obilić est tué par la *vila*.<sup>214</sup>

Dans RC (l. 267), la noce de Bernier et de Béatrice traverse un bois, accompagnée par un jongleur qui chante. Au milieu du bois, ils sont attaqués par l'armée de Louis qui leur a monté une embuscade.

---

<sup>214</sup> D'autres exemples cités par Detelić sont: MH1 48, MH2 3, 20, MH8 16, 20, SANU2 35, 6.

## Interventions du narrateur

Dans l'épopée, le narrateur est omniscient et objectif, extérieur à son œuvre (Madelénat 1988:23, 4). Parmi les mérites d'Homère, Aristote (Poétique 24:8, 9) privilégiait d'abord son absence personnelle de la scène. Cependant, Homère, gouslari et jongleurs (Boutet 2003<sup>2</sup>:74, 5) ne restent pas entièrement sans intervenir dans leur œuvre.

### Questions rhétoriques

Maretić (1966<sup>2</sup>:109-112) cite plusieurs comparants entre H et les G. Jong cite l'exemple du meurtre d'Antinoos :

ὄφρα πίοι οἴνοιο: φόνος δέ οἱ οὐκ ἐνὶ θυμῷ  
 μέμβλετο: τίς κ' οἴοιτο μετ' ἀνδράσι δαιτυμόνεσσι  
 μῶνον ἐνὶ πλεόνεσσι, καὶ εἰ μάλα καρτερός εἴη,  
 οἷ τεύξειν θάνατόν τε κακὸν καὶ κῆρα μέλαιναν;

[...] il s'apprêtait à boire ; c'est de vin, non de fin, que son âme rêvait ! Qui donc aurait pensé que seul, en plein festin et parmi cette foule, un homme, si vaillant qu'il pût être, viendrait jeter la male mort et l'ombre de la Parque ?

Od. 22:11-14

Kog će Tale njime dohvatiti?

Binjedžiju Durutagić Ibra,

KH2 60:1061, 2

### Prologues/épilogues

Les prologues et les épilogues des chants, dans les G et les C, peuvent être indépendants du chant et constituer des interventions du poète. (Maretić 1966<sup>2</sup>:99-104 ; Martin 1992:220-244). Souvent, ils comportent des commentaires sur la véracité du chant (Detelić 28, 167, 8 ; Boutet 2003<sup>2</sup>:252, 3) :

Peu est des homes qui vérité en die,  
 Mes g'en dirai, que de loing l'ai aprise  
 PO 18, 9

chanter/raconter + *Od istine što je za družine.* (Vuk6 11:3, 80:11, Vuk8 8:3)

L'*Odyssée* commence par un vers où le poète est présent en première personne : ἄνδρα μοι ἔννεπε, μουσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ / πλάγχθη (C'est l'Homme aux mille tours, Muse, qu'il faut me dire, Celui qui tant erra : Od. 1:1)

### Commentaires métanarratifs

Le poète affiche sa subjectivité par des commentaires explicites sur ses personnages. Jong (2001:119, 20) explique que parmi les interventions du poète dans l'*Odyssée*, la plupart consiste à blâmer les prétendants, comme dans l'usage de ὑπερηνορέων dans Od. 2.324.

Milija commence *Banović Strahinja* par : *Netko bješe Strahiniću bane* (Vuk2 44:1)<sup>215</sup>, et Stojan l'haïdouk introduit *Ženidba Vukašinoва* (Les noces de Vukašin, Vuk2 25) par *Knjigu piše Žura Vukašine*, où l'épithète *žura* (homme chétif, dans le sens physique et moral) résume toute la biographie épique du personnage (Samardžija 2001:42).

C'est le poète de la ChR qui exprime, au début de la laisse 87, le fameux jugement *Rollant est proz e Oliver est sage*.

### **Changement de scène**

Maretić (1966<sup>2</sup>:104-6) est le premier à apercevoir les changements de scène dans les G. Schmaus (1997<sup>2</sup>:126-32) les a expliqués par sa théorie de *dvostranost*. Il s'agit d'un développement compositionnel spécifique aux chants de la frontière musulmans, dont l'intrigue est souvent dédoublée en deux épisodes parallèles. Les changements de scène sont explicités par le poète par deux annonces : il laisse les personnages actuels (par la particule *neka*, RSANU, *s.v.* : II g, d) et passe à autre chose (*da vidimo, da gledamo, da ti sada kažem...*).

Vlašćić natrag ode na Primorje,	Le Valaque <sup>216</sup> retourna dans le littoral,
Neka ide, kud je njemu drago!	Qu'il aille où bon lui semble !
Da gledamo Like Mustajbega!	Mais voyons Mustajbeg de Lika !
MH4 29:890-2	

Une multiplication des axes du récit comparable apparaît au cours du 12<sup>e</sup> siècle dans les C (Martin 1992:339), et le va-et-vient qui s'établit entre eux comporte la « Transition explicite » (Martin I.5.) : « cesser de parler de A » (*or/ici + lairons*), « parler/chanter de B » (*huimais + dirons/dirai*).

Or le lairons de B[ernier] le cortois  
et de G[ueri], le preudome d'Artois,  
si vos dirai comment en va li rois.  
RC, l. 269

### **Arreter/continuer le chant**

Dans le corpus des G, la formule la plus courante qui n'est utilisée que dans un seul recueil est le vers formulaire d'Avdo Međedović : *oj đe l bismo đe li ostavismo* (où était-on, où s'était-on arrêté, 34). C'est une intervention qu'Avdo utilise pour reprendre son chant après une pause dans l'interprétation.

On trouve des marques des arrêts et des relances de l'interprétation dans les C, comme entre les laisses 43 et 44 de HB (Rychner 1999<sup>2</sup>:9), ou 321 et 322 de RC. La formule *or faites pais* apparaît dans HB (2) et RM (3) : *Seignors, or faites pais, por Deu (le vos requier / et por sun non / et por s'amor)*. Selon Rychner, de telles marques

<sup>215</sup> Il termine le chant par une conclusion cyclique : *Pomalo je takijeh junaka / Ka' što bješe Strahiniću bane*, Vuk2 44:809, 10.

<sup>216</sup> Le mot peut signifier « Valaque », mais aussi « chrétien », « chrétien orthodoxe » ou « messenger », comme dans l'exemple cité. Le terme Morlaque vient de *μυροβλάχος* : Valaque noir.

d'interprétation publique auraient pour fonction d'introduire une nouvelle séance, comme le vers d'Avdo. D'autre part, Boutet (2003<sup>2</sup>:180-3) considère que ce cliché relève de la structuration du récit plutôt que d'une interprétation orale authentique.

### **Accélérer la narration**

Le poète dispose de techniques pour retarder (répétitions, descriptions, digressions) ou accélérer la narration. Le dernier lui est possible par différentes omissions (le « procédé minimaliste » de Milija<sup>217</sup>), ou par les interventions évitant les répétitions et les descriptions. On en trouve des exemples dans les trois traditions :

Dans ChR (2650), on trouve *Cuntes e dux i ad ben ne sai quanz*, et dans RC et CL un raccourci du cliché « chevaucher » : *de ces jornees ne sai conte tenir*. Des modèles comparables avec *ne sai* apparaissent ailleurs.

Dans les G, on trouve 43 occurrences des constructions avec la formule *što ću ti/vam* et le modèle sémantique *continuer à parler*, réalisé le plus souvent par le modèle lemmatique *duljit + lakrdiju* (19).

Chez H, par exemple : ἄλλοι δ' ἀμφ' ἄλλησι μάχην ἐμάχοντο πύλησιν· / ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὧς πάντ' ἀγορεῦσαι· (Et d'autres aussi combattaient autour des portes / mais, à qui n'est point dieu, il est difficile de tout raconter, Il. 12:175, 6).

### **Si vous pouviez voir**

Pour accentuer la magnitude d'un événement, les poètes des G et des C recourent à un appel au public « si vous pouviez voir » : les modèles construits autour de *veïst/veïssiés*, aux dizaines d'occurrences (*Ki puis veïst Rollant e Oliver*, ChR 1680) et autour *pogledati/gledati* (≈200, 0,007) : *da je kome stati pogledati* (27).

---

<sup>217</sup> *minus postupak*, Suvajdžić 2005:31.







# **IV<sup>e</sup> PARTIE :** **IDÉOLOGIE**



La comparaison des clichés confirme l'existence d'un réseau de liens entre les unités du langage épique, supposé dans la deuxième partie au sujet de la référentialité et de la résonance (*supra*, 96, 99). Les liens de même niveau, horizontaux, sont illustrés par les clichés associés, comme « chagrin et pleurs » et « colère » (*supra*, 144), « questions sur l'identité » et « dire vrai » (*supra*, 125). Le « chevaucher » est un cliché composite, formé d'une suite de clichés plus petits, et à son tour enchevêtré avec d'autres, comme « noce » ou « chasse ». Oinas (1978:276) écrit « The patterns are held together by traditional associations and easily merge into one another. For example, the capture of a bride in a wedding song and the capture of a city have affinities with the rescue of a prisoner and may attract elements of the rescue story. »

Les exemples de Vuk2 52, MH1 60, 78 et de *Popijevka od Svilojevića* associent le « panorama », « qui est ce héros » et « dire vrai », tandis que SANU4 25:99-115 y ajoute l' « intérêt d'une fille à l'égard d'un héros » (mais n'a qu'une partie de « qui est ce héros »).

L'« antithèse slave » est souvent associée au « dire vrai ». Les exemples d'Hector et de Lazar sont introduits par une construction complète de vers de *dire vrai* (Il. 6:376, 82 ; *supra*, 192 ; Vuk2 32:8, 17)<sup>218</sup> :

« Oj Boga ti, vjeran slugo Lazo!	Ô par Dieu, Lazar, serviteur fidèle !
« Što te pitam, pravo da mi kažeš:	<u>Dis-moi franchement ce que je t'interroge</u>
« Što ti mene čašu preslužuješ?	Pourquoi remplis-tu trop mon verre ?
« Što l' na mene krivo pogleduješ?	Pourquoi me regardes-tu de travers ?
« Ali ti je konjic ološao?	Ou bien ton cheval s'affaiblit ?
« Ali ti je ruho ostarilo?	Ou bien ton vêtement vieillit ?
« Al' t' je malo golijemna blaga?	Ou bien tu n'as pas assez de richesse
abondante ?	
« Šta t' je malo u dvoru mojemu? »	Qu'est-ce qui te manque dans mon palais ?
Njemu veli vjeran sluga Lazo:	À lui répond Lazar, le serviteur fidèle :
« Voljan budi, care, na besjedi!	Veuille, empereur, me donner la parole,
« Kad me pitaš, pravo da ti kažem:	<u>Puisque tu m'interroges, je te le dis</u>
franchement :	
« Nije mene konjic ološao...	Non, mon cheval ne s'affaiblit pas...
Ženidba kneza Lazara, Vuk2 32:7-18	

L'association des deux clichés comporte d'autres parallèles. Ils figurent souvent sur une limite compositionnelle où ils introduisent un thème important pour l'intrigue où la détresse et la bienveillance apparaissent souvent dans leurs contextes et contenus. C'est illustré par les exemples cités (la bienveillance d'Hector peut être supposée), ou par la figure incomplète d'Alcinoos qui termine le chant 8 de l'*Odyssée*, introduite par un appel de dire vrai.

<sup>218</sup> V. aussi les exemples Vuk2 3, 58 et les exemples homériques 6, 7, 8, 10, 13, 17, 20, 21 et 22 (pour cette classification : *supra*, 190).

Le fait que les deux clichés possèdent une fonction et des significations de base / ajoutés comparables peut expliquer un autre type de rapport : celui de l'identité, où ils deviennent interchangeables dans le langage poétique. Ce phénomène a été étudié sur l'exemple de « serment par dieu » et de « dire vrai » (*supra*, 169). On en trouve un autre exemple dans le vers cité ci-dessus : *Šta t' je malo u dvoru mojemu?* (Vuk2 32:14), réalisant le même modèle lemmatique que le *Šta t' je malo u carevu dvoru?* (Vuk2 20:40). Les deux constituent les questions principales de l'« antithèse slave », avec la différence que le premier n'occupe pas la position introductive habituelle. Ils expriment la détresse mais, par opposition au vers interchangeable : *Koja ti je golema nevolja* (*supra*, 189), celle-ci n'est pas explicite. Bien que sa signification de base la permette, il faut avoir recours aux contextes des occurrences pour trouver cette signification ajoutée. C'est ainsi que les deux exemples se réfèrent aux signes visibles de détresse chez le personnage, sur son visage ou dans ses actions. Dans Vuk2 43, le vers apparaît sans antithèse slave, mais avec « dire vrai », au regard de Milica déprimée par les visites nocturnes du dragon :

O Milice, o moja carice!  
 Što te pitam, pravo da mi kažeš:  
 Što si tako sjetna nevesela,  
 U obrazu bl'jeda i potmula?  
 Šta t' je malo u dvoru našem? »

O Militza, ô ma tzarine ! A ce que je vais te demander, réponds sincèrement :  
 pourquoi es-tu ainsi triste et abattue, pourquoi ton visage est-il pâle et  
 assombri ! Te manque-t-il donc quelque chose dans notre palais?  
 Vuk2 43:7-11

## IDÉOLOGIE

Suite à Madelénat, j'utilise le mot inventé en 1796 par Destutt de Tracy dans sa signification axiologique : « un ensemble de schémas conceptuels, d'images, de mythes, d'idéaux formant un tout plus ou moins cohérent, reposant sur un système de valeurs et (ou) fondant celui-ci » (1988:108). De Napoléon, en passant par Marx et jusqu'à aujourd'hui, le terme porte des connotations négatives : « Voir qu'une pensée est idéologique équivaut à dévoiler l'erreur, à démasquer le mal, la désigner comme idéologie, c'est lui reprocher d'être mensongère et malhonnête [...] » (K. Jaspers, *Origine et sens de l'histoire*, in *Encyclopædia universalis s.v. idéologie*). Dans la recherche de l'épopée, l'idéologie était évitée par plus d'un chercheur, dont Parry et Lord (Lord 2000<sup>2</sup>, xiii). En outre de l'interprétation négative citée ci-dessus, la raison en pouvait être une prudence raisonnable. Les oppositions idéologiques des épopées gardent leur actualité avec persévérance. Aujourd'hui, le Kosovo est aussi actuel que dans les siècles précédents, avec des parallèles parfois explicites avec l'épopée.<sup>219</sup> Toute

---

<sup>219</sup> Le 28 juin 2007, date anniversaire de la bataille, l'ancien Premier ministre Vojislav Koštunica a déclaré qu'une « nouvelle bataille du Kosovo » avait commencé, au sein d'une nouvelle opposition : la force contre le droit (*Koštunica - Kosovo cannot be independent*, Tanjug).

proportion gardée, la rivalité ouest-est (H) et chrétien-musulman (CG) ne perdure-t-elle aussi ? Le risque de perdre l'objectivité, ou de compromettre ses résultats scientifiques par des prises de position idéologique est d'autant plus élevé.<sup>220</sup>

Parry ne niait pas l'importance de l'idéologie :

« Poetry is heroic only because it is created by a people who are living in a certain way, and so have a certain outlook on life, and our understanding of the heroic will come only as we learn what that way of living is and grasp that outlook. » (Lord 1948:39).

Cependant, sa priorité était plutôt le fonctionnement du langage poétique, en particulier sa formularité. Depuis, les théories de Parry et Lord ont été élargies pour englober les autres aspects de la formularité. C'est que dans la poétique épique, la formule, telle une brique dans l'architecture, peut constituer un élément de base, et son maniement l'essentiel du travail d'un poète/maçon. Elle peut aussi définir une esthétique, devenir le signe particulier des grands ensembles de production, ou des époques entières. Cependant, ce n'est pas la brique qui fait la célébrité d'un monument, mais sa qualité, taille, utilité ou importance symbolique. L'importance de la formularité ne réside pas entièrement en elle-même, mais dans les constructions qu'elle permette.

Maretic (1966<sup>2</sup>:10) avance un argument différent pour expliquer son désintéressement pour l'idéologie :

La raison pour laquelle je ne considère pas nos chants du point de vue éthique, est que je pense qu'il ne serait pas possible d'y trouver rien qui soit particulier pour notre peuple. On ne doit pas être naïfs et romantiques et penser que les Croates et les Serbes seraient meilleurs et plus nobles que les autres peuples.

L'argument sera repris au regard des motifs internationaux (42) : « Ce qui est commun pour différents peuples ne peut pas constituer le matériel spécifique d'un peuple ». À l'époque, l'insistance de Maretic sur une objectivité critique pouvait présenter un apport au débat scientifique, mais tout en évitant le danger du romantisme, il tombe dans l'extrême opposé en excluant toute valeur particulière et éthique. Dans un travail de jeunesse, Đurić (1914:15-8) critique cette approche en affirmant l'existence et l'importance des particularités dans l'épopée serbe, surtout dans son idéologie. Sa critique semble convaincante malgré quelques arguments romantiques, comme celui de la supériorité des goslé sur les autres poésies traditionnelles (16).

L'idéologie joue un rôle privilégié dans l'épopée. La *paideia* homérique de Havelock inclue tout le savoir de la communauté, y compris les savoir-faire technologiques, mais elle conserve surtout un éthos. C'est dans l'épopée que la société grecque a trouvé le support linguistique qui « both describes and enforces the overall habit pattern, political and private, of the group. This pattern supplies the nexus of the group. It has to become standardised in order to allow the group to function as a group and to enjoy what we might call a common consciousness and a

---

<sup>220</sup> Cf. *infra*, 275, pour un exemple des G et des C.

common set of values. » (Havelock 1963:42). Je vais démontrer qu'un tel rôle existe dans les trois épopées.

## CYCLES DE DÉVELOPPEMENT DE L'ÉPOPÉE

Dans les trois traditions, le développement extraordinaire de l'épopée (c'est à juste titre qu'on parle d'un *big bang* : Brunel-Lobrichon 2006:280), est lié à un développement particulier de la société. Le schème de ce développement comporte trois périodes historiques : deux périodes d'épanouissement séparés par une période de déclin. Le deuxième épanouissement glorifie et revendique les acquis du premier.<sup>221</sup> La première période serait celle de l'âge mycénien, de l'Empire carolingien, et de la Serbie des Nemanjić et Lazarević. La deuxième, celle des âges sombres, de la dissolution de l'Empire carolingien et de la Turcocratie, présente la fin d'un monde, marqué par la régression sociale et l'appauvrissement matériel et culturel, par une perte progressive des acquis de la civilisation précédente et par des invasions étrangères. Pendant cette période, une épopée se développe pour perpétuer la mémoire de la grandeur révolue. C'est la troisième période, la renaissance, qui coïncide avec l'acmé de l'épopée. Elle y participe au rétablissement social à l'image de l'ancienne gloire.

Chez H, cette période est située au 8<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Elle voit l'émergence des cités, de l'écriture, de grands sanctuaires, de la colonisation, de nouveaux dieux (Aphrodite et Apollon), d'un art nouveau (vases géants de Dipylon). C'est surtout le temps du panhellénisme naissant, manifeste dans les sanctuaires et les jeux à Olympie (776 av. J.-C.). Les voyages des colons, des visiteurs des jeux et des pèlerins favorisent les échanges culturels. Les changements apparaissent aussi dans l'organisation sociale (βασιλεύς) et militaire (φάλαγξ).

Dans les C, la renaissance se passe approximativement au 11<sup>e</sup> siècle (10<sup>e</sup>-12<sup>e</sup>), l'époque d'un renouveau urbain, de l'avènement de la féodalité et des châteaux forts, de la restauration monarchique sous les Capétiens, de la réforme grégorienne, du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle, de l'art roman puis gothique, d'une reprise de la *Reconquista* et du début des Croisades.<sup>222</sup> Les contacts sont faits avec les civilisations plus développées arabe et byzantine. L'activisme de l'époque et une nouvelle conscience de soi sont illustrés par des personnages comme St Bernard ou l'abbé Suger. La prédication de la II<sup>e</sup> croisade (d'ailleurs désastreuse) par Bernard, abbé de Clairvaux, fait l'objet d'une popularité immense et déchaîne l'enthousiasme à travers le royaume, voire plus loin. Il cultive une nouvelle conception du chevalier qui unit le combat spirituel de l'ascète chrétien au combat armé d'un guerrier (*De*

---

<sup>221</sup> V. Madelénat 86:85, 6.

<sup>222</sup> V. Zumthor 2000<sup>2</sup>:543, 4, sur une société guerrière qui se définit dans le culte de ses propres héros passés : « Ce processus s'est déroulé, en France, au XI<sup>e</sup> siècle, à la suite de l'écroulement définitif du mythe impérial : les croisades, à partir de 1050 environ, en sont une des manifestations, non moins peut-être que, dès l'an mil, la diffusion du monachisme clunisien, l'architecture romane et l'émergence d'une poésie sacrée de langue vulgaire. Il se dessina alors un vaste mouvement créateur, qui, dans la chanson de geste constituée, se poursuivait jusque vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle. ».

*laude novae militiae*, 1129). C'est son support, dont la lettre citée fait partie, qui est décisif dans la création de l'ordre des Templiers.

Suger, abbé de Saint-Denis, fait construire dans son abbaye une basilique qui est considérée comme le point de départ du style gothique. Ami et conseiller de Louis VI et régent et précepteur de Louis VII, il œuvre pour renforcer l'autorité du roi contre des grands féodaux. Il est le premier à avoir une conception nationale de la France (Iogna-Prat 2006:110). L'influence de sa politique est visible dans CL, à tel point qu'on suggère que son auteur était un proche de l'abbé (Bennet 2006:239).

Une opposition idéologique comparable chrétien/musulman inspire les croisades, la Reconquista et les premières chansons de geste. Les héros principaux, Guillaume et Roland, viennent d'une période historique symbolique, située entre la défaite de Roncevaux (778) et la victoire à Barcelone (801), qui correspond à un tournant dans la Reconquista. Les croisades reconstruisent la cohésion sociale en canalisant les élans militaires de la société féodale, trop souvent autodestructifs, contre un ennemi commun. La galvanisation du Même par son opposition à l'Autre comporte un grandissement religieux et idéologique, aussi manifeste dans l'épisode de Baligant (ChR), où le conflit dépasse le cadre de la bataille pour devenir cosmique (Duggan 1973:74 ; cf. Koljević 1974:107). Cet élargissement apparaît déjà dans le poème (on est encore loin des chansons de geste) d'Ermold le Noir *Poème sur Louis le Pieux*, relatant le siège de Barcelone un quart de siècle après l'évènement (Salrach 2006). Guillaume y est celui qui insiste sur le combat contre les Sarrasins, placés dans une opposition du Même/Autre, Bien/Mal et Dieu/démon (35).

L'épanouissement des G correspond au mouvement de libération des peuples des Balkans de la domination ottomane, qui commence avec la I<sup>ère</sup> insurrection serbe (1804-13), et s'ensuit tout au long du 19<sup>e</sup> siècle (celle des Grecs commence en 1821). La fin de la présence ottomane aux Balkans, sauf la partie européenne de la Turquie, n'arrive qu'en 1912, après la I<sup>ère</sup> guerre balkanique. Vuk Karadžić participe à l'Insurrection et émigre à Vienne après son échec. La publication de ses recueils est contemporaine de la construction graduelle du premier État serbe depuis la chute de la Serbie médiévale. Cette époque voit la première constitution (1835), les précurseurs de l'Université (*Liceum*, 1838) et de l'Académie (*Društvo srpske slovesnosti*, 1841), la première bibliothèque (1832) et le premier théâtre (1841).

Les deux premières époques sont attestées aussi dans la partie musulmane de la tradition. L'époque de l'épanouissement est celle du règne turc sur la Krajina (conquête de Lika en 1528), où la foi en l'invincibilité de l'islam était omniprésente. La perte des possessions en Hongrie était un choc qui a démenti une expérience longue de plusieurs siècles. Le Traité de Karlowitz (1699) est la date de la destruction d'un monde. L'épopée était cultivée surtout parmi les réfugiés des territoires perdus, installés dans la Krajina : « c'est dans cette région que la mémoire de la gloire d'autrefois était conservée avec la persévérance et le fanatisme particuliers » (Schmaus 1997<sup>2</sup>:97). L'époque de renaissance manque à la tradition musulmane.<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> C'était la principale critique de la tradition des chanteurs de Parry par Koljević.



Il est intéressant de remarquer la durée comparable de la II<sup>e</sup> période dans les deux traditions : 4 siècles dans les G (1459 - 1804) et chez Homère (12<sup>e</sup>-8<sup>e</sup> s.), un peu moins de 3 siècles dans les C (8<sup>e</sup>-11<sup>e</sup>).

### **PROPAGANDE : ÉLÉMENT AJOUTÉ OU CONSTITUTIF ?**

La coïncidence de l'acmé de l'épopée et de la renaissance sociale n'est pas accidentelle. En exaltant les valeurs de la communauté (*supra*, 79), l'épopée renforce sa conscience de soi et offre les textes fondateurs pour la construction nationale.<sup>224</sup> Elle se prête donc très bien aux projets sociaux de la renaissance, d'autant plus qu'au passage entre les deux périodes, elle est encore le média principal de la communauté.

Vuk, qui propageait ses idées nouvelles et parfois iconoclastes de Vienne, était assez mal vu en Serbie. Il ne pouvait pas participer au développement des institutions de l'intérieur. Pourtant, son travail reste fidèle aux principales directions idéologiques de l'Insurrection, de Karageorges et de Višnjić. Sa classification des chants est construite comme une preuve de la conscience étatique du peuple serbe. L'évènement principal est la bataille du Kosovo, qui sert à la dénomination de 3 cycles : de la bataille elle-même, d'avant et d'après (*kosovski, prekosovski, pokosovski*). Ils forment la première des trois catégories générales : les chants des temps anciens (*najstarijih vremena*). Cette catégorie garde le souvenir de l'état médiéval et établit sa chute comme l'évènement crucial de l'histoire nationale. La catégorie des temps moyens (*srednjih vremena*), comporte le cycle des *uskoci* et des haïdouk, dont les conflits avec le pouvoir Ottoman sont présentés dans leur aspect de lutte pour la liberté nationale. Finalement, les chants des temps nouveaux (*novijih vremena*) traitent les combats pour la libération, y compris l'Insurrection.

Dans les deux dernières catégories, les chants musulmans devraient figurer à côté des chrétiens selon les critères chronologique et thématique. Pourtant, elles n'apparaissent dans les recueils qu'exceptionnellement. C'est que Vuk appliquait aussi un critère idéologique, auquel les chants musulmans ne répondaient pas. La communauté des slaves convertis à l'islam, la foi de l'Empire ottoman, ne partageait plus les préoccupations de leurs compatriotes restés chrétiens : la liberté, la préservation de la foi chrétienne, l'état du *raya*.

Le critère idéologique appliqué par Vuk offre l'occasion d'examiner la critique de l'idéologie comme « mensongère et malhonnête ».

L'endoctrinement et la propagande faisaient partie des projets de publication, non seulement de Vuk, mais aussi des franciscains Grbovac, Kačić, Jukić et Martić, et du moine orthodoxe Petranović. Dans les C et chez H, on trouve aussi de la propagande, et on sait que l'intérêt pour les traditions populaires dans le 19<sup>e</sup> s., surtout épiques, était lié au nationalisme romantique, qui s'en servait pour légitimer l'établissement de l'État national. Les recueils de Vuk intègrent ce mouvement, de même qu'un autre projet de collection, contemporain et aussi célèbre : les deux éditions de *Kalevala*, l'épopée finlandaise (1835, 1849). Leur publication marque une

---

<sup>224</sup> Vries 1963:268, 9 ; Koljević 1974:85-94.

date importante dans l'éveil national finlandais, qui préparait l'état indépendant en créant une culture et une identité nationale. Elias Lönnrot était ami des autres figures importantes de cet éveil, dont le poète épique Johan Ludvig Runeberg (1804-77) et Johan Vilhelm Snellman (1806-1881), le doyen des fennomans. Ce mouvement, auquel Lönnrot contribuait activement, propageait l'usage du finlandais à une époque où l'élite parlait le suédois. *Kalevala* y a contribué en prouvant les capacités de la langue nationale dépréciée (tout comme les recueils de Vuk en Serbie), et la grandeur de « l'esprit national » (Vries 1963:144).

Est-ce que cela veut dire que les enjeux politiques sont artificiellement imputés à l'épopée ? Dans le cas de Vuk, l'idéologie particulière de la conscience étatique et du combat pour la liberté n'était pas créée, et encore moins imposée par le collecteur. Ses interventions idéologiques se révèlent plus authentiques que partiales et il serait difficile d'en trouver une qui ne relèverait de l'évidence historique et poétique. Cette évidence montre à quel point l'idéologie du combat s'est imposée contre l'opportunisme du *raya* soumis (dont les traces sont présentes dans le cycle du prince Marko) et le conservatisme de la féodalité musulmane (dont la noblesse figure chez Kolaković, mais aussi chez Višnjić). Schmaus (1997<sup>2</sup>:98) explique : « cela ne doit pas étonner : celui qui se bat pour la dignité humaine et la liberté en tant qu'idéaux qu'il faut réaliser est moralement supérieur à celui qui défend les privilèges de classe ».

En ce qui concerne la vue d'ensemble proposée par Vuk, elle fait partie du fonctionnement du genre qu'on retrouve dans les C et chez H : la structuration dans un ensemble de cycles, ou dans une grande épopée intégrale. Dans ses chants nouveaux, Višnjić reprenait les clichés idéologiques *anciens*, comme les « derniers temps » (*pošljednje vrijeme* : *supra*, 80), ou *za krst časni krovu proljevati* (Verser son sang pour la sainte croix, Vuk4 24 :13, Vuk2 45:66). Quant à la division en temps anciens, moyens et nouveaux, elle correspond exactement aux trois cycles de développement étudiés : grandeur et destruction, régression et invasion, renaissance. Ce n'est pas Vuk qui a imposé l'idéologie à l'épopée, mais plutôt le contraire.

Ce qui est par contre certain, c'est que l'évidence de Vuk n'est qu'un moment dans la continuité de la tradition, et ne peut pas prétendre à la représenter dans sa totalité. Un exemple manifeste est le *Manuscrit d'Erlangen*, qui ne comporte pas de chants du cycle du Kosovo. Or, le moment étudié par Vuk est celui de l'acmé de la tradition, où l'épopée réalise ses souvenirs et fait l'histoire, où les poètes deviennent des génies créatifs. C'est la raison principale pour laquelle les recueils de Vuk méritent leur désignation de *classiques*.

Il ne faut pas oublier que la critique de l'idéologie est liée d'abord aux idées formées dans des « laboratoires ». L'idéologie des recueils de Vuk est populaire et consensuelle, créée par des gens modestes. On a eu l'occasion de connaître la vie d'un tel idéologue, Višnjić. Comme Podrugović, il quitte sa famille suite à une agression turque. Plus tard, devenu chanteur errant, il sera lui-même blessé par un coup de sabre sur la tête, bien qu'aveugle. À l'époque, il chante aux musulmans de Bosnie en espérant un pourboire, peut être un abri pour passer la nuit. Il ne crée pas de chants nouveaux, et d'autant moins d'idéologie nouvelle. C'est l'Insurrection qui change tout. Les compatriotes de Višnjić, qui étaient le *raya* le jour d'avant,

deviennent des guerriers redoutables prêts à tout sacrifice pour « secouer le joug qu'ils portaient depuis Kosovo » (mots de Karageorges). À son tour, Višnjić se met à propager dans ses chants une vision prophétique de l'état Serbe libre.<sup>225</sup> Il ne chante plus pour survivre. Il est chéri par les voïvodes serbes, dont certains portent les armes précieuses prises aux seigneurs musulmans - les mêmes dont Višnjić aurait été autrefois heureux d'avoir un pourboire.

On peut supposer l'enthousiasme du poète pour la nouvelle perspective pour lui-même et son peuple. Les Turcs ne pourront plus entrer dans leurs maisons et violer les femmes, exécuter ceux qui prétendent se défendre, pour demander finalement un chant. Bien qu'il peigne l'ennemi sans simplification et sans haine, parfois il n'arrive pas à contenir sa jubilation de ce changement de la chance : *Žderi, Savo, naše dušmanine* (O Sava, englouti nos ennemis, Vuk4 30:143)<sup>226</sup>.

L'idéologie des recueils de Vuk serait donc construite dans une interaction de l'épopée et des événements historiques. Je considère cette interaction naturelle, conforme à une fonction idéologique et politique intrinsèque à l'épopée.

La propagande et l'usage de l'épopée dans les projets politiques ne sont donc pas « artificiels » en soi – bien au contraire. La question se pose plutôt sur la compatibilité des éléments ajoutés par rapport à la tradition précédente et aux conditions historiques. Les réponses doivent être considérées d'un cas à l'autre : la propagande argienne (Sauzeau 2005), les revendications généalogiques de Guillaume par les seigneurs d'Orange (Mazel 2006:164), la fabrique d'un Vuk Branković traître. Le slogan des partisans de Tito était un décasyllabe épique au cliché idéologique de la liberté (*infra*, 235) : *Smrt fašizmu, sloboda narodu* (Mort au fascisme, liberté au peuple : *infra*, 236). L'épopée était récupérée aussi par les nationalistes dans les dernières guerres des Balkans.

---

<sup>225</sup> V. l'image fameuse avec les chemins (Vuk4 24:161-2 : *supra*, 210) et la réponse des corbeaux messagers à la femme de Kulin : *Srbija se umirit' ne može* (la Serbie ne peut pas être domptée : Vuk4 30:81 : *supra*, 60).

<sup>226</sup> C'est le texte du personnage, pas un commentaire métanarratif.

## ASSOCIATIONS VERTICALES

L'association entre « dire vrai » et « antithèse slave » (*supra*, 227) est particulière, car les clichés n'appartiennent pas au même niveau, bien que les deux relèvent de la phraséologie épique. Le premier est réalisé au niveau de syntagmes et de vers, le dernier constitue une figure de style, réalisée sur un groupe de vers. Le lien à travers les niveaux, vertical, est illustré encore mieux par d'autres exemples : le « changement de scène », un cliché phraséologique représentant une spécificité compositionnelle - le dédoublement de l'intrigue (*supra*, 221) ; ou les « images opposées », où un cliché thématique représente les conceptions idéologiques (*supra*, 209). Un seul mot du premier vers peut résumer la biographie du héros (*žura* : *supra*, 221), où l'intrigue du chant (*μηνιν* : *supra*, 142). Dans le présent chapitre, une attention particulière sera dédiée aux associations verticales de la stéréotypie idéologique : avec les unités phraséologiques, thématiques et compositionnelles.

### Phraséologie : liberté

Un grandissement idéologique d' « obéissance » et de « dire vrai » a déjà été étudié (*supra*, 123, 179). Certains lexèmes possèdent des référents idéologiques, comme la trahison (CG), ou, dans les trois traditions, l'honneur, la honte et la gloire (*infra*, 248). Pour illustrer la représentation de l'idéologie dans la phraséologie épique, un exemple illustratif est offert par le cliché « liberté » dans les G.

Le lexème *sloboda* (liberté) n'apparaît pas dans les recueils des chants musulmans, de la *Matica Hrvatska* (MH), ni dans le Vuk2, 3, 6, 7, SANU2 et 3, composés de chants des temps anciens et moyens. Elle n'est introduite que dans les chants du cycle des guerres de libération, et apparaît aussi dans les recueils postérieurs (Bećirović). Elle y présente l'idéal suprême, malgré son absence de la majorité du corpus. Les clichés sémantiques et syntaxiques sont des constructions finales de type « pour la liberté ». La finalité est liée aux idées du sacrifice (verser le sang, mourir) et du combat. Au niveau de vers, elle est coordonnée avec d'autres lexèmes : *vjera* (foi), *srce* (cœur), *čast* (honneur), *slava* (gloire), ou qualifié de *draga* (chérie). On trouve 13 occurrences de *za/radi/porad + vjera + sloboda* : *Radi vjere i slobode drage* (Pour la foi et la liberté chérie, 4).

Aujourd'hui, c'est le vers *Za krst časni i slobodu zlatnu* qui est associé, au même titre que la formule *carstvo nebesko*, au mythe fondateur du Kosovo, et comme tel il est cité dans les articles, les discours politiques et les débats publics. Or, le vers est non-traditionnel, ou au moins ne fait pas partie du corpus. Il combine en effet deux clichés idéologiques associés, mais jamais réalisés ensemble. Podrugović exprime l'idéal des héros de Kosovo par la construction finale *Za krst časni krvcu proljevati* (Verser le sang pour la sainte croix, Vuk2 45 :66, 92), et Višnjić reprends le vers pour les insurgés (Vuk4 24 :13). Comme la « liberté », c'est un idéal suprême inspirant le combat et digne de sacrifice. Le vers suivant coordonné exprime l'idée de mourir pour la foi.

Dans l'hapax *Za slobodu krvcu proljevati* (Milutinović 9:169, repris dans OS 3:167), « liberté » est interchangeable avec « sainte croix ». En outre, le *krst časni* est le

symbole de la *vjera* qui, elle, apparaît au sein du cliché « liberté ». Pour arriver au vers populaire, il n'y a donc qu'un pas : coordonner les deux clichés associés et interchangeables et ajouter l'adjectif non-traditionnel de *zlatna*. Je n'ai pas établi qui était le premier à effectuer ce pas, mais il apparaît dans les travaux de l'évêque Nikolaj Velimirović dans la première moitié du 20<sup>e</sup> s. Sanctifié en 2003 par l'Église orthodoxe serbe, l'évêque exerçait un activisme social polyvalent, y compris dans le domaine politique et idéologique. Il utilisait le vers étudié comme le slogan idéologique du peuple serbe, lié surtout au mythe du Kosovo (*Srpski narod kao Teodul*, écrit en 1942, publié posthument en 1984).

Le vers est déjà assez populaire en 1954, quand Svetomir Nastasijević l'inclue dans son opéra *Prvi ustanak*. À la fin de l'acte premier, il introduit Višnjić à la scène, qui chante les 13 premiers vers de la *Buna*, auxquels l'auteur ajoute un 14<sup>e</sup> non authentique :

Za krst časni krvcu proljevati,  
Za krst časni i slobodu zlatnu

Le slogan des partisans de Tito dans la II<sup>ème</sup> guerre mondiale, *Smrt fašizmu, sloboda narodu* (Mort au fascisme, liberté au peuple), impliquant l'idée du sacrifice, et explicitant le combat contre un ennemi, est forgé à partir du cliché « liberté ». Il est en forme du décasyllabe épique. Bien que révolutionnaires, les communistes revendiquaient quelques traditions nationales, dont l'épopée. Une affiche fameuse représentait l'étoile communiste géante jetant son ombre sur le paysage, avec le texte du vers de Višnjić *Srbija se umirit ne može* (la Serbie ne peut pas être domptée : Vuk4 30:81 : *supra*, 60).

Généralement, la liberté fait partie de l'image des gouslé. Bećirović dit que cet instrument « combat toujours pour la liberté » (*Dovijek se za slobodu bori*, 1:21). Il est certain que la liberté nationale et la restauration de l'état national étaient convoitées par les générations avant de faire l'objet d'une telle explicitation. Ce passage de l'implicite à l'explicite pourrait être du à la *renaissance* qui commence au 18<sup>e</sup> siècle. Dans le discours à son armée avant la bataille de Martinići (*supra*, 62), St. Petar de Cetinje insiste : « Vous êtes, chers fils, un peuple libre, vous n'avez d'autre récompense pour votre saint combat sinon la liberté ». Dans son chant décasyllabique *Poučenje u stihovima* (Éducation en vers) il recommande *Ljubi dobro i dragu slobodu* (Aime le bien et la liberté chérie, vers 52). Brkić (167) affirme :

The concept of freedom, which was in the epic songs closely associated with religion and the cult of Kosovo, was given an additional element of holiness and developed by the Montenegrins into a religio-ideological symbol of freedom. This symbol of freedom was allied to the Kosovo cult and the hero cult, the « faith of Miloš Obilić » (*vjera Obilića*), as the Montenegrins called the hero cult.

Pour Pupin (8, 9), la liberté était le principal message des *Serb ballads* :

The impressions which I carried away from these neighborhood gatherings were a spiritual food which nourished in my young mind the sentiment that the noblest thing in this world is the struggle for right, justice, and freedom. It was the love of freedom and of right and justice which made the Serbs of the military frontier desert their ancestral homes in old Serbia and

move into Austria, where they gladly consented to live in subterranean houses and crawl like woodchucks under the ground as long as they could enjoy the blessings of political freedom.

### Thèmes : idéal héroïque défini par la descendance

Les unités thématiques peuvent renvoyer à l'idéologie, comme dans l'exemple des « images opposées », ou dans le choix posé devant Lazar et Achille. Le morceau de rencontre de Bernier avec sa mère dans RC fait valoir les contradictions idéologiques au sujet de la loyauté (*supra*, 176).

Dans le chant 6 de *Illiade* (119-211), Glaucos et Diomède se rencontrent au champ de bataille. Avant d'engager un duel, Diomède demande la descendance de Glaucos. Sa longue réponse (144-211) est développée dans un rapport de descendance héroïque (une des significations de « geste » dans les C), débordant des éléments de conte. À la fin il conclue :

Ἴππόλοχος δέ μ' ἔτικτε, καὶ ἐκ τοῦ φημι γενέσθαι·  
πέμπε δέ μ' ἐς Τροίην, καί μοι μάλα πόλλ' ἐπέτελλεν  
αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων,  
μηδὲ γένος πατέρων αἰσχυνέμεν, οἳ μέγ' ἄριστοι  
ἔν τ' Ἐφύρῃ ἐγένοντο καὶ ἐν Λυκίῃ εὐρείῃ.  
Ταύτης τοι γενεῆς τε καὶ αἵματος εὐχομαι εἶναι.

Pour moi, c'est Hippoloque qui m'a donné le jour ; c'est de lui que je déclare être né. Et, en m'envoyant à Troie, avec instance il me recommandait d'être le meilleur partout, de surpasser tous les autres, de ne pas déshonorer la race de mes aïeux, qui toujours furent les plus braves, aussi bien à Ephyre que dans la vaste Lycie. Voilà la race, le sang dont je me flatte d'être issu.

Il. 6:206-211

Le cliché *μάλα + πολύς + ἐπιτέλλω* (5) est utilisé ailleurs pour donner un ordre ou un conseil de grande importance. Ici, il est utilisé pour introduire la prescription du père de Glaucos du vers suivant (208). On retrouve une prescription identique (introduite simplement par *ἐπιτέλλω*) de Pelée à Achille (Il. 11:784). Il s'agit d'un vers particulier : « into that one sentence the poet has condensed the whole educational outlook of the nobility » (Jaeger 1986:7). La prescription incarne l'idéologie homérique, une idéologie d'excellence, dans le sens étymologique de l'aristocratie : « The hero's whole life and effort are a race for the first prize, an unceasing strife for the supremacy over his peers » (*ibid.*). D'ailleurs, *ἀριστεύειν*, *ἀρετή* et *ἄριστος* relèvent d'un étymon commun.

Dans le chant *Marko et Moussa le coupe-jarret* (Vuk2 67), les deux héros se rencontrent sur un chemin, et Marko demande à Musa de s'écarter ou de se soumettre. Musa commence une histoire de sa descendance :

Prođi, Marko, ne zameći kavge,  
Il' odjaši, da pijemo vino;  
A ja ti se ukloniti ne ću  
Ako t' i jest rodila kraljica  
Na čardaku na meku dušek,

U čistu te svilu zavijala,  
 A zlaćenom žicom povijala,  
 Odranila medom i šećerom;  
 A mene je ljuta Arnautka  
 Kod ovaca na ploči studenoj,  
 U crnu me struku zavijala,  
 A kupinom lozom povijala,  
 Odranila skrobom ovsenijem;  
 I još me je često zaklinjala,  
 Da se nikom ne uklanjam s puta.

Passe ton chemin, Marko, n'entame point de querelle, ou bien démonte, et buvons du vin. Quant à me soumettre à toi, je ne le ferai pas, encore qu'une reine t'ait enfanté, dans un château, sur un mol matelas, t'ait enveloppé dans des langes de soie, liées avec une cordelette d'or, nourri de miel et de sucre; tandis que moi, une farouche Albanaise m'a mis au monde sur une pierre froide, enveloppé dans une noire *strouka*, liée avec un rameau de ronce, nourri de bouillie d'avoine; mais souvent aussi elle m'a adjuré de ne s'écarter du chemin devant personne.

Vuk2 67:178-92

La prescription parentale de ne s'écarter du chemin apparaît encore dans MH2 43:332, 3, Milutinović 110:55-59 et Vuk6 19:38-42. Le vers précédent *I još me je često zaklinjala* correspond mot pour mot au *καί μοι μάλα πόλλ' ἐπέτελλεν*, avec la différence des compléments indiquant l'intensité : *često* (souvent) / *μάλα πόλλα* (très).

La prescription pourrait bien exprimer l'idéal des goslé avant que la liberté ne l'emporte. Le *raya* avait perdu les présuppositions d'une société libre : l'existence d'un état, d'une élite et des moyens d'autoréalisation. Il n'avait aucune mobilité sociale et ne pouvait pas exceller. Se défendre dans un combat égal et légitime était impossible. La seconde meilleure solution était une résistance obstinée, à tout prix, même sans perspective, voire sans logique. Cet idéal animait les haïdouk plus que la « liberté ». Les « images opposées » utilisées pour décrire Musa et Marko traduisent aussi ce point de vue de *raya*, séparé des couches supérieures de la société.

Dans CL, à la fin de la laisse 22, Guillaume rencontre Corsolt, sur le tertre prévu pour leur duel. Avant de commencer à se battre, Corsolt demande l'identité de Guillaume. Comme Diomède, il est surpris par la vertu de l'ennemi, et ses questions sont respectueuses. Guillaume répond en citant sa descendance, en finissant par les vers :

Si est mes freres li chetis Aymer,  
 Qui n'entre en loge n'en feste chevroné,  
 Ainz est toz jorz au vent et a l'oré,  
 Et si detranche Sarrazins et Esclers;  
 La vostre gent ne puet il point amer.

Est mon frère est le noble Aimer, qui n'entre pas en logis ni sous toit à chevrons, mais est toujours exposé au vent et à l'orage et va tuer ainsi Sarrasins et Slaves.

Ici il n'y a pas de prescription parentale, mais un exemple personnel admiré, exprimant toujours l'idéal de la communauté. Ici, c'est le combat contre le Sarrasin : préoccupation idéologique des croisades, et un des points essentiels du personnage de Guillaume (*supra*, 231).

### Composition : rétablissement des valeurs

Ici seront étudiées les unités thématiques et compositionnelles plus larges, pouvant englober le chant entier.<sup>227</sup> Le poète exprime son idéologie surtout par l'intrigue. Les conflits des personnages traduisent les oppositions idéologiques : Miloš/Vuk et Roland/Ganelon (trahison/loyauté), Roland/Olivier (courage/sagesse), Hector et Paris (honte, responsabilité, héroïsme). Des oppositions peuvent être formulées par des conflits de groupes : *Païen unt tort e chrestiens unt dreit* (ChR 1015). Le destin des personnages est un procédé de gratification, où le poète peut présenter son jugement et même faire justice. Ainsi, la plus grande cruauté dans H est subie par Melantios, le traître (Od. 22:474 *et sq.*). La démesure et l'excès, sanctionnés chez H et dans les C, sont à l'origine de la perte de nombreux héros (Raoul, Patrocle...).

L'intrigue de l'épopée est souvent organisée de manière à accomplir un rétablissement des valeurs. Le cliché compositionnel « retour » en offre un exemple manifeste. Les phases d'absence et de dévastation<sup>228</sup> marquent une crise de valeurs tandis que le retour, le châtement et le mariage apportent le rétablissement. Il s'agit d'une composition épique fondamentale :

A l'origine, un dérèglement (interne au groupe : dissensions et rivalités ; externe : l'affrontement avec un ennemi), une absence d'adéquation entre le statut ontologique du héros et sa situation effective, que la solitude ou le péril soient le résultat de l'hybris humaine, ou de la jalousie divine. Le héros, frustré, entreprend de rétablir ou d'améliorer son rang dans une hiérarchie tribale, clanique, politique, voire cosmique. La situation finale se caractérise donc par la conquête d'un équilibre plus favorable au héros et à sa communauté, avec l'obtention d'honneur, de gloire et de bonheur.<sup>229</sup>

Par son choix des oppositions axiologiques (crise) et par l'issue de leur confrontation (rétablissement), le poète développe les valeurs. C'est ainsi que l'intrigue traduit les interrogations idéologiques de la communauté.

Au début de l'*Odyssée*, Homère peint la crise de valeurs à l'Ithaque, où l'assemblée capitule devant les prétendants criminels et insolents (Od. 2:25-259). Au

<sup>227</sup> Cf. story-pattern de Lord, *Kompositions-schema* de Gesemann.

<sup>228</sup> Les phases sont citées d'après Foley 1990:362.

<sup>229</sup> Medelénat 1988 in Boutet 2003<sup>2</sup>:221. V. aussi Boutet 2003<sup>2</sup>:225 : « [...] les crises, dans la chanson de geste, aboutissent la plupart du temps à une remise en ordre, une *catharsis* qui vise au rétablissement de la relation d'*amor* qui est la condition et l'expression d'un ordre durable. Cette crise est donc, fondamentalement, une crise ontologique et une crise de la représentation de l'ordre du monde, à un moment où émerge la conscience historique. »



lieu de respecter son roi « qui était comme un père » et son fils lésé, et de réprimander le comportement des prétendants, les Ithaquiens restent sans mot dire :

νῦν δ' ἄλλω δήμῳ νεμεσίζομαι, οἶον ἅπαντες  
ἦσθ' ἄνεω, ἀτὰρ οὐ τι καθαπτόμενοι ἐπέεσσι  
παύρους μνηστήρας κατερούκετε πολλοὶ ἔόντες.

C'est pour l'heure au restant du peuple que j'en ai, à vous tous que je vois rester silencieux, sans un mot pour brider ces quelques prétendants, quand vous êtes le nombre.

Od. 2:239-41

Une crise et un silence comparables sont présents à l'assemblée de Charlemagne, où les barons se taisent devant Pinabel (l. 273 *et sq.*, *Pur Pinabel se cuntient plus quei* : ChR 3797). De même, Uroš et les autres personnages se taisent devant les Mrnjavčević (*Ćuti d'jete, ništa ne besjedi* (L'enfant se tait, ne dit rien, Vuk2 34:16)).

Dans les trois exemples, la crise des valeurs concerne les critères sociaux : les liens familiaux et les relations individuelles l'emportent sur le mérite. Pinabel persiste à plaider pour son cousin malgré le bien commun lésé (*Sustenir voeill trestut mun parentet*, 3907), Marko est censé juger en faveur de ses cousins, et les prétendants sont des fils des chefs d'Ithaque et des îles voisines. Le silence général devient une vraie *omerta*, vu le fait que le forfait est manifeste et connu de tous : le banquet incessant détruisant la maison d'Ulysse, la trahison de Ganelon causant la mort de 20000 hommes, dont les meilleurs chevaliers, et la prétention au trône contre l'héritier légitime.

Le massacre des prétendants, le duel judiciaire de Thierry avec Pinabel, et le jugement héroïque de Marko rétablissent les valeurs. L'exemple d'H et des C comportent aussi un châtement. Un vers final comporte le commentaire du narrateur sur l'écartèlement de Ganelon : *Hom ki traïst altre, nen est dreiz qu'il s'en vant* (3974). Les seuls à survivre au massacre des prétendants sont l'aède Phémios et le messenger Médon, grâce au témoignage de Télémaque sur leur bon comportement. Ulysse dit au messenger :

θάρασει, ἐπεὶ δὴ σ' οὔτος ἐρύσατο καὶ ἐσάωσεν,  
ὄφρα γνῶς κατὰ θυμόν, ἀτὰρ εἶπησθα καὶ ἄλλω,  
ὡς κακοεργίης εὐεργεσίη μέγ' ἀμείνων.

N'aie pas peur ! grâce à lui, te voilà hors d'affaire ! Que ton salut te prouve - et va le dire aux autres ! - combien est préférable au crime la vertu.

Od. 22:372-4

Dans le chant Vuk2 30, les hauts dignitaires calomnient la fille et le fils adopté de l'empereur Dušan, en les accusant d'inceste. Le fils est exécuté, et la fille se suicide. La tragédie est trop grande et l'impératrice force l'empereur de faire exécuter les dignitaires. C'est après coup, par des signes miraculeux sur les échafauds que la calomnie se révèle. Les corps des enfants sont sanctifiés tandis que les corps pendus

des dignitaires noircissent, les arbres qui les supportent sèchent, et la terre s'ouvre en dessous. Dans une scène apocalyptique, les bourreaux arrachent les corps des arbres pour les jeter dans l'abysse. Živana l'aveugle, l'auteur, commente : *Idi tamo sa zemlje nepravdo* (Disparais-y de la face de la terre, l'injustice : Vuk2 30:388).

Le cliché « déguisement » et les mensonges des héros sont liés à la crise des valeurs. Marko et Ulysse sont-ils seulement « déguisés » en hommes modestes, ou le sont-ils effectivement ? Le marin naufragé et commandant sans hommes, le héros national au service des envahisseurs, princes siégeant au trône emmenés à errer : c'est le dédoublement de leur statut ontologique qui est présenté par le dédoublement de leur identité.<sup>230</sup>

Parmi les valeurs dont Ulysse accomplit le rétablissement se trouve le mariage. Tout en faisant face aux monstres marins, aux géants anthropophages et aux autres peines, il ne faut pas oublier qu'Ulysse passe une grande partie de son voyage au lit des nymphes ravissantes, tandis que Pénélope use son ingéniosité pour lui rester fidèle. Le comportement du héros change dans le chant 6, où il vient d'abandonner Calypso après 7 ans vécus auprès d'elle. Il est réveillé par le jeu de la charmante Nausicaa avec ses compagnes auprès d'une rivière. Il sort nu devant elles, se couvrant d'une branche feuillue. Sa supplication de Nausicaa finit par une célébration du mariage, qu'il souhaite à la jeune fille en devinant exactement ses préoccupations actuelles :

σοὶ δὲ θεοὶ τόσα δοῖεν ὅσα φρεσὶ σῆσι μενοινᾶς,  
 ἄνδρα τε καὶ οἶκον, καὶ ὁμοφροσύνην ὀπάσειαν  
 ἐσθλήν: οὐ μὲν γὰρ τοῦ γε κρείσσον καὶ ἄρειον,  
 ἢ ὄθ' ὁμοφρονέοντε νοήμασιν οἶκον ἔχητον  
 ἀνῆρ ἠδὲ γυνή: πόλλ' ἄλγεα δυσμενέεσσι,  
 χάσματα δ' εὐμενέτησι, μάλιστα δέ τ' ἔκλυον αὐτοί.

Que les faveurs des dieux comblent tous tes désirs ! qu'ils te donnent l'époux, un foyer, l'union des cœurs, la belle chose ! Il n'est rien de meilleur, ni de plus précieux que l'accord, au foyer, de tous les sentiments entre mari et femme : grand dépit des jaloux, grande joie des amis, bonheur parfait du couple !

Od. 6:180-185

Aussi pudique que possible, il refuse d'être lavé par les belles compagnes. Impressionnée par Ulysse, Nausicaa souhaite le marier (Od. 6:244, 5), et son père, le roi Alcinoos, voudrait un gendre pareil (7:312, 3). Les jeux du chant 8 ressemblent au motif populaire « mariage au concours ». C'est en partie par la fermeté de sa décision de réintégrer sa famille qu'Ulysse « mérite » son retour :

Odysseus has for many years regularly gotten into trouble with female temptresses and is now on his way towards overcoming such a temptation in the form of the eminently marriageable Nausicaa. This *pira*, since it breaks with his earlier experiences, may be considered crucial to

<sup>230</sup> V. Martin (92:155-9) sur le déguisement comme le signe du renversement des valeurs et Madelénat (86:113) sur Ulysse, roi-mendiant.

the overall change in fortune which leads to the climactic resumption of his total identity in all his proper roles at home in Ithaca.  
(Nagler 1967:299)

Dans le chant 22 de l'*Illiade*, Hector reste seul devant les murs de Troie, obligé par sa réputation, car un homme pire que lui pourrait lui reprocher (à juste titre) l'échec à protéger son peuple. Le vers qui exprime cette peur, μή ποτέ τις εἴπησι κακώτερος ἄλλος ἐμεῖο (Il. 22:106) est répété par Eurymaque (Od. 21: 324), qui craint la critique (juste) qu'un mendiant aurait tendu l'arc, alors que c'était impossible à tous les prétendants.

ἀλλ' αἰσχυρόμενοι φάτιν ἀνδρῶν ἠδὲ γυναικῶν,  
μή ποτέ τις εἴπησι κακώτερος ἄλλος Ἀχαιῶν  
ἢ πολὺ χεῖρονες ἄνδρες ἀμύμονος ἀνδρὸς ἄκοιτιν  
μνῶνται, οὐδέ τι τόξον ἐϋξοον ἐντανύουσιν:  
ἀλλ' ἄλλος τις πτωχὸς ἀνήρ ἀλαλήμενος ἐλθῶν  
ῥηϊδίως ἐτάνυσσε βίον, διὰ δ' ἤκε σιδήρου.  
ὦς ἐρέουσ', ἡμῖν δ' ἂν ἐλέγχεα ταῦτα γένοιτο.

Mais nous serions honteux d'entendre hommes et femmes et jusqu'au moins vaillant des Achéens nous dire : « Ah ! ces gens sans vigueur ! d'un héros éminent, ils recherchent l'épouse et ne peuvent bander son arc aux beaux polis, alors qu'un mendiant qui passe, un vagabond, tend sans peine la corde et traverse les fers ! » Voilà ce qu'on dirait pour notre déshonneur.  
Od. 21:321-9

La solution envisagée est d'interdire la compétition au mendiant (Ulysse). Il s'agit d'une crise de la valeur de renommé. Chez Hector, elle est gagnée par l'excellence personnelle, par la responsabilité et la générosité allant jusqu'au sacrifice ultime. Les prétendants n'excellent en rien, mais prétendent tout de même avoir la renommée, par dissimulation et mensonge. Le propos d'Eurymaque présente la négation même de l'idéologie méritocratique d'Homère : le capable se trouve écarté de la société par les incapables, précisément à cause de sa capacité. C'est un monde à l'envers.

De telles crises/rétablissements idéologiques structurent de nombreuses intrigues épiques. Le cliché thématique et idéologique « héros révolté » présente un héros lésé par un roi ingrat refusant de le récompenser selon ses mérites, et qui recouvre par la suite ses prérogatives. Le manque de respect est fatal car il touche aux bases des valeurs, critères et rapports sociaux. Chez H, le cliché lemmatique οὐδὲν + τίω (parfait) apparaît 3 fois dans l'*Illiade*, en référence à la folie néfaste d'Agamemnon, quand il a manqué de respect au meilleur des Achéens : ὄτ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισεν. Il apparaît une fois dans l'*Odyssée*, pendant le massacre des prétendants, pour expliquer leur défaut envers Ulysse (Od. 22:370). Dans le CN, Guillaume est lésé par Lous (*Molt l'ai servi, si ne m'a riens doné*), dans RC, Bernier par Raoul démesuré : *Il t'a servi a l'espée d'acier, / Et tu l'en as rendu malvais loier*.

La chute même de Troie représente un rétablissement de valeurs, parallèle au massacre des prétendants de l'*Odyssée*. Malgré sa richesse et beauté, le courage de ses

défenseurs, et surtout le droit de ceux qui se défendent, Troie met en place une société erronée, méritant la destruction. Certes, Paris en est la personnification, mais le plus significatif, c'est la tolérance de la communauté envers ce prince antihéroïque, son principal malfaiteur. Aucun outil concret n'est trouvé pour exprimer l'opprobre général contre lui et sanctionner, ou au moins corriger ses méfaits. Il semble en effet jouir d'un traitement égal avec son brave frère, Hector.

Ce *status quo* entre le meilleur et le pire est l'inverse de l'idéologie homérique et de l'état qu'on trouve dans le camp grec. Là-bas, on voit un système de valeurs actif. Les dérogations sont critiquées et corrigées. Dans des cas litigieux, la défense des valeurs est intransigeante : on n'a qu'à considérer l'exemple d'Achille. Quel contraste avec les Troyens qui constatent qu'il serait mieux qu'Hélène s'en aille, mais ne font rien, avec Hector qui critique toujours Paris sans résultat ! L'épisode du duel de celui-ci avec Ménélas montre que la situation n'a pas d'autre issue : Troie doit tomber.

## HÉROÏSME

S'il fallait trouver le dénominateur idéologique commun des trois épopées, ce serait l'héroïsme. L'épopée chante en premier lieu le courage et le combat, leur fonction sociale n'étant que secondaire. *L'Iliade* entière est structurée en journées de combat féroce, les repas du soir et les nuits pour dormir. Ce rythme de vie très exigeant est peut-être la plus forte suggestion idéologique d'Homère. De même, dans les C et les G, quelle que soit l'intrigue, les vies des héros sont accompagnées par un combat incessant et intransigeant. La paix, l'amour, la vie de famille, la quête de sagesse et le travail peuvent y figurer et même établir un rapport dialectique avec l'héroïsme. Mais tout conflit d'intérêt avec ce dernier sera perdu.

Pour illustrer cette *differentia specifica*, on peut comparer le sentiment glorifié dans l'épopée avec le *mal du siècle* romantique et des thèmes comparables, comme le *spleen* de Baudelaire, qui gardent toujours leur actualité. Imaginons un héros avec les préoccupations et la manière de vivre d'un René de Chateaubriand, d'un Adolphe de Benjamin Constant, ou d'un Raskolnikov de Dostoïevski, passant ses jours dans son lit. Le monde héroïque est marqué par le combat et par l'action. Madelénat écrit « Le héros épique auroral, celui qui vit pour l'action et pour l'honneur, au risque de son existence, se différencie de l'homme de jouissance (le sensuel ou l'esthète) et du sage. » (1988:55, 6).

Pour continuer la comparaison des mœurs héroïques avec les modernes, je vais suivre l'opposition avec l'homme de jouissance proposée par Madelénat. Considérons le dialogue de Paris avec Hélène après son duel contre Ménélas, dans le film récent *Troy* :

Paris : You think I'm a coward. I am a coward. I knew he would kill me. You were watching. My father. My brother. All of Troy. Shame didn't matter. I gave up my pride, my honor, just to live. For love.

Hélène : [...] Menelaus was a brave man. He lived for fighting. And every day I was with him, I wanted to walk into the sea and drown. I don't want a hero, my love. I want a man I can grow old with.

Petersen 2004:1 heure 24-5 min.

Cette attitude d'Hélène est diamétralement contraire à l'original homérique. Lors de la visite d'Hector dans le chant 6, relevant des « images opposées », Hélène affiche sa honte de son mari :

ἀνδρὸς ἔπειτ' ὄφελλον ἀμείνονος εἶναι ἄκοιτις,  
ὄς ἦδη νέμεσίν τε καὶ αἴσχεα πόλλ' ἀνθρώπων.  
Τούτῳ δ' οὔτ' ἄρ' νῦν φρένες ἔμπεδοι οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω  
ἔσσονται· τῷ καὶ μιν ἐπαυρήσεσθαι οἴω.

[...] pourquoi du moins n'ai-je donc pas été la femme d'un brave, capable de sentir la révolte, les affronts répétés des hommes ? Mais celui-là n'a nul ferme vouloir - il n'en aura jamais - et je crois bien dès lors qu'il en recueillera le fruit.

Il. 6:350-3

Les libertés par rapport au texte homérique sont probablement prises pour l'accommoder aux convenances modernes : les deux réactions sont voulues conformes aux attentes des deux publics, donc « normales » dans les cadres idéologiques respectifs. C'est dans ces cadres qu'il faut chercher la raison au contraste cité. Les attentes des publics ne sont pas les mêmes car ils ne partagent pas les mêmes présuppositions, les mêmes mœurs. Chez Homère, Paris est un homme de jouissance. Sauvé par Aphrodite du duel avec Ménélas, pendant que les hommes de deux camps, furieux, souhaitent sa mort, il a hâte de coucher avec Hélène. Sa femme, il l'a gagnée en récompense du *Jugement de Paris*<sup>231</sup>. D'après le mythe, il devait décider sur la plus belle des trois déesses, qui essayent de l'acheter par des dons : Aphrodite lui offre d'avoir la plus belle femme du monde, Héré le royaume d'Europe et d'Asie, Athéna les capacités intellectuelles et guerrières. En préférant la première, il fait le choix des idéaux de la troisième fonction dumézilienne, à laquelle, en tant que prince, il n'appartient pas. C'est ce mauvais choix qui est à l'origine de la destruction de son royaume.

Les attitudes de Paris restent en général les mêmes dans les deux exemples, mais Hélène d'Homère s'en indigne, tandis qu'Hélène moderne y adhère, en identifiant, par sa « normalité », les convenances modernes avec celles de la troisième fonction. En cela, une idéologie moderne serait opposée à celle d'Homère, et de l'épopée en général, qui relève de la deuxième fonction. Certes, le développement de cet argument demanderait une étude plus large et cet exemple solitaire n'est donné ici qu'à titre indicatif.

La dialectique de l'héroïsme avec les différents *Weltanschauung* est traitée par l'épopée elle-même, comme nous avons vu dans les « images opposées », ou dans la

---

<sup>231</sup> Homère n'y fait qu'une courte référence, dans Il. 24:28-30.

comparaison des choix de Lazar et d'Achille. Njegoš y dédie un chant allégorique *Orao i svinja* (l'Aigle et le cochon, *Pjesme*), qu'on cite en intégralité :

- |  |  |
|--|--|
| 1. Jednom svinja iz puna korita          | Une fois un porc, devant la porte d'une riche maison     |
| 2. pred vratima imućnoga doma,           | dans une auge pleine lapait,                             |
| 3. ka umije, po svinjski lokaše.         | Comme chaque porc le fait.                               |
| 4. Oraj gordo na krutoj litici           | L'aigle orgueilleux, sur une abrupte falaise             |
| 5. veličava krila odmaraše               | reposait ses majestueuses ailes                          |
| 6. i oštraše smrtonosne kandže           | et aiguisait ses griffes mortelles                       |
| 7. bacajući plamene poglede              | en jetant des regards enflammés                          |
| 8. na sve strane u proljetnje jutro,     | de tous côtés, un matin de printemps,                    |
| 9. k pobjedi se novoj gotoveći.          | se préparant pour une nouvelle victoire.                 |
| 10. Nego svinja, kako se naloka,         | Le porc, quand il s'abreuva à satiété                    |
| 11. poizdiže turin obrljani              | il leva sa truffe souillée                               |
| 12. i ugleda na liticu orla.             | et aperçut l'aigle sur la falaise.                       |
| 13. Groknu krupno, pa govori orlu:       | Il grogna fort, puis parla à l'aigle :                   |
| 14. « Šta tu čučiš na goljoj litici,     | « Pourquoi te tiens-tu sur cette nue falaise,            |
| 15. nesretniče i gladni ajduče,          | malheureux et haïdouk affamé,                            |
| 16. izgnaniče pod opštim prokletstvom?   | qui es banni et maudit de tous ?                         |
| 17. Što je tvoja žalosna sudbina?        | Quel est donc ton triste sort ?                          |
| 18. Prazna slava i grabež krvavi,        | La gloire dépourvue de sens, le sanglant pillage,        |
| 19. pa i s krvlju ručak bez večere.      | Le diner de sang, sans souper.                           |
| 20. Pomiri se i predaj ljudima,          | Réconcilie-toi, rends-toi à l'homme,                     |
| 21. viđi ka se živi obilato:             | regarde comment on vit dans l'abondance:                 |
| 22. meni na dan tri korita daju,         | j'ai trois auges pleines chaque jour,                    |
| 23. sve punije jedno od drugoga;         | l'une toujours plus pleine que l'autre ;                 |
| 24. pa cio dan u glib do ušiju,          | et je plonge dans la boue jusqu'aux oreilles,            |
| 25. prevraćam se, na svijet uživam;      | j'y tourne et je m'y retourne, j'y prends grand plaisir; |
| 26. ni što mislim, ni glavu razbijam,    | je ne pense à rien et ne me fais aucun souci,            |
| 27. no iza sna na puno korito. »         | je ne fais que dormir et attendre mon auge pleine. »     |
| 28. Oraj tresnu, pa prikupi krila,       | L'aigle battit des ailes, puis les plia,                 |
| 29. s prezrenijem odgovara svinji:       | et répond au porc avec mépris :                          |
| 30. « Mož se hvalit ka pošteno živiš     | « Tu peux te vanter de vivre honnêtement                 |
| 31. pred svinjama, ali ne pred nama,     | devant les porcs, mais pas devant nous,                  |
| 32. jerbo naše pleme ponosito            | car pour notre tribu fière                               |
| 33. takvoga se gnušava života.           | une telle vie est ignoble.                               |
| 34. Nego ti se čuditi i nije:            | Mais je ne m'étonne pas de tes propos:                   |
| 35. svinjski misliš, a svinjski govoriš. | tu penses comme un porc, tu parles comme un porc.        |
| 36. To ti sada daju i goste te,          | A présent il te donnent à boire à satiété,               |
| 37. al' ne zato rašta ti pomišljaš,      | mais pas pour ce que toi tu penses,                      |
| 38. no dok malo nakupiš slanine,         | mais pour ton lard qui grossira,                         |
| 39. pa će odmah maljugom po ciku.        | et le bat viendra alors s'abattre sur ta nuque.          |
| 40. To pogađaš, mi smo grabitelji,       | Tu devines bien, nous sommes des rapaces,                |
| 41. pod vselenskim živimo procesom       | et vivons selon la loi universelle                       |

42. opasnosti i krvoprolića;	du danger et des bains de sang ;
43. to su naše igre i pirovi.	ce sont là nos jeux et nos festins.
44. No likovi naši ponositi	Mais nos figures orgueilleuses
45. jesu simvol zemnog veličastva,	sont le symbole de la majesté sur terre,
46. na krunama carskijem blistaju;	elles brillent sur les couronnes royales;
47. još se krune diče i ponose	et les couronnes sont fières
48. što su lika našega dostojne. »	d'être dignes de notre effigie. »
49. To izreče, pa hitro poleti,	Il dit cela, puis s'envola prestement,
50. ka krilata iz luka strijela,	Comme une flèche ailée lancée d'un arc,
51. u svojem nad oblakom carstvu.	dans son royaume en dessus des nuages.
52. Osta svinja u gadnom brlogu	Le porc resta dans sa couche répugnante
53. čekajući u čelo sjekiru.	En attendant que la hache frappe son front.

(trad. Đurović)

L'héroïsme implique le don et l'oubli de soi-même, une sorte d'ascétisme. Le rapport héroïque envers le danger, la douleur et la mort est un *dédain noble*. Quand le champion turc, avant le début de leur duel, demande à Miloš Pocerac s'il regrettera sa mère et son épouse, celui-ci répond :

Stara me se nagledala majka,	Je vécus assez de temps auprès de ma vieille mère,
Mladoga me majka oženila,	Et ma mère me maria tout jeune,
Vjerne sam se ljube naljubio,	J'embrassai assez de temps ma fidèle mie,
Turskih sam se glava nasjekao,	Je coupai assez de têtes turques,
Svom sam srcu želju ispunio,	J'assouviss le désir de mon cœur,
Već ne žalim svijet prom'jeniti;	Je ne regrette pas changer de monde ;

Vuk4 32:229, 234 (trad. Đurović)

Après qu'un coup lui enlève un grand morceau de son chair, Bernier dit :

De ceste part me sent je plus legier ;  
de povre char se puet en trop charchier -  
je n'en ai cure, ja porter ne la qier.  
Malvaise chars n'est preus a chevalier,  
qi vieut s'onnor acroistre et essaucier. »

Je me sens allégé de ce côté-ci - on peut être trop alourdi de chair inutile; je n'y tiens plus et ne veux plus en être chargé! La chair superflue ne vaut rien à un chevalier qui veut accroître et faire valoir sa gloire. »

RC I. 209<sup>232</sup>

Pour qu'une propriété devienne valeur, il faut qu'elle soit socialement et personnellement désirable. C'est précisément en glorifiant le courage et les autres propriétés nécessaires pour l'excellence dans le combat que l'épopée établie un système de valeurs héroïque. La vaillance guerrière peut être désirable même dans le sens érotique. Après une description de la vaillance de Guillaume, Orable laisse

---

<sup>232</sup> On trouve une réaction correspondante chez Gui d'Allemagne dans CL (l. 61).

s'échapper un commentaire parlant : « heureuse est la dame qui possède son cœur ». Dans une situation comparable avec Bernier, Béatrice est très explicite :

Lie la dame qe isil aroit prise,  
car molt a los de grant chevalerie;  
qi le temoit tot nu soz sa cortine,  
miex li valroit qe nule rien qi vive.

Heureuse la dame que celui-ci choisira, car la gloire que lui ont valu ses exploits chevaleresques est grande ! Celle qui le serrerait tout nu derrière les tentures de son lit s'en trouverait mieux que de quoi que ce soit d'autre! »

RC l. 251



## HONNEUR ET GLOIRE

Pour qu'un homme adopte le système de valeurs véhiculé par l'épopée il ne suffit pas qu'une intrigue habile élève sa curiosité, ou qu'une idée lui plaise. S'il s'agit de risquer sa vie au champ de bataille, il faut assurément plus que cela. L'appui le plus important est l'existence de l'âge héroïque, où le combat armé concerne tout le monde. Non seulement la majorité est exposée au risque de subir une attaque, mais la guerre constitue souvent une importante, voire principale, activité économique<sup>233</sup>. Si le risque de tout perdre d'une manière violente, d'être blessé ou tué, est une réalité quotidienne, il est plus facile d'accepter l'idéologie épique. Le raisonnement des insurgés serbes n'était pas différent :

Les Turcs (dit-on) trouvèrent tous les malheurs à nous infliger, et finalement leur dessein fut de nous tuer tous, de couper nos têtes. Là, il n'y a plus d'autre tribunal ni salut, que de nous défendre, et de les battre à notre tour : si nous devons mourir attachés comme des femmes de leurs bourreaux et soldats, il nous vaut mieux mourir en héros, comme des hommes, pour qu'au moins nous échangeons nos têtes et vengions nos frères; et si nos femmes et enfants périssent et si nos maisons sont démolies, nous n'en sommes pas maîtres de toutes façons. (Vuk, 1985<sup>2</sup>a:153)

L'émergence d'une classe de noblesse guerrière demande les outils systématiques pour le développement des valeurs : la sélection sociale des élites, les critères de la mobilité sociale, les systèmes de récompense et punition, d'éloge et blâme. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les clichés phraséologiques, sémantiques et idéologiques comme honneur, honte, gloire, renommé et mémoire.

Les structures de ces clichés possèdent une large intersection et polysémie complexe, surtout dans l'évidence comparative. Leur analyse détaillée ne sera pas mon objectif ici. Seulement quelques exemples seront cités pour illustrer leur importance.

L'honneur et la honte sont deux mobiles principaux pour orienter le comportement des membres de la communauté épique. Les concepts sont définis en fonction de la conformité au système des valeurs et comportent souvent un aspect psychologique (sentiment) et social (signe de position). La gloire est la gratification suprême qui suppose un renommé vaste et excellent. Elle constitue une forme particulière d'immortalité dans la mémoire des hommes, perpétuée d'ailleurs par le chanteur épique.

Dans les exemples précédents, nous avons vu qu'Hélène souhaitait un homme meilleur, qui puisse sentir *véμεσις* (révolte, irritation en réaction à une injustice, LSJ) et *αἰσχος* (honte). Hector et les prétendants cherchent la renommée. Béatrice est conquise par le *los* (louange, honneur, réputation : Godefroy 2002, *s.v.*) de Bernier, qui dédaigne sa blessure car il veut *onnor acroistre et essaucier*. Roland refuse de sonner le cor : *En dulce France en perdreie mun los* (ChR 1054), pour ajouter : *Melz voeill*

---

<sup>233</sup> V. Čorović, *Istorija srpskog naroda*, pour le pillage comme une branche d'économie, inspirant un cycle entier des chants.

*murir que huntage me venget* (1091). Raoul refuse le conseil de sa mère Aalais de renoncer aux terres des Vermandois :

Et dist R[ous] : « Nel lairai pas ensi,  
 qe toz li mons m'en tenroit a failli  
 et li mien oir en seroient honni. ».

Et Raoul de répondre: « Je n'abandonnerai pas ce don pour autant, car tout le monde me tiendrait pour un lâche et mes héritiers en subiraient la honte. »

RC 823

Thétis supplie Zeus d'honorer (τίω), et de faire honorer son fils déshonoré (ἀτιμάω) :

τίμησόν μοι υἱὸν ὃς ὠκυμορώτατος ἄλλων  
 ἔπλετ'· ἀτάρ μιν νῦν γε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων  
 ἠτίμησεν· ἐλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.  
 ἀλλὰ σύ περ μιν τίσον, Ὀλύμπιε μητίετα Ζεῦ·  
 τόφρα δ' ἐπὶ Τρώεσσι τίθει κράτος ὄφρ' ἂν Ἀχαιοὶ  
 υἱὸν ἐμὸν τίσωσιν ὀφέλλωσιν τέ εἰ τιμῆ.

Honore mon fils qui, de tous les vivants, est le plus proche de la mort. Voici que le roi des hommes, Agamemnon, l'a outragé, et qu'il possède sa récompense qu'il lui a enlevée. Mais toi, du moins, honore-le, Olympien, très sage Zeus, et donne le dessus aux Troyens jusqu'à ce que les Achéens aient honoré mon fils et lui aient rendu hommage.

Il 1:505-510

Prijezda (*supra*, 209) laisse sa femme Jelica décider librement de son destin après la chute de la ville assiégée. Elle répond : *Volim s tobom časno poginuti / neg ljubiti na sramotu Turke* (J'aime mieux périr avec toi d'une mort honorable, que devenir à ma honte l'épouse d'un Turc, Vuk2 84:96, 7).

Les héros homériques, surtout les plus grands, convoitent la gloire. Achille préfère mourir jeune en échange de κλέος ἄφθιτον (Il. 9:413) que de vivre longtemps sans gloire. Hector aspire à une gloire qui ne sera jamais oubliée (Il. 7:91).

Le concept indoeuropéen de la gloire<sup>234</sup> n'apparaît pourtant pas dans les C et les G. La raison en est probablement la christianisation, qui a emmené une notion concurrente de la gloire. Courante dans les prières, la liturgie et la théologie chrétienne, cette *gloire* possède des différences considérables par rapport à son pendant épique, dont la plus importante est qu'elle est réservée à Dieu et au royaume du ciel. Les hommes peuvent y participer, surtout spirituellement, mais une gloire autonome de ce monde, passagère et trompeuse<sup>235</sup>, n'est pas exaltée dans le christianisme. Un autre exemple du glissement sémantique est donné par Jésus, le

<sup>234</sup> Sur la formule védique *śrávas ... ākṣitam* et homérique κλέος ἄφθιτον, renvoyant à l'étymon indoeuropéen \**ṛdhghitom* Kléuos, v. Watkins 1995:12-4.

<sup>235</sup> Cf. les trois annonces au nouveau pape lors de son intronisation, accompagnées à chaque fois de la combustion d'une mèche d'étope : *Sancte Pater, sic transit gloria mundi* (Saint père, ainsi passe la gloire du monde).

soir du mercredi saint, juste avant son arrestation : « Père, l'heure est venue ! Glorifie ton Fils, afin que ton Fils te glorifie » (Jn. 17:1). La gloire dont il parle inclue la honte de la croix. Chez les Serbes, la gloire (*slava*) a eu une autre signification religieuse : la fête du saint patron, présente dans une formule introductive *slavu slavi* (13) ou *službu služi* (4). Au début de la cérémonie religieuse, l'offrande du pain est accompagnée des mots « En honneur et mémoire du Saint [...], et à la gloire du Dieu ».

La partie de la gloire qui existe dans les trois traditions, c'est la mémoire (*supra*, 76, 78). En mourant, Hector lègue un exemple à la postérité :

μη μὲν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην,  
ἀλλὰ μέγα ῥέξας τι καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι.

Eh bien ! non, je n'entends pas mourir sans lutte ni sans gloire, ni sans quelque haut fait, dont le récit parvienne aux hommes à venir.

Il. 22:304, 5

Le vers final du crédo héroïque de Roland comporte une préoccupation comparable :

Ben devuns ci estre pur nostre rei.  
Pur sun seignor deit hom susfrir destreiz  
E endurer e granz chalz e granz freiz,  
Sin deit hom perdre e del quir e del peil.  
Or quart chascuns que granz colps i empleit,  
Que malvaie cançun de nus chantet ne seit!  
Païen unt tort e chrestiens unt dreit.  
Malvaie essample n'en serat ja de mei.»AOI.

Nous devons tenir ici, pour notre roi. Pour son seigneur on doit souffrir toute détresse, et endurer les grands chauds et les grands froids, et perdre du cuir et du poil. Que chacun veille à y employer de grands coups, afin qu'on ne chante pas de nous une mauvaise chanson! Le tort est aux païens, aux chrétiens le droit. Jamais on ne dira rien de moi qui ne soit exemplaire.»

ChR 1109-16

La conscience que la mémoire/gloire est passée par le chant aux hommes futurs, présente dans le vers 1114, est explicitée aussi par Alcinoos (au sujet de la guerre de Troie, Od. 8:579, 80) et par Hélène, parlant de son propre destin et de celui de Paris :

οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὥς καὶ ὀπίσσω  
ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἐσσομένοισι.

Zeus nous a fait un dur destin, afin que nous soyons plus tard chantés des hommes à venir.

Il. 6.357-358

Dans les *C*, Roland<sup>236</sup> n'est pas le seul à envisager que ses actions seront chantés. Bernier le fait en réponse à son père Ybert : *Je nel volroie por une grant valour / Poivre chançon en fust par gogleour* (Je ne voudrais à aucun prix qu'un jongleur fasse à notre sujet une chanson minable. RC l. 195), et Guillaume, en guise d'un dernier vœu :

Mes, ainz que muire, voil fere une envaïe  
 Que ja jugleres, s'il en chante, ne die  
 Que je ai fete traïson ne boidie;  
 Ja en chançon qui de moi soit oïe  
 N'avra retret, se Deu plet, vilenie.»  
 Al.

Ayant récupéré ses droits d'héritage grâce à l'intervention héroïque du prince Marko, Uroš le béni : *Ime ti se svuda spominjalo, / Dok je sunca i dok je mjeseca!* (que ton nom partout soit célébré, tant qu'il y aura un soleil et tant qu'il y aura une lune, Vuk2 34 :255, 6). L'exploit de Miloš est récompensé par la mémoire :

On ostavi spomen rodu Srpskom	Il restera en souvenir aux Serbes
Da se priča i pripovijeda	Pour être dit et chanté si longtemps
Dok je ljudi i dok je Kosova.	Que dureront Kosovo et les hommes !
Vuk2 45:196-8	

Ces deux exemples n'associent pas la mémoire au chant, mais de tels exemples existent également : (Vuk9 28:165, 494-7 (comporte aussi la *slava*), SANU3 66:352, 3).

---

<sup>236</sup> On retrouve le même cliché dans 1466 et, chez Turpin, dans 1517.

## TABLEAU DE CORRESPONDANCES

Les correspondances élaborées dans la première division de la troisième partie sont indiquées en gras pour se distinguer de celles de la liste. Quelques-unes de ces dernières, présentes dans les deux traditions, sont susceptibles de passer dans l'intersection des trois dans une étude plus détaillée (comme la « tendresse des époux », ou « images opposées »). Finalement, quelques approximations ont dû être faites à cause des hapax (comme Argos, le comparant homérique pour « Chien et Faucon »). Les deux clichés précédés d'une étoile (\*) sont étudiés dans la quatrième partie.

G				
<b>H</b>	Avant aube Midi Chevaux parlants, pleurants et prophétiques Antithèse slave Grande merveille Recherche de volontiers X fois et (X+1)* Qui est ce héros Anadiplose Regard terrible Tendresse des époux Images opposées Prière pour enlever le brouillard Miloš et Achille Marko et Ulysse Marko et Achille Lazar et Achille Momčilo et Hector Querelle pour une femme Prière maternelle par les seins Questions rhétoriques	*Idéal héroïque défini par la descendance *Rétablissement des valeurs Formules d'énonciation Parler haut Parler doucement Injurer et moquer Serment Approbation Obéissance Question sur l'identité Raçon Château Jour et nuit Chagrins et pleurs Lamentation Inquiétude et émotion Peur Reflexion Ressaisissement Epée/lance tranchante Tirer l'épée Eviter la javeline Armement Ceindre l'épée Parler avec le cheval Persuasion du cheval Dire Vrai	Blessures Couper la tête Butin Conseil Convocations et ressemblances Messages Guerriers offensés au conseil Dons Retour Déguisement Tous sauf Adieux Automutilation dans le chagrin Panorama Catalogue Ni ni ni Manger et boire Vieux est meilleur Regard terrible Brouillard Songe prémonitoire Interprétation du songe Intérêt d'une fille à l'égard d'un héros Prologues/épilogues Commentaires métanarratifs Accélérer la narration	<b>C</b>
	Duel judiciaire			
		Eglise Chasse Prison Libération du cachot... Se lever tôt Masse Chien et Faucon Chevaucher Peut tu guérir? Messager de la bataille Trahison Cène Marko et Roland Miloš et Roland Marko et Guillaume Momčilo et Guy Tale et Rainouart Escarboucle Vassal sert le vin Divertissement coupé par un danger Ouvrir la torse et examiner le cœur Punition pour chan- ter dans la forêt Changement de scène Arrêter/continuer le chant Si vous pouviez voir		

Fig. 4 Tableau de correspondances





**V<sup>e</sup> PARTIE :**  
**ÉLARGISSEMENTS**





## Fondement des correspondances

Après avoir trouvé les correspondances, comment les expliquer ? Les théories sur ce sujet sont divisées en deux grands groupes. Les premières se basent sur le diffusionnisme, ou monogénèse, postulant que les liens remontent à une source originale (archétype ou mythe). Les secondes se basent sur la polygénèse, en avançant les arguments typologiques selon lesquelles les correspondances dans l'art reflèteraient les correspondances dans les conditions et les esprits. L'opposition est utilisée aussi en anthropologie (origine de l'homme) et en linguistique (origine du langage). Elle date du 19<sup>e</sup> siècle, et son actualité persiste, après de maints partis pris et conciliations (cf. la diffusion horizontale, c'est-à-dire typologique de Carl von Sydow). Je suis favorable à un argument ancien, avancé par les frères Grimm, qui distingue les correspondances selon la complexité et l'arbitraire : dans la mesure où ceux-ci augmentent, la probabilité de polygénèse diminue (*Ariadne's Thread*, 2). Cette opinion « statistique » n'est pas nécessairement pertinente dans une recherche philologique, mais elle offre au moins une base logique. On retrouve des approches comparables chez Georges Dumézil, pour lequel un prototype indoeuropéen est à supposer pour les correspondances complexes et précises, « improbables au sens mathématique du mot »<sup>237</sup>, ou chez Stith Thompson : « It is always easier to borrow a myth or a tale than it is to construct one. »<sup>238</sup>

Les recherches précédentes dans l'étude comparée des goslé, bien qu'elles trouvent des correspondances précises (v. *supra*, Glavičić), ont à quelques exceptions près une approche typologique. Cette orientation, qui date déjà d'*Il morlacchismo d'Omero* (1797) de Julio Baiamonti, est expliquée par Maretić dans l'introduction de son chapitre sur la comparaison G/H :

[...] il ne faut pas penser pour chaque trait auquel on trouve un parallèle plus ou moins comparable dans une autre littérature, qu'il nous est venu d'ailleurs. Il faut considérer la possibilité qu'une pensée pareille peut apparaître dans l'esprit des deux hommes, ou plusieurs, qui n'ont jamais rien su les uns des autres. [...] Je vais citer ici quelques exemples de traits qui ne sont pas venus de l'extérieur mais se sont développés indépendamment dans notre épopée populaire. Tous ces traits se trouvent, en outre que dans nos chants, chez Homère. De la fin de l'antiquité à une époque récente ce poète grec était comme un trésor enfoui, connu de seuls lettrés, et de très rares, de sorte que pendant ce temps-là rien n'en pénétrait dans les littératures populaires européennes. Par conséquent nous ne pouvons permettre aucune influence d'Homère à notre poésie épique populaire ; les traits communs doivent être tirés d'un état de l'esprit proche, dans lequel les aèdes grecs et les nôtres chantaient leurs épopées, des conditions proches dans lesquelles se développait la poésie épique chez les Grecs anciens et chez nous, de la ressemblance ou l'identité de telle ou telle situation. (1966:51, 2, v. aussi 10, 27)

Dans la conclusion de son étude du « retour » chez H et dans les G, Đurić plaide aussi pour la polygénèse (1997:123-5). Il cite un fait divers publié dans les *Novosti* de Zagreb du 10 octobre 1936, sur le retour de Pavle Radaković, qui est parti à la I<sup>ère</sup> guerre mondiale pour ne revenir que 22 ans après, au moment du mariage de

<sup>237</sup> (1978) : *Déeses latines et mythes védiques*, p. 6 ; (1943) : *Servius et la fortune*, p. 209.

<sup>238</sup> Thompson, S., *Myths and Folktales*, *The Journal of American Folklore* 68/270, p. 486.

sa femme. Il assiste à la noce, méconnu de tous, avant d'approcher et embrasser sa femme. Elle le reconnaît, et la noce d'emblée confuse finit par comprendre qui c'est. Il n'y a pas de massacre : au contraire, le marié l'embrasse aussi. Malgré cette différence, c'est à juste titre que Đurić remarque que si l'évènement était chanté, il se trouverait des chercheurs pour prouver l'inspiration odysseenne du chant. Tout de même, il ajoute un exemple solitaire qui serait authentiquement disséminé : le chant *Kako je Primorac Ilija postrijeljao ženine prosce* (Comment Primorac Ilija avait massacré les prétendants de sa femme), trouvé en Makarska (Croatie actuelle) par Stjepan Banović<sup>239</sup>. Les correspondances détaillées, comme l'épreuve de l'arc posé par la femme, ou le fait qu'Ilija soit aidé par son fils et qu'il épargne un prétendant caché sous la table, font Đurić réfuter la polygenèse présumé par Banović, au profit d'un emprunt de l'*Odyssée* par l'intermédiaire du monastère voisin, avec lequel les habitants entretenaient des liens religieux et économiques.

Dans sa comparaison des G avec les C, Banašević fait exception avec ses arguments monogénétiques. D'après lui, les C ont exercé une influence décisive dans la formation des cycles du Kosovo et du prince Marko. L'influence se fonde sur deux arguments principaux : les correspondances thématiques et compositionnelles (considérées comme emprunts) et la possibilité du contact. Il démontre effectivement l'existence des jongleurs et des romans chevaleresques à Dubrovnik, d'où ils auraient disséminé leurs motifs par l'intermédiaire de la population bilingue du littoral, voire par des chanteurs autochtones, comprenant leurs collègues grâce aux « interprètes bénévoles » (1975:28, 9). On peut souvent regretter que de telles conclusions soient faites un peu trop hâtivement : « Quelques traits de la Chanson de Roland qu'on retrouve dans les chants kosoviens seraient une preuve suffisante d'un contact ancien des poésies épiques yougoslave et française » (1975:31, v. aussi *supra*, 208). Bien au contraire, étant donné la nature populaire et traditionnelle de l'épopée, surtout la censure préventive de la communauté (*supra*, 78), il est très improbable que « quelques traits » et des contacts périphériques et solitaires sauraient expliquer la création du « premier poème kosovien » (1926:242) et décider les éléments centraux de l'épopée serbe (Marko défenseur d'Uroš, cène avant la bataille du Kosovo, querelle de Miloš et Vuk...). En respectant les proportions, l'influence des C serait illustrée plutôt par des exemples comme l'apparition isolée de *veliki Jorlando* (grand Jorlando) dans MH2 37. C'est probablement à cause de tels problèmes de méthode que les théories de Banašević n'ont pas laissé de trace importante bien que certains chercheurs aient accepté ses résultats (Vaillant 36).

Les correspondances trouvées par Parry et Lord intègrent le cadre de leur recherche typologique centrée sur le fonctionnement de l'épopée orale. À ma connaissance, la possibilité de monogenèse entre H et les G n'y est pas examinée, malgré quelques indices de Lord au sujet du « retour » (Foley 1990:361, 3), à la différence de la polygenèse : « [...] cattle-lifting is a common theme in the ancient European poetries, but it is found there because of no law of poetry, but because

---

<sup>239</sup> in Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena 35(1951):139-244.

these people happened to live in a way which led them to the stealing of cattle on the one hand and to the practice of poetry on the other. » (Lord 1948:39).

Récemment, les travaux de Detelić et surtout de Loma s'inscrivent dans une recherche mythologique et indoeuropéenne des goslé, interrompue depuis Ruvarac et Čajkanović et favorable à la monogénèse.

Comme ma recherche réside sur le langage épique, je vais introduire une autre opposition : entre les liens interpoétiques et extrapoétiques. Les premiers se limitent au texte dans le sens strict, c'est-à-dire au contenu littéraire et son expression linguistique. Les deuxièmes comportent tous les autres liens, dans des *realia* extérieures au texte comme les conditions historiques, institutions sociales et mœurs, mais aussi les procédés psychiques, le fonctionnement du langage et du genre épique. Les deux systèmes d'oppositions se recouvrent largement : les liens typologiques avec les extrapoétiques et les monogénétiques avec interpoétiques.

Le fil rouge de la classification des correspondances proposées était une typologie de l'épopée, dont les divisions entières : *lieux, attributs héroïques, combat et conseil*, étaient fondées avant tout sur les conditions historiques. Si dans les trois épopées on participe dans les batailles et les duels, si on coupe les têtes avec une épée, si on évite une javeline, si on demande grâce en échange d'une rançon, si on offre des dons et envoie les messagers..., c'est que les poètes se réfèrent aux *realia* communes d'un âge héroïque. Les correspondances précises et détaillées de la « prière maternelle » et de l'« automutilation » sont aussi extrapoétiques, car elles dépendent des pratiques sociales ; et probablement polygénétiques, car il n'est pas nécessaire d'aller chercher ailleurs ce qu'on trouve facilement chez soi. Les comportements mêmes ont des fondements psychologiques, anthropologiques et même biologiques, comme l'existence des cheveux sur la tête, faciles à empoigner et tirer. La configuration du monde réel décide aussi l'existence d'une arme offensive longue, porté à la ceinture et/ou du côté, et qu'on doit sortir pour attaquer, l'usage du cheval, grand, rapide et capable de porter un homme et de tirer un charriot... L'exemple le plus illustratif des comparaisons typologiques est « manger et boire ». La nature extrapoétique de certaines correspondances est illustrée par des évidences historiques, comme dans l'exemple des pleurs d'Ulysse et de Karageorges.

L'influence des conditions socio-historiques sur le texte est exemplifiée par le « chevaucher », qui apparaît dans les C et les G dans un cadre des voyages par terre, en cheval, entre palais seigneuriaux. Dans l'*Iliade*, où les Achéens occupent le camp militaire tandis que les Troyens sont assiégés, cela n'est guère possible. Or, des correspondances plus précises surgissent dans l'*Odyssee*, parallèlement avec une mise en scène différente qui permet les voyages correspondants.

Quant aux *realia* psycholinguistiques et la nature de l'épopée, l'usage de l'adjectif « tranchant » avec une arme offensive est une association habituelle, et « tous sauf » convient à la nature exceptionnelle du héros. L'usage des catalogues est conforme à l'expression ample de l'épopée, ainsi qu'à son rôle de *paideia*. Ce rôle, combiné avec les conditions de la genèse (*supra*, 230), pourrait expliquer aussi le « vieux est meilleur ».

L'idéologie héroïque de l'épopée (*supra*, 243) relève certes des conditions sociohistoriques et même géographiques (montagne), de l'idéologie trifonctionnelle indoeuropéenne et/ou du christianisme. Mais en principe, ce n'est pas la tradition qui la fonde, mais l'héroïsme comme référent réel, réductible en dernier lieu aux sentiments de courage et de générosité et les comportements qui les manifestent.

Souvent, une distinction nette entre les fondements est difficile, comme dans le « brouillard » ou le « songe prémonitoire ». Association habituelle du point de vue psycholinguistique, référence à une réalité, ou bien une structure interpoétique héritée/empruntée ? La réponse ne devient plus facile que dans la mesure où les exemples se complexifient et se précisent. Si le « brouillard » est douteux, la « prière pour enlever le brouillard » se place beaucoup plus clairement vers le pôle monogénéétique. Il en est de même avec « jour et nuit » et « avant l'aube », « cheval » et « chevaux prophétiques ». Finalement, la « grande merveille » étudiée par Loma serait un candidat sérieux au cliché épique indoeuropéen.

### ANTITHÈSE SLAVE ENTRE TYPOLOGIE ET MONOGENÈSE<sup>240</sup>

Définie par une forme, une position et un contenu, l'« antithèse slave » est la plus complexe parmi les correspondances trouvées. Une structure comparable, en outre des deux épopées étudiées (G et H), apparaît dans d'autres traditions orales, écrites, et jusqu'à une chanson disco<sup>241</sup>. Conformément à sa désignation, elle est particulièrement répandue dans des traditions slaves. Mais, pour illustrer sa présence internationale, j'ai choisi 10 exemples non-slaves. Dans ce cadre plus large la variabilité de la figure augmente, de sorte que son identification demandait la définition de critères exacts. C'est pourquoi je propose une grille de critères, établie à la base des caractéristiques étudiées (*supra*, 182) :

**Non A – Sed B** : une première section niant des suppositions (A ≠ C) et la seconde introduisant la solution (B = C), où C est la réponse à une question principale, souvent implicite.

**Analogie A – B** : Leur rapport ne consiste pas en une opposition simple, mais comporte aussi un rapprochement.

**A multipartite** : développé en deux ou plusieurs parties.

**A tripartite** : le nombre des parties est trois.

**B accentué** : introduit un élément important pour les personnages et/ou l'intrigue.

**Détresse dans B** : l'élément introduit relève de la détresse.

**A - Non A – Sed B** : un A introductif ou affirmatif précède le A négatif.

**Reprise mot à mot** : en niant les éléments de A, Non A les reprend tous.

<sup>240</sup> Texte traduit et remaniée de Fajgelj 2008b.

<sup>241</sup> Donc, Kakridis n'a pas raison en affirmant l'exclusivité de la tradition hellénique (1954:147) : « Ἐξω ἀπὸ αὐτὰ (« δημοτικά μας τραγούδια » : note AF) καὶ τὸν Ὅμηρο, πουθενὰ ἀλλοῦ δὲ θὰ συναντήσουμε τὸ θέμα τῶν ἄστοχων ἐρωτημάτων. » (en dehors de celui-ci (chant populaire grec, note AF) et Homère, on ne trouve nulle part la figure des questions erronées.)

**Contexte et contenu :** incluent des correspondances précises avec les exemples des autres traditions.

Chaque exemple étudié sera passé à travers cette grille, accompagné des explications, et, s'il y a lieu, des particularités qu'il faut signaler. Voici l'application de la méthode sur l'exemple d'Hector :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+		+	+	+	+	+	+	+

Explication :

5, 6 : Situé à une limite compositionnelle, la figure introduit la scène des Adieux d'Hector et d'Andromaque. Le départ brusque de celle-ci vers les remparts exprime la détresse.

9 : La construction complète de dire vrai existe chez les goslari.

Particularités :

Rapport A – B : l'analogie n'est pas certaine (un A indéfini n'annonce pas le B bouleversant)<sup>242</sup>.

L'interlocuteur est demandé sur un tiers.

## 1. Táin Bó Cúailnge (12<sup>e</sup> s. av. J.-C., vieux irlandais)

Is and asbert Súaltaim: 'In nem maides fa muir thar chrícha fa thalam conscara fa gáir mo maic se', ol sé, 're n-écomlonn?'

Then Súaltaim said: 'Is it the sky that cracks, or is the sea across its bounds, or is it the earth that splits, or the shout of my son', he said, 'fighting against the odds?'<sup>243</sup>

Caractéristiques :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
	+	+		+	+			+

Explication :

5, 6 : Cúchulainn est pendant longtemps le seul à assurer la défense de l'Irlande, en invitant au duel les champions de l'envahisseur. Mais il est attaqué par 29 ennemis, contrairement aux règles. Son père Súaltaim le trouvera grièvement blessé.

9 : Cf. le cliché sémantique des G correspondant « Ou il tonne, ou la terre tremble, ou la mer frappe dans les rochers » (14).

Particularités :

La dernière supposition donne le B<sup>244</sup>.

Le reste de la figure manque<sup>245</sup>.

<sup>242</sup> Dans les G aussi, le développement poétique d'A est bridé par le cadre du dialogue dans une figure dialogique.

<sup>243</sup> *Táin Bó Cúailnge : Recension I*, 3414-17, in Sims-Williams 1978:507.

<sup>244</sup> Pour des exemples serbes correspondants v. Maticki 1970:26, 27.

## 2. Fragment de Finnsburg (11<sup>e</sup> s., ancien anglais)

.....	hor]nas byrnað.'
Hnæf hlēoprode ðā	heaþogeong cyning:
'Nē ðis ne dagað ēastan,	nē hēr draca ne flēogeð,
nē hēr ðisse healle	hornas ne byrnað;
ac hēr forþ berað,	fugelas singað,
gylleð græghama,	gūðwudu hlynneð,
scyld scefte oncwyð.	Nū scyneð þes mōna
waðol under wolcnum;	nū ārīsað wēadæda,
ðē ðisne folces nīð	fremman willað.'

'... the gables burn.' Hnæf spoke then, king young in war: 'Neither is this dawn in the east, nor does a dragon fly here, nor do the gables of this hall burn; but here they bear forth [weapons] (?), birds [of battle] sing, the grey-coated one [wolf] howls, spear resounds, shield answers shaft. Now the moon shines, wandering behind clouds; now woeful deeds arise that will realize this people's hatred.'<sup>246</sup>

Caractéristiques :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+	+	+	+	+ <sup>247</sup>	+	

Explication :

5, 6 : La figure introduit la bataille qui constitue le sujet du chant, fatale pour les deux camps.

Particularités :

Sed B multipartite.

## 3. Kalevala (19<sup>e</sup> s., finlandais)

« Onko se iässä pilvi, päivän koite koillisessa? »

Ei ollut iässä pilvi, päivän koite koillisessa:

oli vanha Väinämöinen, laulaja iän-ikuinen,

« Is it a cloud in the east, the dawn in the northeast? »

It wasn't a cloud in the east, the dawn in the northeast:

it was old *Väinämöinen*, the eternal singer.<sup>248</sup>

*Kalevala* 6:85-90

Caractéristiques :

<sup>245</sup> C'est la spécificité de tous les exemples irlandais : Sims-Williams 1978:508.

<sup>246</sup> *Beowulf and the Fight at Finnsburg*, edited by Klaeber, p. 245, in Sims-Williams 1978:505.

<sup>247</sup> Le début du manuscrit est endommagé jusqu'au texte [hor]nas ne byrnað (« le toit brûle »), repris plus tard dans une forme négative (*hornas ne byrnað*). Avec l'introduction «Hnæf spoke then», ce fait permet la supposition d'un A introductif dans la partie perdue.

<sup>248</sup> Kurman 1969.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+		+	+	+	+	?

Explication :

5, 6 : Joukahainen aperçoit Väinämöinen, qu'il attend dans une embuscade. Väinämöinen, le héros principal, manquera de peu d'être tué.

9 : L'exemple russe d'Ilya Muromec (*supra*, 185) offre un parallèle thématique.

#### 4. Dainas (19<sup>e</sup> s., lettonien)

Spoža zvaigzne notecēja	A bright star came down
Pie līgavas namdurvīm:	By the door of my bride:
Tā nebija spoža zvaigzne,	That was not a bright star,
Ta bērniņa dvēselīte.	That [was] a [newborn] child's soul. <sup>249</sup>

Caractéristiques :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+			+		+	+	

Explication :

5 : Le chant entier est en forme de l'antithèse slave.

#### 5. David de Sassoun (19<sup>e</sup> s., arménien)

What is the cause of this scarcity of grain? Was it hail or wind or scorching heat [That destroyed the harvest]? asked Mher. -No, none of those, replied Kerry Toros, [...] There is a lion roaming the countryside;<sup>250</sup>

Caractéristiques :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+	+	+	+	+		

Explication :

5, 6 : Une famine règne à Sassoun depuis qu'un lion bloque tous les chemins vers Damas et vers les champs. Méher tuera le lion à mains nues et le peuple libéré le fera roi.

Particularités :

Non A manque.

#### 6. Victor Hugo (1828, français)

Est-ce un lourd vaisseau turc qui vient des eaux de Cos,  
Battant l'archipel grec de sa rame tartare ?  
Sont-ce des cormorans qui plongent tour à tour,

<sup>249</sup> Vīķis-Freibergs 1995:5.

<sup>250</sup> Shalian 1964:121. L'exemple est cité par Gacak 1973:303.



Et coupent l'eau, qui roule en perles sur leur aile ?  
Est-ce un djinn qui là-haut siffle d'une voix grêle,  
 Et jette dans la mer les créneaux de la tour ?  
 Qui trouble ainsi les flots près du sérail des femmes ? –  
Ni le noir cormoran, sur la vague bercé,  
Ni les pierres d'un mur, ni le bruit cadencé  
 D'un lourd vaisseau, rampant sur l'onde avec des rames.  
Ce sont des sacs pesants, d'où partent des sanglots.  
 Victor Hugo, « Clair de lune », *Les Orientales*<sup>251</sup>

Caractéristiques :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+	+	+	+	+		

Explication :

5, 6 : La figure occupe une large partie de la chanson et introduit l'évènement qui l'a inspirée : les captifs chrétiens enfermés dans des sacs et jetés vivants dans la mer.

## 7. Longfellow (1855, anglais)

O'er the water floating, flying,  
 Something in the hazy distance,  
 Something in the mists of morning,  
 Loomed and lifted from the water,  
 Now seemed floating, now seemed flyilig,  
 Coming nearer, nearer, nearer.  
Was it Shingebis the diver?  
Or the pelican, the Shada?  
Or the heron, the Shuh-shuh-gall?  
Or the white goose, Waw-be-wawa,  
 With the water dripping, flashing,  
 From its glossy neck and feathers?  
 It was neither goose nor diver,  
Neither pelican nor heron,  
 O'er the water floating, flying,  
 Through the shining mist of morning,  
But a birch canoe with paddles,  
 Rising, sinking on the water,  
 Dripping, flashing in the sunshine.  
*Le Chant de Hiawatha, 22*

Caractéristiques :

---

<sup>251</sup> Sur l'antithèse slave chez Hugo cf. Banašević 1953 (dans le chant cité) et Pavlović 1969 (en général).

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+		+		+		+

Explication :

5 : Le canoë amène le premier visage pâle, un missionnaire chrétien, après quoi Hiawatha part en long voyage, apparemment sans retour, et l'œuvre finit.

9 : On trouve une figure comparable dans *Kalevala*, où un Sed B découvre un bateau important pour les personnages et l'intrigue (39:149-160).

## 8. Évangile selon Jean, (1<sup>er</sup> s., grec)

Jésus vit, en passant, un homme aveugle de naissance. Ses disciples lui firent cette question : Rabbi, qui a péché, cet homme ou ses parents, pour qu'il soit né aveugle ? Jésus répondit : Ce n'est pas que lui ou ses parents aient péché ; mais c'est afin que les œuvres de Dieu soient manifestées en lui. (Jn 9:1-3)

Caractéristiques :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+		+		+		+	+	

Explication :

5 : Il s'agit d'une interprétation inattendue des souffrances humaines, qui remplace la logique de la punition par une perspective du salut. La guérison de l'aveugle occupe le chapitre 9 entier.

Particularités :

Le rapprochement entre A et B est incertain (*supra*, n. 242).

## 9. Superman (1941, anglais)

It's a Bird...It's a Plane...It's Superman!<sup>252</sup>

Caractéristiques :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+		+				

Explication :

5 : La figure introduit le héros principal, et le titre de l'œuvre.

Particularités :

Manque des conjonctions.

---

<sup>252</sup> Fleischer, D. (1941) : *Superman* [dessin animé], Los Angeles : Paramount Pictures. Cité par Kurman (1969:347).

## 10. Jacksons (1978, anglais)

Don't blame it on sunshine  
 Don't blame it on moonlight  
 Don't blame it on good times  
 Blame it on the boogie<sup>253</sup>

Caractéristiques :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+	+	+				

Explication :

5 : La figure constitue le refrain du chant, et Sed B en donne le titre.

Particularités :

Manque des conjonctions.

### Aperçu des caractéristiques

Les caractéristiques des exemples montrent les correspondances structurales, parfois importantes.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Σ
Iliade	+		+	+	+	+	+	+	+	8
1. Táin Bó Cúailnge		+	+		+	+			+	5
2. Fragment de Finnsburg	+	+	+	+	+	+	+	+		8
3. <i>Kalevala</i>	+	+	+		+	+	+	+		7
4. Dainas	+	+			+		+	+		5
5. David de Sassoun	+	+	+	+	+	+	+			7
6. Hugo	+	+	+	+	+	+	+			7
7. Longfellow	+	+	+		+		+		+	6
8. Evangile selon Jean	+		+		+		+	+		5
9. Superman	+	+	+		+					4
10. Jacksons	+	+	+	+	+					5

### Monogenèse

Les exemples 1-5 relèvent en général des traditions orales, épiques et indoeuropéennes.<sup>254</sup> La perspective indoeuropéenne, en outre d'un lien national et linguistique, implique des institutions (Benveniste) et une idéologie communes (Dumézil), voire un langage poétique commun<sup>255</sup>. Effectivement, l'antithèse slave pouvait être une figure indoeuropéennes, diffusée soit par l'héritage, soit par

<sup>253</sup> Jacksons, The (1978) : Blame it on the boogie, in *Destiny* [disque phonographique], CBS/Epic Records.

<sup>254</sup> Les Finlandais ne sont pas un peuple indoeuropéen, ni la plupart des peuples du Caucase dont les épopées présentent des exemples de la figure, sauf les Arméniens, qu'on cite ici. Les dainas sont des chants lyriques.

<sup>255</sup> Pour une récapitulation des recherches, Watkins 1995.

l'emprunt. Le dernier pouvait expliquer sa présence dans des traditions non-indoeuropéennes, mais de genre correspondant comme la finlandaise (Oinas 1976).

Les exemples 6 et 7 semblent d'emblée mettre en question cette thèse. Hugo et Longfellow ne sont pas des bardes oraux. Or, une recherche plus profonde révèle qu'Hugo devait connaître la figure par l'intermédiaire de *Hasanaginica*, dont les traductions étaient publiées par Nodier et Mérimée, mais aussi des recueils célèbres de Fauriel (v. Banašević 1953:202, 3). Quant à Longfellow, il admet « I know the *Kalevala* very well »<sup>256</sup>, ce qui veut dire qu'il devait connaître la figure semblable à celle de *Hiawatha* (*supra*). Donc, au lieu de contester la diffusion, ces exemples s'avèrent l'expliquer.

## Polygenèse

Les exemples 8-10 sont différents. D'abord, leur taux de correspondance est parmi les plus petits, et les deux derniers sont marqués par un minimalisme singulier. Ils sont également moins susceptibles d'hériter/emprunter la figure d'une tradition indoeuropéenne. Certes, avec le flux de textes dans l'époque moderne, Michael Jackson, auteur de « Blame it on the boogie »<sup>257</sup>, et Jay Morton, l'auteur de l'exemple de Superman, polyglotte et homme à multiples talents, pouvaient rencontrer la figure quelque part et s'en inspirer. Le miracle de l'aveugle n'apparaît pas dans les évangiles synoptiques, et une hypothèse d'une tradition chrétienne hellénistique (donc de souche indoeuropéenne) et orale est proposée par Bultmann (*Neues Testament und Mythologie*, 1941). Or, faute d'une étude plus large, toutes ces possibilités restent dans le domaine de l'incertain.

Comment une figure aussi complexe saurait-elle être créée spontanément ? N'ayant pas de modèles littéraires, sur quels facteurs extrapoétiques serait-elle fondée ?

L'élaboration particulière de la curiosité qui constitue le fondement psychologique de l'antithèse slave (*supra*, 183) est effectuée par une combinaison d'éléments universels :

- 1) linguistiques et poétiques : parallélisme, négation, question et énigme. La construction Non A – Sed B est une caractéristique courante du discours enfantin (« c'est n'est pas à toi, c'est à moi »). Minchin affirme que la figure est dérivée directement du discours quotidien.<sup>258</sup>
- 2) les processus mentaux : cognition, attention et concentration<sup>259</sup>. L'effort de se souvenir peut suivre la forme de l'antithèse slave : « Où c'est que j'ai laissé mes

<sup>256</sup> B. Nyland, W. (1950) : *Kalevala* as a reputed source of Longfellow's Song of Hiawatha, *American Literature* 22/1, p. 1.

<sup>257</sup> Il ne s'agit pas de l'interpréteur du même nom. Il est curieux que les deux Michael Jackson se soient rencontrés sur ce projet.

<sup>258</sup> 37 et sq. Elle base son hypothèse exclusivement sur la tradition hellénique présentée par Kakridis.

<sup>259</sup> L'attention et la concentration sont liés à une autre caractéristique universelle : la longueur de l'épopée, le genre dans lequel figure la plupart des exemples de la figure. Pendant les interprétations longues, l'attention du public diminue, d'où le besoin de le stimuler, surtout avant l'introduction des éléments importants pour les personnages ou l'intrigue.

clés ? Est-ce sur la table ? Ou sur l'étagère ? Non, elles ne sont pas sur la table, ni sur l'étagère... Je les ai laissées dans ma poche ! »

Un fondement sur des éléments universels est susceptible d'expliquer la création spontanée non seulement d'une forme de base de la figure, mais aussi des variantes tripartites (l'esthétique universelle du numéro trois), ou de la détresse dans Sed B (son importance dans la vie émotive humaine). Elle ne pourrait par contre expliquer la correspondance des caractéristiques arbitraires, comme le lien avec les éléments déchainés (ciel, terre, mer).

La polygenèse implique également l'excellence de l'auteur, faisant preuve d'une maîtrise parfaite des moyens narratifs et d'une forte empathie avec le public.

## Conclusion

L'extension internationale de l'antithèse slave pourrait être interprétée par la monogenèse et la polygenèse, la première étant basé sur un héritage indoeuropéen interpoétique, et la seconde sur des *realia* extrapoétiques, psychologiques et linguistiques. Parmi les exemples cités, ceux qui plaident pour la monogenèse sont plus nombreux et présentent des correspondances plus précises, incluant des caractéristiques arbitraires. En outre, ils présentent un choix d'un corpus beaucoup plus grand, tandis que, d'après mes connaissances, les exemples favorisant la polygenèse sont rares. En cela, la présente recherche confirme les conclusions des auteurs supposant une source commune pour des structures complexes et singulières (*supra*, 257).

Le cadre international suggère pourtant que l'opposition des deux principes devrait être revisitée. La prépondérance de l'héritage n'exclue pas les arguments de la création spontanée, et le fondement de la figure sur les processus universels participe à son extension. Finalement, on n'hérite pas de ce qui n'est pas utile, et d'autant moins l'emprunte-t-on.

## MALENTENDUS<sup>260</sup>

Sur les exemples de « dire vrai » (*supra*, 179), *Šta t' je malo u dvoru mojemu* (189, 228) et *San je laža, a Bog je istina* (213), nous avons considéré les phénomènes des significations ajoutées qui modifient la signification de base, allant jusqu'à contraster avec elle.

Le processus de communication ne repose pas seulement sur le contenu explicite du message. Afin de comprendre, nous devons reconstruire le contextuel et l'implicite. Pour le faire, nos présuppositions doivent correspondre à celles de l'émetteur, surtout dans l'épopée, genre holistique par excellence<sup>261</sup>. Le manque de contexte est frappant dans la plus célèbre épopée : celle d'Homère. Les épopées cycliques ne survivent qu'en bribes, les origines de la tradition, les conditions du développement et de l'exécution, la création des chansons homériques, et la fixation du texte ne sont reconstruites qu'avec difficulté et sans certitude.

La perte d'information est corrélée à l'absence de cadre original. Pour la compenser, la tendance générale est de substituer le cadre disponible - le nôtre - à l'absent. Or, l'utilisation impertinente des présuppositions contemporaines dans l'interprétation est la source principale des malentendus.<sup>262</sup> Parfois, les chercheurs se trouvent devant le texte épique comme devant un test de tache d'encre.

L'auteur de la *scholia* est embarrassé par la reprise mot à mot dans la réponse de la servante à Hector (B(bce3 e4)T, Il. 6:383) destinée, à son avis, à amadouer Hector fâché, alors qu'il s'agit d'une caractéristique de l'antithèse slave. Celle-ci, malgré sa structure particulière et fonction d'introduire d'éléments importants, passe en général inaperçue des chercheurs, ou aperçue partiellement. Ainsi Dozon cite deux A, serbe et grec moderne, les définissant simplement comme des prologues (Dozon 1888:lxvii) et le premier compte rendu de Grimm (1815) présente des exemples confus par rapport à la délimitation de la figure.<sup>263</sup> Lord la remarque sans la nommer, et sans noter les correspondants homériques (Lord 2000<sup>2</sup>:92, 3).

Joseph Bédier<sup>264</sup> explique les variantes nombreuses des chansons de geste « d'un point de vue industriel », comme une manière d'échapper à une sorte de droits de propriété intellectuelle. Or, la variabilité est une caractéristique de la transmission orale de l'épopée (Rychner 1999<sup>2</sup>:33).

Arend interprète la récurrence des scènes typiques par une spécificité intellectuelle de la civilisation grecque : « the Greek sees right through to the essential [...] But the essential of an incident is that which is constant in all the

<sup>260</sup> Texte traduit et remanié de l'article *Misunderstandings of Epic before and after Parry* que j'ai présenté à la conférence *Return of the Song: The Milman Parry Collection and Its Reception in the World* (Tuzla, 2008).

<sup>261</sup> V. la II<sup>e</sup> partie *supra*, surtout Référencialité (96).

<sup>262</sup> cf. les deux Hélène, (*supra*, 244). Baiamonti remarquait déjà : « Attenuati e ammoliti dalla nostra coltura, dai nostri raffinamenti, noi misuriamo i personaggi ed i popoli eroici di quelle età colle misure e colle forze nostre, e giudichiamo quel divino poeta colle nostre sfumate idee. », *Il morlacchismo d'Omero*, 172.

<sup>263</sup> Contrairement au deuxième (1823), où la figure, sans être nommée, fait l'objet d'une analyse brève mais pénétrante.

<sup>264</sup> (1927) : *La chanson de Roland commentée*, Paris, pp. 70-71.

repetitions. ». Or, comme le remarque Parry, il est « certainement plus simple » de l'expliquer par le langage traditionnel d'un poète oral (Parry 1936a:358 ; *supra*, 92).

De même, Boutet (2003<sup>2</sup>:91) voit dans la stéréotypie épique « d'incontestables résonances philosophiques », où l'existence d'un vaste répertoire de clichés, actualisés pour former le chant, renvoie au platonisme de l'époque. Or, on trouve les mêmes procédés d'actualisation dans des G et chez H, sans référence platonicienne.

### Méthode d'immersion

Une chanson lyrique de Jovan Jovanović Zmaj traite le problème de la compréhension de l'épopée :

Uzo deda svog unuka, metn'o ga na krilo, Pa uz gusle pevao mu, Što je negda bilo.	Un grand-père mit son petit-fils Sur les genoux, Et aux gouslé il lui chanta Ce qui était autrefois
Pevao mu srpsku slavu, I srpske junake, Pevao mu ljute bitke, Muke svakojake.	Il chanta la gloire serbe, Et les héros serbes, Les batailles furieuses, Et les peines diverses.
Dedi oko zablistalo, Pa suzu proliva, I unuku svome reče, Da gusle celiva.	L'œil de grand-père s'illumina, Il versa une larme, Et demanda à son petit-fils, D'embrasser les gouslé.
Dete gusle poljubilo; P' onda pita živo: « Je li, deda, zašto sam ja Te gusle celiv'o? »	L'enfant embrassa les gouslé, Puis demanda, surpris : « Dit, pépé, pourquoi J'ai embrassé ces gouslé ? »
« Ti ne shvataš, Srpče malo! Mi stariji znamo! Kad dorasteš, kad razmisliš, Kaz'će ti se samo! »	Tu ne comprends pas, petit Serbe ! Nous, les adultes le savons ! <u>Quand tu grandis, quand tu réfléchis,</u> <u>La réponse viendra d'elle-même ! »</u>

*Ded i unuk, in Jovanović 1992<sup>2</sup>:353*

Depuis, les deux derniers vers sont lexicalisés en dicton *Kad porasteš kašće ti se samo*. La lexicalisation implique une extension de la signification (patience, ironie...), mais dans la présente étude, c'est précisément l'usage original qui nous intéresse. Les vers y témoignent que pour comprendre l'épopée il faut un surplus de connaissance, et que la signification, immédiate et accessible, ne suffit pas. Il faut *grandir* pour arriver à l'état où la compréhension est *sous-entendue*. Comment ?

Certes, il faut, comme le suggère Foley, apprendre un langage poétique pour déchiffrer les références traditionnelles. Mais l'adoption de la *langue* n'explique pas

l'émotion et le respect. La confusion du petit-fils devant le comportement du grand-père rappelle l'exemple de Fortis : « J'en ai vu soupirer et pleurer aux passages, qui ne m'avoient aucunement affecté ». *Grandir* a une signification plus large : devenir membre de la communauté et partager, en outre d'une langue, une idéologie, des conditions historiques et des préoccupations communes. Le contexte traditionnel n'est pas seulement linguistique, il est aussi anthropologique et socio-historique.

On trouve une situation comparable en France, où on peut rencontrer des personnes auxquelles les larmes peuvent venir en goutant un très bon vin. Dans un nombre de sociétés, dont la serbe, leur comportement serait sujet à des questions, comme les pleurs d'Ulysse pour Alcinoos, ou du grand père pour le petit-fils. C'est que ces personnes partagent, à la différence des autres, une culture du vin ayant une longue tradition et un contexte social développé. Depuis l'enfance, le vin est lié aux grands événements sociaux (et émotifs), l'importance de l'évènement est lié à la qualité du vin, la qualité à son prix... A l'appui de ces liens, un réseau d'institutions et de mesures est mis en place : vignobles et cépages, producteurs, caves, fûts, système des AOC, guides, dégustations, prix, magasins spécialisés... C'est un vaste contexte qui assure la valorisation du vin.

Qu'il s'agit du vin ou du chant épique, la personne pleure parce qu'elle fait partie d'une communauté avec laquelle elle partage un cadre socioculturel. Il va de soi que la meilleure solution pour remédier aux problèmes de la compréhension est d'intégrer la communauté, par une méthode d'immersion. Cette méthode avait été appliquée avec succès par Gerhard Gesemann. Entre autre, il a participé à la retraite de l'armée serbe dans la I<sup>ère</sup> guerre mondiale, où il a eu l'occasion d'assister aux performances et aux créations des chants épiques. En effet, sa compréhension des gouslé est parmi les plus profondes. On n'a qu'à comparer les « préconditions » de l'épopée définies par lui avec celles du législateur du classicisme, Boileau.

Gesemann (2002<sup>2</sup>:124-7) affirme qu'un chant authentique et apprécié par le public suppose d'abord un milieu social héroïque et patriarcal, dont l'épopée est l'expression naturelle. Il résume cette condition en une pensée épigrammatique reprise probablement du gouslar fameux Tanasije Vučić (*supra*, 88) : « les chants héroïques ne sont créés que par les héros et pour les héros ». Ensuite, il faut un « bon chanteur », capable de production créative et non seulement reproductive. Finalement, il définit les éléments formels qu'un chanteur doit maîtriser pour improviser : texte, chant et musique. Le texte comporte la versification, le langage épique et les « moyens » (dont les *Kompositions-schemata*), qui correspondent en grande partie à la notion du *cliché* proposée dans le présent travail.

Pour Boileau, dans l'épopée, l'essentiel est la richesse du style et de la « fable », c'est à dire de la mythologie :

D'un air plus grand encore la Poésie épique,  
 Dans le vaste récit d'une longue action,  
 Se soutient par la fable et vit de fiction.  
 [...]  
 Le poète s'égaye en mille inventions



Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses  
 [...]
   
 Sans tous ces ornements le vers tombe en langueur  
 La poésie est morte ou rampe sans vigueur  
 Le poète n'est plus qu'un orateur timide,  
 Qu'un froid historien d'une fable insipide.  
 Art poétique 3:160-2 ; 174, 5 ; 189-92

### Méthode d'entremise

La seconde solution pour remédier aux problèmes de la compréhension est la méthode d'entremise, où la substitution du contexte manquant ne se fait pas par le contexte impertinent du récepteur, mais par un contexte intermédiaire : proche de l'original mais plus accessible. Idéalement, l'intermédiaire est une tradition vivante, où nous pouvons encore vivre les conditions sociales, assister à l'interprétation, suivre de près la création et la transmission des chants, étudier les événements historiques, et connaître personnellement les chanteurs, voire les héros.

Cette méthode avait été appliquée avec succès par Parry, auquel la reconstruction du contexte était une priorité (*supra*, 97), introduite dès le début de sa thèse :

La littérature de chaque pays et de chaque époque n'est comprise comme elle doit l'être de façon naturelle que par l'auteur et son public contemporain. Il existe entre eux un fonds commun d'expérience qui permet à l'auteur de mentionner tel objet, ou d'exprimer telle idée, tout en étant sûr que son public se représente bien le même objet et saisit les nuances de l'idée. [...] donc la tâche de celui qui, vivant à une autre époque, veut apprécier cette œuvre avec justesse, consiste précisément à retrouver le savoir varié et les groupes d'idées que l'auteur supposait appartenir naturellement à son public [...] <sup>265</sup> (Parry 1928:1)

En 1932 il avait déjà trouvé la méthode d'entremise (Parry 1932:47, v. aussi 1987:440, 1) « we must turn to the study of other oral poetries where the processes of composition can be studied in actual practice and in a greater body of poetry than we have for the Greek epic. » et l'année d'après, il en formule le *Project for a Study of Jugoslavian Popular Oral Poetry* : « This knowledge of the processes of an oral poetry can be had up to a certain point by the study of the character of a style, e.g., of the Homeric poems; but a full knowledge can be had only by the accumulation from a living poetry of a body of experimental texts [...] »

Son contact avec la tradition vivante des goslari a rendu possible le développement de la théorie orale. En démontrant la nature orale de l'épopée homérique, il a résolu un des malentendus les plus importants au sujet d'Homère (cf. l'exemple d'Arend ci-dessus, 269). Ainsi, dans notre culture écrite, la stéréotypie et la répétition ont une connotation négative. Dès nos premiers pas dans l'écriture, on a appris à les éviter, alors que dans l'esthétique orale, ils sont désirables et

---

<sup>265</sup> Cf. Predgovor 4 379 (*supra* 73). Pour une critique de la notion d'« identification » v. Schein 1997.

nécessaires.<sup>266</sup> La précision qu'on demande à un texte est déterminée par la supposition de l'écriture, tandis que les faiblesses compositionnelles et les « sommeils d'Homère »<sup>267</sup> qu'on trouve dans l'épopée ne sont souvent que des conséquences logiques de son oralité.<sup>268</sup> Dans notre culture, ce n'est pas le collectif, mais l'individuel qui compte dans la création littéraire. L'auteur de chaque œuvre « jouit, sa vie durant du droit exclusif d'exploiter son œuvre »<sup>269</sup>, et sa célébrité sera proportionnelle à la qualité de son œuvre. La question homérique sur l'identité de l'auteur est en grande partie éclaircie par l'évidence de la création orale collective.<sup>270</sup>

L'« antithèse slave » peut servir de pierre de touche pour cette méthode : ce sont les chercheurs familiers avec une autre tradition (serbe ou néo-grecque) qui la reconnaissent chez Homère. En revanche, sans l'appui de l'intermédiaire, la figure passe inaperçue.

## Après Parry

### *Historicité*

Reste-t-il d'autres malentendus qui pourraient être rectifiés par l'usage d'un cadre plus pertinent ? Examinons l'exemple de l'historicité de l'épopée. Le public original était beaucoup plus enclin que le public moderne à voir dans l'épopée une vérité historique. Primitivement, l'épopée était une sorte d'histoire orale, comme le prouve l'étymologie des *bylines* russes (« les vraies, qui ont eu lieu »). Un nombre d'exemples montre la déception des goslari ayant découvert, par exemple en visitant les lieux décrits, que les chants n'étaient pas véridiques. Ilarion Ruvarac (*O knezu Lazaru*, « Sur le prince Lazar », 1888) et Ljubomir Kovačević qui introduisaient une méthode critique dans une historiographie nationale inspirée largement de l'épopée ont fait scandale au 19<sup>e</sup> s. On doit de nouveau prendre en compte les cadres différents. Une histoire orale est forcément distincte de l'écrite. Passée de bouche en bouche à travers les siècles, elle peut difficilement prétendre à une précision en détails. De plus, elle doit respecter les contraintes de son art, souvent au détriment des faits. Mais elle peut conserver l'essentiel, et l'épopée le fait peut-être plus conséquemment et plus exactement qu'on ne le pense d'habitude.<sup>271</sup>

---

<sup>266</sup> Le malentendu peut encore être trouvé : « Lorsqu'un texte se contente de reproduire les éléments typiques d'un genre, d'introduire une autre matière dans des modèles déjà éprouvés, de reprendre simplement la topique et les métaphores traditionnelles, il naît une littérature stéréotypée où l'on voit se dégrader des genres qui ont eu du succès, comme la chanson de geste au XII<sup>e</sup> siècle... » (Jauss, H.R. (1970) : Littérature médiévale et théorie des genres, *Poétique* 1, p. 85, 6).

<sup>267</sup> Expression qu'on doit à Horace : « parfois le bon Homère sommeille », *Art poétique*, v. 359.

<sup>268</sup> V. Zumthor 2000<sup>2</sup>:539 : « problèmes compositionnels expliqués par la nature orale, plutôt que par la négligence du poète. »

<sup>269</sup> Article L. 123-1 du Code de la propriété intellectuelle.

<sup>270</sup> Lord 1948:38, citant un travail non terminé de Parry : « Their question, unhappily, was the wrong one, because in it they failed to see that an oral poem undergoes two kinds of creation, that of the man who first makes it and that of the man who sings it each time. ». V. aussi *supra*, 78, 103, 103.

<sup>271</sup> Deretić 1995 développe la *théorie de noyau*, inspiré par l'énigme du prince Marko : comment un personnage historique mineur est-il devenu le héros plus grand des Balkans.

Daniel Madelénat (1988:85) illustre le « hiatus parfois abyssal » entre l'épopée et l'histoire par les exemples 1) des poésies homériques, qui ne correspondent pas aux trouvailles archéologiques 2) de la Chanson de Roland, qui fait une guerre cosmique d'un accrochage mineur et 3) du prince Marko, dont la biographie épique est un conglomérat des motifs mythologiques et internationaux.

Néanmoins, 1) les excavations récentes de Troie (1988-2000) montrent que « The convergence between excavation findings and the corresponding descriptions in the Iliad is astonishing » (Korfmann 2002:213) ; 2) les deux décennies entre la défaite de Roncevaux (778) et la victoire à Barcelone (801) ont des conséquences, sinon cosmiques, au moins significatives : pour la construction d'une nouvelle conscience et les grands projets comme la *Reconquista* et les croisades (*supra*, 231) ; 3) l'épopée conserve, en outre des données essentielles (noms des membres de famille, lieu de mort...), des détails de l'époque de Marko, tels le stratagème turc d'attaquer avant l'aube à Marica.

Mais le plus grand problème lié à l'historicité de Marko est l'écart entre son importance poétique et historique.<sup>272</sup> Comme celui de Roncevaux, ce dernier est souvent sous-estimé.<sup>273</sup> En fait, Marko était le premier noble serbe à servir les Turcs<sup>274</sup> et à résoudre le dilemme moral qui demeurera essentiel dans la tradition chrétienne : choix entre la loyauté à la nouvelle autorité musulmane, et à la foi et au peuple chrétiens. Ce « roi fidèle en Christ »<sup>275</sup> est mort dans le camp Turc, en combattant les chrétiens dans la bataille de Rovine (1394). Selon une source historique, avant la bataille il a déclaré : « Je prie le Seigneur d'aider les chrétiens, et que je sois le premier à mourir dans cette guerre ».<sup>276</sup>

On n'a qu'à le comparer à Stanko Crnojević, un autre héritier de la haute noblesse médiévale. Son frère Đurađ Crnojević a fait imprimer les premiers livres serbes (1494), lesquelles le citent comme *blagočestivi i hristoljubivi i Bogom hranimi gospodin Đurađ Crnojević* (Honorable, aimant le Christ et protégé par Dieu monsieur Đurađ Crnojević : Maretić 1966<sup>2</sup>:160<sup>277</sup>). Historiquement, les deux familles étaient assez importantes pour régner sur des régions entières, mener les batailles, écouler la monnaie ou imprimer les livres. Mais ce qui distingue Marko et Stanko selon les valeurs véhiculés par l'épopée, c'est que le dernier a accepté l'islam, tandis que Marko est resté « fidèle en Christ ».<sup>278</sup>

<sup>272</sup> « énigme du prince Marko » de Deretić, *op. cit.*

<sup>273</sup> Maretić (1966<sup>2</sup>:183) affirme « Nous ne savons pas et ne pouvons pas savoir la raison de sa grande célébrité dans le peuple ». V. aussi 36, où il explique l'importance négligeable de Marko et de Miloš, qu'il n'a fait que tuer Murad (*samo*, « seulement »), acte qu'il juge d'ailleurs inutile. L'objectivité du savant se trouve ici à l'opposé des critères de l'épopée, à laquelle son acte se prête idéalement (*Šta Leonid hoće i Scevola Kad Obilić stane na poprište*, « Que faire de Léonidas et de Scævola quand Obilić entre le champ de bataille », *Gorski vijenac* 233, 4).

<sup>274</sup> Un autre malentendu consiste en une interprétation simpliste de son vasselage aux Turcs comme une trahison (cf. Vries 1963:132 : « Marko, who certainly was a traitor »).

<sup>275</sup> Dans une inscription de monnaie : *U Hrista blagoverni kralj Marko*.

<sup>276</sup> Constantin le Philosophe (1431) ; *Život despota Stefana Lazarevića* (La vie de despote Stefan Lazarević).

<sup>277</sup> Maretić cite que c'était lui qui a accepté l'islam (*infra*), mais ce n'est pas certain.

<sup>278</sup> L'islamisation du fils d'Ivan Crnojević, appelé Maksim (Stanko dans les variantes), est présentée comme un désastre cosmique dans le chant de Milija Vuk2 89 (cf. MH1 68:576, Milutinović 70, OS 1, Vuk6 45).

Sans contredire les chercheurs affirmant que les chants épiques sont pleins d'erreurs (Maretic 1966<sup>2</sup>:36 : « pune pogreška »), il convient de préciser qu'en ses propres termes, l'épopée est aussi historique qu'elle peut l'être.<sup>279</sup>

### **Problème de pertinence**

Le plus grand problème de la méthode d'entremise est que le cadre de remplacement peut être convenable, mais pas identique. Même les traditions très proches peuvent avoir des caractéristiques incompatibles menant aux malentendus. C'est le cas des traditions chrétienne et musulmane des goslari. L'idée de la libération de l'Empire ottoman (*supra*, 235) était essentielle dans la première, alors que dans la dernière, elle était non seulement absente, mais remplacée par une idéologie conservatrice favorable au règne turc. Cette différence rend la tradition musulmane inappropriée selon les critères chrétiens<sup>280</sup>. La popularité et la réputation de l'idée de liberté et son rôle important dans la construction nationale peuvent probablement expliquer la référence presque exclusive à l'épopée chrétienne parmi les chercheurs yougoslaves, de Vuk Karadžić (*supra*, 232) à nos jours.

Un problème semblable est rencontré dans les C. Les indications qu'une épopée en ancien occitan aurait précédé la version en ancien français ont été réfutées pour des raisons politiques et idéologiques au début du 20<sup>e</sup> siècle, et elles sont encore considérées avec une prudence plus que scientifique.<sup>281</sup>

### **Longueur**

Le problème s'aggrave dans la mesure où nous étudions des traditions plus éloignées, comme les G et H. Le cadre homérique est formel quant à la longueur mesurée en milliers de vers. De plus, cette évidence est confirmée par d'autres épopées, comme *Enéide*, *Shahnameh* ou la gigantesque *Mahabharata*. La présupposition sur la longueur de l'épopée a eu un rôle important dans la recherche de Parry, particulièrement dans le choix du célèbre Homère yougoslave, Avdo Međedović. Ses chants sont habituellement considérés comme la preuve principale qu'une tradition orale puisse produire des chants de taille homérique, et que les goslari sont les homologues d'Homère.

Notre corpus, excepté les œuvres d'Avdo, est composé de 6 collections musulmanes (152 chansons) et 21 chrétiennes (1373 chansons), datant d'avant et

---

<sup>279</sup> D'ailleurs, l'histoire finit parfois par donner raison à l'épopée, comme dans certaines « erreurs » relevées par Maretic : siège de Vuk Branković à Kupinovo (1966<sup>2</sup>:151), esclavage de Stojan Janković (170) et existence de Miloš Vojinović (232). V. aussi Korfmann, *loc. cit.* : « An influential study presented in 1964 by Rolf Hachmann, Professor of Prehistory and Early History at Saarbrücken University, came to a devastating conclusion based on a comparison between what was then known from excavations and details in Homer; nothing correlated, the poet's conception was hardly suited to comparison with the facts [...] Nowadays, however, after thirteen seasons (1988-2000 : note AF) of the new Troia excavations and, in addition, six years at Besik Tepe, one is forced to state clearly that none of the counter-arguments once considered so cogent has any basis in fact. »

<sup>280</sup> Sur le risque du critère idéologique : *supra*, 229.

<sup>281</sup> Les travaux de Bédier et de Paris coïncident avec l'ascension du nationalisme et l'épopée était considérée comme un symbole de la cohésion et de la fierté nationale. Sa division dialectale n'était guère désirable (v. Brunel-Lobrichon 2006:281, 2). En 1936 (b:781) Parry mettait en garde contre l'appropriation moderne de l'épopée selon l'idée de nationalité, qui consiste à créer le passé par une interprétation imaginaire.

après Parry. La longueur moyenne y est de 227 vers pour les chants chrétiens, et 880 pour les musulmans. Les trois chansons les plus longues sont KH3 4 (3544), Vuk8 73 (3040), et SANU2 30 (2439). Les 13326 vers du chant le plus long d'Avdo (*Osmanbeg Delibegović i Pavićević Luka*, Međedović 12389) représentent 15 fois la moyenne et 4 fois le maximum précédent. Même s'il est vrai que les rédacteurs, comme dans le cas du recueil de Matica Hrvatska, raccourcissaient les chants musulmans et écartaient les plus longs, les proportions traditionnelles ont du mal à atteindre le quart de la longueur avdesque.

Comment pouvons-nous expliquer cette rupture dans la tradition ? Lorsque Avdo a chanté le même chant à Lord 15 ans après (cette fois de 6118 vers), il a insisté qu'il ne l'aurait jamais chanté sans la visite distinguée des États-Unis (LN 33:61-3). En effet il ne l'avait jamais interprété après Parry, pour la simple raison qu'il était trop long (« Dugačka mi je », 62), ni avant, quand il ne chantait que les « plus petits » (« pomanju », 160). L'impossibilité de l'existence traditionnelle de chants aussi longs vaut aussi pour les conditions d'interprétation. Après quatre jours du chant intensif d'*Osmanbeg Delibegović i Pavićević Luka*, Avdo a perdu sa voix et il a dû se reposer pendant dix jours avant de reprendre son chant - pour encore quatre jours.<sup>282</sup>

Les goslari peuvent être des homologues homériques à bien des égards, mais pas en longueur. Avdo avait réussi à créer des chants longs mais non-traditionnels, en conditions non-traditionnelles.

Il a été mentionné que l'exclusivité de l'épopée chrétienne parmi les chercheurs yougoslaves était probablement due à l'idéologie de la liberté. Il est intéressant que la recherche américaine soit tout aussi exclusive dans la préférence de l'épopée musulmane<sup>283</sup>. Il y a un doute raisonnable que le critère de longueur<sup>284</sup> y avait joué un rôle semblable au critère de liberté, bien qu'on puisse préférer une tradition à l'autre à bien d'autres raisons. Si c'est le cas, les deux exclusivités seraient un exemple d'un malentendu dû à l'imposition d'un cadre impertinent. La liberté chrétienne n'est pas le critère pour évaluer des chants musulmans, ni la longueur homérique pour l'évaluation de goslari.

### **Intégralité**

L'idée de rapiécer un cadre avec l'autre est valide seulement si la « rapiécure » est entière. C'est particulièrement vrai dans des traditions épiques holistiques. L'exclusivité mène à des conclusions partielles. G. S. Kirk a critiqué le goslari en tant

<sup>282</sup> « He was encouraged to take all the time which he wished, to rest whenever necessary, and to sing as long a song as he could. He sang for a week and our turntables rolled for about two hours in the morning and two hours in the afternoon, with short breaks every twenty minutes or half hour for a cup of Turkish coffee or some stronger refreshment. At the end of a week the song was still unfinished, but the singer's voice had gone, so medication was ordered and after a week's rest Avdo continued. Another week sufficed to complete the song, which ran to 13,331 lines. » : Lord 1948:42 ; cf. Lord 2000<sup>2</sup>:288. Sur les conditions spécifiques, v. aussi *supra*, 65.

<sup>283</sup> Foley 1991:62 (*op. cit.*) « ... the Moslem songs, which have been the nearly exclusive focus of American scholarship, and the Christian songs, just as exclusively the texts of choice for many native Yugoslav scholars ... »

<sup>284</sup> Foley 1991:62 (*op. cit.*) « Some have argued, with reason, that the shorter Christian songs, sometimes no more than one hundred lines in length, should not be classed as « epic » ». Le critère principal dans les explications de la correspondance H/G inspirée par Avdo est la longueur de ses chants.

qu'homologues homériques comme « noncreative reproducers »<sup>285</sup>. Mais la non-créativité est une caractéristique de l'échantillon de Parry, pas de la tradition entière. Tel Višnjić et Raško à l'époque de Vuk, Bećirović à l'époque de Parry, les goslari créatifs de qualité existent encore aujourd'hui, bien qu'il ne s'agisse plus d'une tradition vraiment orale. De même, l'exclusivité des chansons chrétiennes nous prive des modèles précieux de l'évolution de la tradition dans les conditions plus favorables dont jouissaient les musulmans (cf. « Changement de scène »).

Il ne faut pas oublier que l'*accessibilité* de la tradition vivante est relative. Le fait qu'un abysse de plusieurs siècles ne nous sépare pas de la dernière interprétation publique ne veut pas dire que l'accès est simple et immédiat<sup>286</sup>. Sauf les cadres différents, d'autres problèmes méthodologiques se posent devant le chercheur. Bynum critique l'influence de la traduction de John Bowring (effectuée, sans que l'auteur l'admette, de l'allemand) sur Arthur Evans (*supra*, 34) :

No doubt the most disastrous single mistake men have repeated throughout the annals of oral epic scholarship is just such reliance as Evans' upon the distorted view of a previous commentator with doubtful credentials, which in turn is derivative from a succession of previous misconceptions going back into the very abyss of aboriginal confusion. (Bynum 1969)

Dvorniković (1990<sup>2</sup>:416) relate son expérience personnelle sur le terrain avec Murko : l'entrée même des « Švaba »<sup>287</sup> dans la *kafana* où on chantait changeait tout. Dans les pauses, Murko questionnait le chanteur et prenait des notes. Critique envers cette méthode, Dvorniković entrait désormais seul, sans attirer l'attention, afin d'intégrer le milieu original et d'étudier la tradition épique dans l'intégralité.

## Perspectives

Parry avait une vision d'un rapprochement constant et graduel à la compréhension exacte, génération par la génération. « The work upon it will never be done », disait-il (1936b:779). L'intégralité dans la méthode d'entremise pourrait être la tâche de la nouvelle génération. Non seulement en incluant tous les cycles, mais également tous les domaines d'une tradition : linguistique, historique, social, anthropologique et idéologique.

Finalement, une autre question difficile se pose en termes de proportion, ou de mesure. Dans l'exemple de la longueur, nous n'avons pas une opposition dichotomique long/court. Les G sont un genre long de la tradition orale des slaves du sud, comme toute épopée. Mais long signifie ici 300, non 13000 vers. L'opposition historique/anhistorique pose un autre problème : avec quel cadre un chercheur devrait s'identifier : scientifique ou épique ? Dans l'idéologie, nous devrions pouvoir distinguer entre le passage et l'abus de la tradition. Ce n'est pas aussi simple, parce que tout comme les malentendus décrits, le passage normal implique l'interaction

<sup>285</sup> Kirk, G. S. (1960) : Homer and Modern Oral Poetry: Some Confusions, *The Classical Quarterly* 10/2, p. 279. V. aussi « non-creative and reproductive » : Kirk 1962:91.

<sup>286</sup> V. la remarque de Vuk : *supra*, 73.

<sup>287</sup> « Boche » : originellement le terme familier et péjoratif pour les germanophones, à l'époque il désigne aussi les Slaves venus du Nord, éduqués et vêtus à l'europpéenne : Serbes de Voïvodine, Croates (comme Dvorniković) et Slovenes (Murko).

des cadres<sup>288</sup>. La distinction des deux constitue un enjeu important dans les Balkans de l'après-guerre, où l'appropriation nationaliste de l'épopée est répandue et souvent abusive. Comprendre le dialogue entre les *cadres* pourrait s'avérer le défi le plus stimulant de la prochaine génération.

---

<sup>288</sup> Nagy 2003:39 *et sq.*, nomme *diachronic skewing* la caractéristique de l'épopée qui consiste en adaptation du matériel diachronique aux conditions contemporaines.

## CONCLUSION

Les correspondances trouvées dans les trois traditions marquent des points d'intersection entre les plans différents, un peu comme sur le schéma de la page 252. Au long du présent travail nous avons vu ces points s'élargir et prendre forme, puis établir des rapports mutuels. Les uns se fréquentaient pour former les *clichés associés*, les autres se groupaient en *clichés composites*. Dans la quatrième partie, une troisième dimension, celle de profondeur, est introduite par les *associations verticales*.

Ainsi renforcée des structures sous-jacentes et d'un réseau global, la correspondance constitue une base ferme pour la recherche des trois traditions. En premier lieu, ce « squelette » commun manifeste l'existence d'un lien entre les traditions. Mais lequel ?

Au sein du débat entre polygenèse et monogenèse, l'étude de l'« antithèse slave » suggère que l'héritage et l'emprunt sont probables pour les structures complexes. En effet, cette figure de style en forme A - Non A - Sed B (suppositions - reprise et négation des suppositions - la vraie réponse), ayant pour fonction d'introduire un élément important, possède chez Homère et chez les goslari des correspondances précises, mathématiquement improbables selon les mots de Dumézil. Dans les trois traditions, les clichés « dire vrai », et « idéal héroïque défini par la descendance » montrent des parallèles importants de forme, contenu, position et fonction.

Cela ne veut pas dire que la typologie se limite aux structures simples : elle participe plutôt dans toute ressemblance. Fondée sur les éléments universels, elle dépasse le cadre des traditions particulières. Derrière le réseau de correspondances typologiques on voit se construire une « morphologie » de l'épopée, illustrée par le classement des clichés en groupes (*lieu, temps, sentiments, attributs héroïques, combat et conseil*) mais aussi par les *conditions de développement* (grandeur, déclin, renaissance).

Des recherches futures devront préciser dans quelle mesure le dénominateur commun d'Homère, des goslé et des chansons de geste est relevant ailleurs. En effet, le présent travail se situe au début d'une recherche plus vaste. Une grande partie du matériel exposé est propice à une élaboration future, comme les correspondances des deux premières parties, ou celles de la *liste*.

En outre de la comparaison, le travail met à la disposition du public scientifique francophone les évidences des goslé. Celles-ci ne sont pas obtenues par la méthode comparative mais par une recherche *intégrale* effectuée de l'*intérieur* de la tradition, dont la nature *vivante* permet la connaissance directe, impossible dans la plupart des autres épopées. En contrepartie de cet avantage, sa pertinence est incertaine. Si la prolifération de vers chez Međedović et Divjanović était incitée par le collecteur et rendue possible par l'écriture, peut-on supposer le même pour Homère ? Une rupture dans la tradition, comme celles de Višnjić, Njegoš ou Međedović, est-elle une condition générale pour un chef-d'œuvre épique ?

Quoi qu'il en soit, la *méthode d'entremise*, rapiécant les inconnus d'une tradition par les éléments d'une autre, comparable mais accessible, assure la possibilité de connaissance. Parry en a montré la direction, mais le voyage n'est pas fini. Les goslé ont encore beaucoup à dire.



**BIBLIOGRAPHIE**

- AEBISCHER, P. (1965) : *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* (I<sup>ère</sup> éd. 1836), Genève : Droz, in *Éditions Champion Électronique*.
- ANDRIĆ, N. (1939) : *Junačke pjesme (uskočke i hajdučke pjesme)*, Hrvatske narodne pjesme 8, Zagreb : Matica hrvatska, in FAJGELJ éd. (2008a), MH8.
- ANDRIĆ, N. (1940). *Junačke pjesme*, Hrvatske narodne pjesme 9, Zagreb : Matica hrvatska, in FAJGELJ éd. (2008a), MH9.
- AREND, W. (1933) : *Die typischen Scenen bei Homer*, Berlin : Weidmann.
- ASHBY, G. (1979) : A Generative Model of the Formula in the Chanson de Roland. *Olifant* 7/1, pp. 39-65.
- AURELL, M. (2006). Conclusions, in MACÉ éd. (2006), pp. 263-276.
- AVRIL, A. (1868) : *La bataille de Kosovo : rhapsodie serbe*, Paris : Librairie du Luxembourg.
- BAKHTINE, M. M. (1978) : *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.
- BANAŠEVIĆ, N. (1926) : Le cycle de Kosovo et les chansons de geste, *Revue des études slaves*, 6/3-4, pp. 224-44.
- (1953) : L'antithèse dite slave dans un poème de Victor Hugo, *Revue de littérature comparée* 27/2, pp. 200-4.
- (1975) : La chanson de geste et la poésie épique yougoslave, in *Etudes d'histoire littéraire et de littérature comparée*, Beograd : ICS, pp. 24-34.
- BAŠIĆ, H. (1997) : Zeman kule po ćenaru gradi: Muslimanske epske narodne pjesme iz Sandžaka (2<sup>ème</sup> éd.), in KUJUNDŽIĆ éd., *Usmena epika Bošnjaka*, Sarajevo : Svjetlost, pp. 126-38.
- BEĆIROVIĆ, R. (1998) : *Stabljike srpstva: izabrane i nove pjesme*, Cetinje : Svetigora, in FAJGELJ éd. (2008a).
- BÉDIER, J. (1926) : *Les Légendes épiques* (3<sup>ème</sup> éd., t. 1-4), Paris : H. Champion.
- (1947) : *La chanson de Roland* (I<sup>ère</sup> éd. 1837), Paris : L'édition d'art H. Piazza, in *Éditions Champion Électronique*.
- BELIĆ, A. (1959) : *Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika* (t. 1-16), Beograd : SANU.
- BENNET, P. E. (2006) : Autour de l'Archamp : perspectives épiques sur Guillaume d'Orange, in MACÉ éd. (2006), pp. 233-45.
- BENVENISTE, E. (1998) : *Le Vocabulaire Des Institutions Indo-Européennes* (t. 1-2), Paris : Éditions de Minuit.
- BÉRARD, V. (2001a) : *Odyssée : Chants I à VII*, Classiques en poche 58, Paris : Les Belles Lettres.
- (2001b) : *Odyssée : Chants VIII à XV*, Classiques en poche 59, Paris : Les Belles Lettres.
- (2001c) : *Odyssée : Chants XVI-XXIV*, Classiques en poche 60, Paris : Les Belles Lettres.

- BOGATYRJOV, P. (1982<sup>2</sup>) : Stalni epiteti i antiteza u epskim pesmama slovenskih naroda, in KOLJEVIĆ éd. (1982), pp. 359-372. Traduction partielle de BOGATYRJOV (1958) : Nekotorye zadachi sravnitel'nogo izuchenija ehposa slavjanskix narodov, in *IV Mezhdunarodnyjj s"ezd slavistov*, Moskva : AN SSSR.
- BOGIŠIĆ, V. (2003) : *Narodne pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa*, Gornji Milanovac : LIO, I<sup>ère</sup> éd. 1878.
- BOSANAC, S. (1897) : *Junačke pjesme*, Hrvatske narodne pjesme 2, Zagreb : Matica hrvatska, in FAJGELJ éd. (2008a), MH2.
- BOŠKOVIĆ-STULLI, M. (1971) : *Usmena književnost : Izbor studija i ogleđa*, Zagreb : Školska knjiga.
- BOUTET, D. (2003<sup>2</sup>) : *La chanson de geste : forme et signification d'une écriture épique du Moyen âge*, Paris : Presses universitaires de France, I<sup>ère</sup> éd. 1993.
- BOWRA, C. M. (1950) : The Comparative Study of Homer. *American Journal of Archaeology* 54/3, pp. 184-92.
- BOŽIĆ, I., & BOSANAC, S. (1890) : *Junačke pjesme*, Hrvatske narodne pjesme 1, Zagreb : Matica hrvatska, in FAJGELJ éd. (2008a), MH1.
- BRKIĆ, J. (1961) : *Moral concepts in traditional Serbian epic poetry*, The Hague : Mouton.
- BRUNEL-LOBRICHON, G. (2006) : Histoire et fiction : Guillaume et l'épique occitan, in MACÉ éd. (2006), pp. 279-91.
- BUDISAVLJEVIĆ, M. (1992) : Ilijada u ogledalu kosovskih pesama, *Catena Mundi* 1, pp. 145-58.
- BUTUROVIĆ, Đ. (1997) : Bosanskomuslimanska usmena epika (2<sup>ème</sup> éd.), in KUJUNDŽIĆ éd. (1997), pp. 139-61.
- BYNUM, D. E. (1969) : The Generic Nature of Oral Epic Poetry. *Genre* 2/3, pp. 236-58. (2008) : *The Uniform Edition of the Poetry of Avdo Međedović* [en ligne]. Disponible sur <<http://enargea.org/ue/index.html>> (consulté en avril 2008).
- CARMICHAEL, C. (2002) : *Ethnic Cleansing in the Balkans: Nationalism and the Destruction of Tradition*, London : Routledge.
- CHADWICK, H. M. (1912) : *The Heroic Age*, Cambridge : the University Press.
- CHANTRAINE, P. (1999) : *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots* (2<sup>ème</sup> éd.), Paris : Klincksieck.
- CHASTANG, P. (2006) : De saint Guilhem à Guillaume d'Orange, in MACÉ éd. (2006), pp. 207-31.
- ČOLOVIĆ, I. (2005) : *Le bordel des guerriers folklore, politique et guerre*, Münster : LIT.
- ĆOROVIĆ, V. (1997) : *Istorija srpskog naroda* (t. 1) [en ligne], Beograd : Glas srpski. Disponible sur <[http://www.rastko.org.yu/rastko-bl/istorija/corovic/istorija/index\\_1.html](http://www.rastko.org.yu/rastko-bl/istorija/corovic/istorija/index_1.html)> (consulté en janvier 2008).
- CURIPESCHITZ, B. (1531) : *Itinerarium, Wegrayss kün. May. Potschafft gen Constantinopel zu dem Türckischen Keiser Soleyman*.
- CVIJIĆ, J. (1991<sup>3</sup>) : *Balkansko Poluostrvo i Južnoslovenske zemlje : Osnovi antropogeografije*, Beograd : SANU, I<sup>ère</sup> éd. 1931.
- ČAJKANOVIĆ, V. (1973) : *Mit i religija u Srba : izabrane studije*, Beograd : Srpska književna zadruga.

- DANEK, G. (2002) : Traditional referentiality and Homeric intertextuality, in MONTANARI & ASCHERI éd.s. (2002), pp. 3-19.
- DE LAMBERTERIE, C. (1997) : Milman Parry et Antoine Meillet, in LÉTOUBLON & DIK éd.s. (1997), pp. 9-22.
- DELBOUILLE, M. (1959) : Les Chansons de geste et le livre, in *La Technique littéraire des chansons de geste : Actes du Colloque de Liège (septembre 1957)* (éd. M. Delbouille), Paris : Les Belles Lettres, p. 295-407.
- DERETIĆ, J. (1995) : *Zagonetka Marka Kraljevića : o prirodi istoričnosti u srpskoj narodnoj epici*, Beograd : SKZ.
- DETELIĆ, M. (1996) : *Urok i nevesta : poetika epske formule*, Beograd : Balkanološki Institut SANU.
- DOZON, A. (1859) : *Poésies populaires serbes*, Paris : E. Dentu.  
(1888) : *L'Épopée serbe : Chants populaires héroïques. Serbie, Bosnie et Herzégovine, Croatie, Dalmatie, Monténégro*, Paris : E. Leroux.
- DUGGAN, J. J. (1973) : *The Song of Roland : formulaic style and poetic craft*, Berkeley : University of California press.
- DUPARC-QUIOC, S. (1977) : *La chanson d'Antioche* (I<sup>ère</sup> éd. 1848), Paris : Librairie Orientaliste Paul Geuthner, in *Éditions Champion Électronique*.
- DVORNIKOVIĆ, V. (1990<sup>2</sup>) : *Karakterologija Jugoslovena*, Beograd : Prosveta, I<sup>ère</sup> éd. 1939.
- ĐURIĆ, M. (1914) : *Vidovdanska etika* (p. 79). Zagreb: Srpsko akademsko društvo "Njegoš".  
(1997) : *Helenska književnost i komparatistika*, Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.  
(2003) : *Istorija helenske književnosti* (p. 393). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Éditions Champion Électronique* [en ligne]. Disponible sur <<http://www.champion-electronique.net>> (consulté en avril 2008).
- EDWARDS, M. W. (1992) : Homer and Oral Tradition: The Type-Scene, *Oral Tradition* 7/2, pp. 284-330.
- EVANS, A. (1876) : *Through Bosnia and the Hercegovina on Foot During the Insurrection*, London.
- FAJGELJ, A. éd (2008a) : *Guslarske pesme* [en ligne]. Disponible sur <<http://guslarskepesme.com/>> (consulté en mai 2008).  
(2008b) : Slovenska antiteza između psihološkojezičke stvarnosti i književnog nasleđa, in *Naučni sastanak slavista u Vukove dane 37*, Beograd : Međunarodni slavistički centar.
- FOLEY, J. M. (1988) : *The Theory of Oral Composition : History and Methodology*, Indiana University Press.  
(1990) : *Traditional Oral Epic : The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley : University of California Press.  
(1991) : *Immanent art : from structure to meaning in traditional oral epic*, Bloomington : Indiana university press.

- (1999) : *Homer's Traditional Art*, University Park : Pennsylvania State University Press.
- FORTIS, A. (1771) : *Saggio d'osservazioni sopra l'isola di Cherso ed Osero*, Venezia : Gaspare Storti.
- (1774) : *Viaggio in Dalmazia* (t. 1-2), Venezia.
- FRY, D. (1967) : Old English Formulas and Systems, *English Studies* 48, pp. 193-204.
- GACAK, V. (1973) : Metaforicheskaia antiteza v sravnitel'no-istoricheskom osveshhenijj, *Istorija, kul'tura, etnografija i fol'klor slavjanskix narodov : VII Mezhdunarodnyj s'ezd slavistov*, Moskva : AN SSSR, pp. 286-306.
- GAUTIER, L. (1882<sup>2</sup>) : *Les épopées françaises : Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale* (t. 1-4), Paris : Société générale de librairie catholique.
- GEBAUER, J. (1874) : O metaforických obrazech básnictví národního, zvláště slovanského, *Listy filologické a paedagogické* 1, pp. 97-117 ; 225-52.
- GEORGIJEVIĆ, K. (1936) : *Srpskohrvatska narodna pesma u poljskoj književnosti*, Beograd : Srpska kraljevska akademija.
- GESEMANN, G. (1943) : *Heroische Lebensform zur Literatur und Wesenskunde der balkanischen Patriarchalität*, Berlin : Wiking Verlag.
- (2002) : *Studije o južnoslovenskoj narodnoj epici* (T. Bekić éd.), Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- GLAVIČIĆ, B. (1961) : Jedna vrsta tzv. Slovenske antiteze u Homera, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 27/1-2, pp. 54-64.
- GODEFROY, F. (2002) : *Dictionnaire de l'ancienne langue française (IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)* (C. Blum & J. Dufournet éd.), in *Éditions Champion Électronique*.
- GOETHE, J. W. V. (1972) : *Kunsttheoretische Schriften Und Übersetzungen : Schriften Zur Literatur* (t. 2), Berlin : Aufbau-Verlag.
- GRIMM, J. (1869) : *Kleinere Schriften* (t. 1-8), Berlin : F. Dümmler.
- GRMEK, M. D., GJIDARA, M., & ŠIMAC, N. (1993) : *Le Nettoyage ethnique : documents historiques sur une idéologie serbe*, Paris : Fayard.
- Gusle : list Saveza guslara Srbije* (1998) : Beograd: Savez guslara Srbije.
- HADŽIJAHIĆ, M. (1997<sup>2</sup>) : Gradja za povijest narodne poezije muslimana iz Bosne u XVI., XVII., XVIII stoljeću, in KUJUNDŽIĆ éd., *Usmena epika Bošnjaka*, pp. 48-57.
- HADŽIOMERSPAHIĆ, E. (1909) : *Muslimanske narodne junačke pjesme*, Banja Luka, in FAJGELJ éd. (2008a).
- HAINSWORTH, J. B. (1968) : *The flexibility of the Homeric formula*, Oxford : Clarendon press.
- HAVELOCK, E. A. (1963) : *Preface to Plato*, Cambridge : Harvard University Press.
- HEGEL, G. W. F. (1944) : *Esthétique*, Paris : Aubier.
- HEINEMANN, E. E. (1993) : *L'art métrique de la chanson de geste: essai sur la musicalité du récit*, Genève : Droz.
- HEKTOROVIĆ, P. (1953<sup>2</sup>) : *Ribanye i ribarscho prigovaranye i razliche stvari ine sloxene po Petretu Hectorovichi u Hvaraninu*, Zagreb, I<sup>ère</sup> éd. 1568.

- HOEKSTRA, A. (1964) : *Homeric modifications of formulaic prototypes : studies in the development of Greek epic diction*, Amsterdam : North-Holland.
- HÖRMANN, K. (1933<sup>a</sup>) : *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini 1*, Sarajevo, I<sup>ère</sup> éd. 1888-9, in FAJGELJ éd. (2008a), KH1.
- HÖRMANN, K. (1933<sup>b</sup>) : *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini 2*, Sarajevo, I<sup>ère</sup> éd. 1888-9, in FAJGELJ éd. (2008a), KH2.
- (1966) : *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini : Iz rukopisne ostavštine Koste Hörmanna 3* (Đ. Buturović éd.), Sarajevo, in FAJGELJ éd. (2008a), KH3.
- IOGNA-PRAT, D. (2006) : La figure idéale du laïc constructeur (Languedoc, Aquitaine, Île-de-France, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles), in MACÉ éd. (2006), pp. 85-115.
- JAEGER, W. (1986) : *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, New York : Oxford University Press.
- JAGIĆ, V. (1865) : *Jihoslované, Slovník naučný 4*.
- JONG, I. J. F. de éd. (1999), *Homer : critical assessments*, London : Routledge.
- (2001) : *A narratological commentary on the Odyssey*, Cambridge : Cambridge University Press.
- JOVANOVIĆ-ZMAJ, J. (1992<sup>2</sup>) : *Pevanija Zmaj-Jovana Jovanovića : odabrane celokupne umotvorine u pesmi i prozi sa opširnim životopisom Zmaj-pesnikovim*, Beograd : Zmaj, Kultura, I<sup>ère</sup> éd. 1882.
- JOVANOVIĆ, I. (1968) : O slovenskoj antitezi u srpskim narodnim pesmama, *Godišnjak filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 11/1, pp. 373-83.
- KAHANE, A., & MUELLER, M. (2008) : *Chicago Homer* [en ligne]. Disponible sur <<http://www.library.northwestern.edu/homer/>> (consulté en mai 2008).
- KAKRIDIS, I. (1954) : Το θέμα των άστοχων ερωτημάτων, in *Ομηρικά θέματα, Από τον κόσμο των αρχαίων 1*, Athènes, pp. 132-48.
- (1999<sup>2</sup>) : The Motif of the Godsent Mist in the Iliad, in JONG éd. (1999), pp. 163-78.
- KARADŽIĆ, V. S. (1899) : *Pjesme junačke najstarije i srednjijeh vremena*, Srpske narodne pjesme 6, Beograd, in FAJGELJ éd. (2008a), Vuk6.
- (1900a) : *Pjesme junačke srednjijeh vremena*, Srpske narodne pjesme 7, Beograd, in FAJGELJ éd. (2008a), Vuk7.
- (1900b) : *Pjesme junačke novijih vremena o vojevanju za slobodu i o vojevanju Crnogoraca*, Srpske narodne pjesme 8, Beograd, in FAJGELJ éd. (2008a), Vuk8.
- (1902) : *Pjesme junačke novijih vremena o vojevanju Crnogoraca i Hercegovaca*, Srpske narodne pjesme 9, Beograd, in FAJGELJ éd. (2008a), Vuk9.
- (1964<sup>2</sup>) : *Mala prostonarodnja slaveno-serbska pjesnarica (1814) ; Narodna srbska pjesnarica (1815)*, Sabrana dela Vuka Karadžića 1 (Nedić, V. éd), Beograd : Prosveta.
- (1974a) : *Pjesme junačke najstarije*, Srpske narodne pjesme iz neobjavljenih rukopisa Vuka Stef. Karadžića 2, Beograd : SANU, in FAJGELJ éd. (2008a), SANU2.

- (1974b) : *Pjesme junačke srednjih vremena*, Srpske narodne pjesme iz neobjavljenih rukopisa Vuka Stef. Karadžića 3, Beograd : SANU, in FAJGELJ éd. (2008a), SANU3.
- (1974c) : *Pjesme junačke novijih vremena*, Srpske narodne pjesme iz neobjavljenih rukopisa Vuka Stef. Karadžića 4, Beograd: SANU, in FAJGELJ éd. (2008a), SANU4.
- (1985<sup>2a</sup>) : *Danica*, Dela Vuka Karadžića, Beograd : Prosveta, Nolit, I<sup>ère</sup> éd. 1825-1834.
- (1985<sup>2b</sup>) : *Srpski rječnik*, Dela Vuka Karadžića, Beograd : Prosveta, Nolit. I<sup>ère</sup> éd. 1818.
- (1985<sup>2c</sup>) : *Srpske narodne pjesme 1*, Dela Vuka Karadžića, Beograd : Prosveta, Nolit, I<sup>ère</sup> éd. 1824.
- (1985<sup>2d</sup>) : *Pjesme junačke novijih vremena*, Dela Vuka Karadžića, Beograd : Prosveta, Nolit, in FAJGELJ éd. (2008a), Vuk4, I<sup>ère</sup> éd. 1862.
- (1988<sup>2a</sup>) : *Pjesme junačke najstarije*, Dela Vuka Karadžića 2, Beograd : Prosveta, in Fajgelj éd. (2008a), Vuk2, I<sup>ère</sup> éd. 1845.
- (1988<sup>2b</sup>) : *Pjesme junačke srednjih vremena*, Dela Vuka Karadžića 3, Beograd : Prosveta, in FAJGELJ éd. (2008a), Vuk3, I<sup>ère</sup> éd. 1846.

KIRK, G. S. (1962) : *The songs of Homer*, Cambridge : Cambridge University Press.

KNOLLES, R. (1603) : *The Generall Historie of the Turkes from the First Beginning of That Nation to the Rising of the Othoman Familie ... Together with the Lives and Conquests of the Othoman Kings and Emperours, Etc*, London : A. Islip.

KOLJEVIĆ, S. (1974) : *Naš junački ep*, Beograd : Nolit.

éd. (1982) : *Ka poetici narodnog pesništva : strana kritika o našoj narodnoj poeziji*, Beograd : Prosveta.

(1980) : *Epic in the Making*, New York : Oxford University Press.

KORFMANN, M. (2002) : *Ilios, ca 1200 BC - Ilion, ca 700 BC : Report on findings from archaeology*, in MONTANARI & ASCHERI éd. (2002), pp. 209-26.

KOSTIĆ, V. (1968) : Prvi pomen naših narodnih pesama u Engleskoj, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 34, pp. 77-81.

KRAFČIK, P. A. (1976) : The Russian Negative Simile: An Expression of Folkloric Fantasy. *The Slavic and East European Journal* 20/1, pp. 18-26.

KUJUNDŽIĆ, E. éd (1997) : *Usmena epika Bošnjaka*, Sarajevo : Svjetlost.

KURMAN, G. (1969) : Negative Comparison in Literary Epic Narrative, *Comparative Literature* 21/4, pp. 337-47.

LEPAGE, Y. G. (1978) : *Les rédactions en vers du Couronnement de Louis* (I<sup>ère</sup> éd. 1854), Genève : Droz, Rédaction AB in Éditions Champion Électronique, Couronnement de Louis.

LÉTOUBLON, F., & DIK, H. éd. (1997) : *Hommage à Milman Parry : le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam : J. C. Gieben.

LIDDELL, H. G., SCOTT, R., JONES, H. S. et al. (1996<sup>9</sup>) : *A Greek-English lexicon*, Oxford : Clarendon press, I<sup>ère</sup> éd. 1843.

- LOMA, A. (2002) : *Prakosovo: slovenski i indoevropski koreni srpske epike*, Beograd : SANU - Balkanološki institut.
- LORD, A. B. (1936) : Homer and Huso I: The Singer's Rests in Greek and Southslavic Heroic Song. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 67, pp. 106-13.
- (1948) : Homer, Parry, and Huso, *American Journal of Archaeology* 52/1, pp. 34-44.
- (1968) : Homer as Oral Poet, *Harvard Studies in Classical Philology* 72, pp. 1-46.
- (1969) : The Theme of the Withdrawn Hero in Serbo-Croatian Oral Epic, *Prilozi za književnost, jezik, istoriju, i folklor* 35, pp. 18-30.
- (2000<sup>2</sup>) : *The singer of tales* (S. A. Mitchell & G. Nagy, éd.), *Harvard studies in comparative literature*, ISSN 0073-0696 ; 24, Cambridge : Harvard University press, I<sup>ère</sup> éd. 1960.
- LOVRICH, G. (1776) : *Osservazioni di Giovanni Lovrich soprà diversi pezzi del viaggio in Dalmazia del signor abate Alberto Fortis, coll'aggiunta della vita di Soçivizca a sua eccellenza E. Maffio Albrizzi, gravissimo senatore Veneto*, Venezia : F. Sansoni.
- MACÉ, L. éd. (2006) : *Entre histoire et épopée : Les Guillaume d'Orange (IXe-XIIIe siècles)*, Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail.
- MACKIE, C. J. éd. (2004) : *Oral performance and its context*, *Mnemosyne Supplementum* 248, Leiden : Brill.
- MADELÉNAT, D. (1988) : *L'épopée*, Paris : PUF.
- MARETIĆ, T. (1966<sup>2</sup>) : *Naša narodna epika*, Beograd : Nolit, I<sup>ère</sup> éd. 1909.
- MARJANOVIĆ, L. (1898) : *Junačke pjesme (muamedovske)*, *Hrvatske narodne pjesme* 3, Zagreb : Matica hrvatska, in FAJGELJ éd. (2008a), MH3.
- (1899) : *Junačke pjesme (muamedovske)*, *Hrvatske narodne pjesme* 4, Zagreb : Matica hrvatska, in FAJGELJ éd. (2008a), MH4.
- MARTIN, J. (1987) : « Vue de la fenêtre » ou « Panorama épique » : structures rhétoriques et fonctions narratives, in *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste / X<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, Aix-en-Provence : Université de Provence, CUERMA.
- (1992) : *Les Motifs dans la chanson de geste : définition et utilisation*, Lille : Centre d'études médiévales et dialectales de Lille 3.
- MARTIN, J., & SUARD, F. (1996) : *L'épopée : mythe, histoire, société*, Paris : Centre des sciences de la littérature.
- MATICKI, M. (1970) : Poetika epskog narodnog pesništva: slovenska antiteza, *Književna istorija* 3/9, pp. 3-52.
- (1974) : *Srpskohrvatska graničarska epika*, Beograd : Institut za književnost i umetnost.
- MAZEL, F. (2006) : L'héritage symbolique de Guillaume dans l'aristocratie méridionale des XIe-XIIIe siècles : tradition familiale ou fascination épique ?, In MACÉ éd. (2006), pp. 163-80.

- MAZON, P. (1998a) : *Iliade : chants I à VIII*, Classiques en poche 31, Paris : Les Belles Lettres.
- (1998b) : *Iliade : Chants IX à XVI*, Classiques en poche 35, Paris : Les Belles Lettres.
- (1998c) : *Iliade : Chants XVII à XXIV*, Classiques en poche 37, Paris : Les Belles Lettres.
- MEILLET, A. (1923) : *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris : Presses universitaires de France.
- MEYER, P., & LONGNON, A. (1882) : *Raoul de Cambrai : chanson de geste* (I<sup>ère</sup> éd. 1840), Paris : Firmin Didot, in *Éditions Champion Électronique*.
- Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen âge offerts à Pierre Jonin* (1979), Aix-en-Provence : CUERMA.
- MÉRIMÉE, P. (1827) : *La Guzla, ou choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie, etc.*, Paris : F. G. Levrault.
- MICKIEWICZ, A. (1849) : *Les Slaves : Cours professé au Collège de France* (t. 1-5), Paris.
- MILUTINOVIĆ, S. S. (1990<sup>2</sup>) : *Pjevanija crnogorska i hercegovačka*, Nikšić : Univerzitetska riječ, in FAJGELJ éd. (2008a), I<sup>ère</sup> éd. 1837.
- MINCHIN, E. (2004) : *Rhythm and Regularity in Homeric Composition : Questions in the Odyssey*, in MACKIE éd. (2004), pp. 21-49.
- MONTANARI, F., & ASCHERI, P. éd. (2002) : *Omero tremila anni dopo : atti del Congresso di Genova, 6-8 luglio 2000*, Roma : Edizioni di storia e letteratura.
- MURKO, M. (1929) : *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XXe siècle*, Paris : H. Champion.
- NAGLER, M. N. (1967) : *Towards a Generative View of the Oral Formula*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 98, pp. 269-311.
- (1974) : *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley : University of California Press.
- NAGY, G. (2003). *Homeric responses*, Austin : University of Texas Press.
- NEDIĆ, V. (1990<sup>3</sup>) : *Vukovi pevači*, Beograd : Rad, I<sup>ère</sup> éd. 1981.
- NODIER, C. (1873<sup>2</sup>) : *Jean Sbogar*, Paris : Charpentier, I<sup>ère</sup> éd. 1818.
- NOTOPOULOS, J. A. (1951) : *Continuity and Interconnexion in Homeric Oral Composition*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 82, pp. 81-101.
- NJEGOŠ, P. P. *Pjesme*, in FAJGELJ éd. (2008a), Njegoš : Pjesme.
- (1846) : *Ogledalo Srbsko*, Beograd, in FAJGELJ éd. (2008a).
- (1847) : *Gorski vijenac*, Vienne, in FAJGELJ éd. (2008a).
- OINAS, F. J. (1976) : *Karelian-Finnish Negative Analogy: A Construction of Slavic Origin*, *The Slavic and East European Journal* 20/4, pp. 379-86.
- (1978) : *Heroic epic and saga: an introduction to the world's great folk epics*, Bloomington : Indiana University Press.



- ONG, W. J. (2002<sup>2</sup>) : *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*, London : Routledge, I<sup>ère</sup> éd. 1982.
- ORFER, L. d' (1916) : *Chants de guerre de la Serbie*, Paris : Payot et cie.
- PANIĆ-SUREP, M. (1967) : *Filip Višnjić : život i delo*, Beograd : Prosveta.
- PARRY, A. éd. (1987<sup>2</sup>) : *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, New York : Oxford University Press, I<sup>ère</sup> éd. 1971.
- PARRY, M. (1928) : *L'épithète traditionnelle dans Homère : essai sur un problème de style homérique*, Paris : Les Belles Lettres.
- (1930) : Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: I. Homer and Homeric Style. *Harvard Studies in Classical Philology* 41, pp. 73-147.
- (1932) : Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry, *Harvard Studies in Classical Philology* 43, pp. 1-50.
- (1933) : Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 64, pp. 179-97.
- (1936a) : Review of Walter Arend, 'Die typischen Scenen bei Homer', *Classical Philology* 31, pp. 357-60.
- (1936b) : The Historical Method in Literary Criticism, *Harvard Alumni Bulletin* 38, pp. 778-82.
- (1987) : Ćor Huso: A Study of Southslavic Song, in A. PARRY éd. (1987<sup>2</sup>), pp. 439-64.
- PARRY, M., LORD, A. B., & BARTÓK, B. (1954) : *Serbocroatian heroic songs* (t. 1-3), Cambridge : Harvard University Press.
- PAVIĆ, M. (1991) : *Istorija srpske književnosti 4 : Predromantizam* (D. Mrđenović éd.) [en ligne], Beograd : Dosije. Disponible sur <<http://www.rastko.org.yu/knjizevnost/pavic/predromantizam/index.html>> (consulté en février 2008).
- PAVLOVIĆ, M. (1969) : Još o 'slovenskoj antitezi' kod Viktora Igoa i uopšte, *Filološki pregled* 7/1-4, pp. 87-98.
- PERRIER, J. L. (1931) : *Le charroi de Nîmes : chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle* (I<sup>ère</sup> éd. 1857), Paris : H. Champion, in *Éditions Champion Électronique*.
- PERUNOVICH, P. P. *Ustanak na dahije : Srpska junackapjesma* [disque phonographique], Chicago : Marsh laboratories.
- PETERSEN, W. (2004) : *Troy* [DVD], Warner Brothers.
- PETRANOVIĆ, B. (1867) : *Epske pjesme starijeg vremena*, Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine 2, Beograd : Srpsko učeno društvo, in FAJGELJ éd. (2008a), Petranović2.
- (1870) : *Junačke pjesme starijeg vremena*, Srpske narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine 3, Beograd, in FAJGELJ éd. (2008a), Petranović3.
- PINAULT, G. (1985) : Négation et comparaison en védique, *Bulletin de la société de linguistique de Paris* 80/1, pp. 103-44.
- PROPP, V., & MÉLÉTINSKI, E. (. (1970) : *Morphologie du conte*, Paris : Seuil.

- PUPIN, M. I. (1923) : *From Immigrant to Inventor*, New York : Charles Scribner's Sons.  
*Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika* (1967), Novi Sad : Matica srpska.
- RÉGNIER, C. (1990). *Aliscans* (I<sup>ère</sup> éd. 1854), Paris : Champion, in *Éditions Champion Électronique*.
- ROSSI, M. (1975) : *Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Champion.  
 (1979) : Les séquences narratives stéréotypées : un aspect de la technique épique, in *Mélanges Pierre Jonin*, pp. 592-607.
- RUELLE, P. (1960) : *Huon de Bordeaux* (I<sup>ère</sup> éd. 1860), Bruxelles : Presses universitaires de Bruxelles, in *Éditions Champion Électronique*.
- RUSSO, J. A. (1963) : A Closer Look at Homeric Formulas, *Transactions of the American Philological Association* 34, pp. 235-47.
- RYCHNER, J. (1999<sup>2</sup>) : *La chanson de geste : Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève : Droz, I<sup>ère</sup> éd. 1955.
- SALRACH, J. M. (2006) : Guillaume et Barcelone : la formation de la Marche Hispanique, in MACÉ éd. (2006), pp. 25-44.
- SAMARDŽIJA, S. (2001) : *Antologija epskih narodnih pesama*, Beograd : Narodna knjiga Alfa.
- SAUZEAU, P. (2003) : Des berserkir en Grèce ancienne ?, in D. Accorinti & P. Chuvin édés., *Des géants à Dionysos : mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria : Edizioni dell'Orso, pp. 95-108.  
 (2005) : *Les partages d'Argos : Sur les pas des Danaïdes*, Paris : Belin.
- SCHEIN, S. L. (1997) : Milman Parry and the Literary Interpretation of Homeric Poetry, in LÉTOUBLON & DIK édés., pp. 275-81.
- SCHMAUS, A. (1997) : Životni uslovi muslimanske epike, in KUJUNDŽIĆ éd., pp. 91-103.
- SEARLE, J. R. (1979) : *Expression and meaning : studies in the theory of speech acts*, Cambridge : Cambridge University Press.
- SERGENT, B. (1999) : *Celtes et Grecs I : Le livre des héros*, Paris : Payot & Rivages.
- SHALIAN, A.K. (1964) : *David of Sassoun: The Armenian Folk Epic in Four Cycles*, Athens : Ohio University Press.
- SHAW, J. T. (1976) : Otricatel'noe Sravnenie: A Note on Terminology, *Slavic and East European Journal* 20, p. 515.
- SIMS-WILLIAMS, P. (1978) : 'Is it fog or smoke or warriors fighting?': Irish and Welsh parallels to the Finnsburg fragment, *The Bulletin of the Board of Celtic Studies* 27, pp. 505-14.
- SKENDI, S. (1954) : *Albanian and South Slavic Oral Epic Poetry*, Philadelphia : American Folklore Society.
- STRYJKOWSKI, M. (1582) : *Która przedtym nigdy światła nie widziała Kronika polska, litewska, żmódzka i wszystkiej Rusi* (t. 1-2), Krolewicz.
- SUVAJDŽIĆ, B. (2005) : *Junaci i maske : tumačenja srpske usmene epike*, Beograd : Društvo za srpski jezik i književnost Srbije.

- THOMAS, J. (1989). *Renaut de Montauban* (I<sup>ère</sup> éd. 1909), Genève : Droz, in *Éditions Champion Électronique*.
- VAILLANT, A. (1932) : *Les Chants épiques des Slaves du Sud*, Paris : Boivin.
- VAN GENNEP, A. (1909) : *La Question d'Homère, les poèmes homériques, l'archéologie et la poésie populaire*, Paris : Mercure de France.
- VESELOVSKIJJ, A. (2005<sup>2</sup>) : Psihološki paralelizam i njegove forme odražene u pesničkom stilu, in *Istorijska poetika*, pp. 145-240, Beograd : Zepter Book World. Traduction de VESELOVSKIJJ (1898) : Psixologičeskijj parallelizm i ego formy v otrazhenijax poetičeskogo stilja, *Zhurnal Ministerstva Narodnogo Prosveshhenija*, 3/2, pp. 1-80.
- VIDAL-NAQUET, P. (2004) : *Le chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris : La Découverte.
- VIKIS-FREIBERGS, V. (1995) : The negative parallel or negative simile in Latvian folk poetry, *Journal of Baltic Studies* 26/1, pp. 3-24.
- VRIES, J. D. (1963) : *Heroic song and heroic legend*, London : Oxford University Press.
- VUJIČIĆ, S. (1982<sup>2</sup>) : Jedan srpski guslar u Mađarskoj XVI veka, in KOLJEVIĆ éd. (1982), pp. 57-63, I<sup>ère</sup> éd. 1971.
- WATKINS, C. (1995) : *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*, New York : Oxford University Press.
- WEIHER, E. (1972) : *Der negative Vergleich in der russischen Volkspoesie*, Forum slavicum 35, München : W. Fink.
- WEST, M. L. (1981) : The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music, *The Journal of Hellenic Studies* 101, pp. 113-29.
- (1988) : The Rise of the Greek Epic, *The Journal of Hellenic Studies* 108, pp. 151-72.
- (1992) : *Ancient Greek Music*, Oxford : Oxford University Press.
- WHITE, S. (2006) : La colère de Guillaume d'Orange, in MACÉ éd. (2006), pp. 247-61.
- ZIMA, L. (1880) : *Figure u našem narodnom pjesničtvu s njihovom teorijom*, Zagreb : JAZU.
- (1991<sup>2</sup>) : Sravnenije Omirovih epopea sa srbskim narodnim pjesmama, *Naučni radovi, govori i drugi sastavi profesora Srpske velike gimnazije karlovačke štampani u izveštajima od 1853. do 1921. godine* 1, pp. 63-80, I<sup>ère</sup> éd. 1874.
- ZUMTHOR, P. (2000<sup>2</sup>) : *Essai de poétique médiévale*, Paris : Seuil, I<sup>ère</sup> éd. 1972.

## ANNEXES

### Associations des goslari<sup>289</sup>

#### *Fédération des goslari de Serbie*

##### **Région de Belgrade**

1. Vuk Karadžić, Beograd
2. Radovan Bećirović-Trebješki, Beograd
3. Milan Toplica, Beograd
4. Student, Beograd
5. Filip Višnjić, Beograd
6. Miloš Obilić, Beograd
7. Milan Tepić, Beograd
8. Car Lazar, Priština / Beograd
9. Nikola Tesla, Obrenovac

##### **Région de Serbie centrale et du Sud**

10. Karađorđe, Kragujevac
  11. Tanasko Rajić, Čačak
  12. Prota Mateja Nenadović, Valjevo
  13. Vuk Karadžić, Loznica
  14. Ratko Pavlović-Ćićko, Niš
  15. Filip Višnjić, Leskovac
  16. Jablanica, Leskovac
  17. Gornja Jablanica, Medveđa
  18. Sreten Vukosavljević, Prijepolje
  19. Vukoman Šalipurović, Priboj
  20. Javor, Nova Varoš
  21. Vojvoda Petar Bojović, Sjenica
  22. Njegoš, Sjenica
  23. Žiča, Kraljevo
  24. Sveti Sava, Kraljevo
  25. Luka Arsenijević, Arandjelovac
- ##### **Région de Voïvodine**
26. Marko Miljanov, Kula
  27. Njegoš, Vrbas
  28. Sveti Nikola, Novi Sad
  29. Petar Perunović, Zrenjanin
  30. Branko Radičević, Nova Pazova
  31. Njegoš, Pančevo
  32. Vojvoda Lazar Sočica, Bačko Dobro Polje

---

<sup>289</sup> Pour ces informations je remercie Jelisav Čurović, secrétaire de la Fédération des goslari de Serbie.

33. Section de l'association culturelle et artistique Vuk Tomanović, Sečanj
34. Gusle, Topolovac
35. Section des goslé, Centre culturel serbe Sveti Sava, Subotica
36. Filip Višnjić, Toronto (Canada)

La fédération monténégrine s'est divisée en 2006 en deux fédérations : Fédération des goslari de Monténégro et Fédération des goslari « l'Empire de Dušan ».

***Fédération des goslari de Monténégro***

1. Vuk Karadžić, Nikšić
2. Nikac od Rovina, Nikšić
3. Sveti Luka Župa, Nikšićka
4. Vladika Danilo, Podgorica
5. Željezničar, Podgorica
6. Starac Milija, Bijelo Polje
7. Vojvoda Miljan Vukov, Andrijevića
8. Ivan Crnojević, Cetinje
9. Sveti Jovan Vladimir, Bar
10. Iguman Gerasim, Vračenići
11. Serdar Janko Vukotić, Mojkovac
12. Iguman Mojsije, Berane

***Fédération des goslari « l'Empire de Dušan »***

1. Petar prvi, Danilovgrad
2. Pljevlja, Pljevlja
3. Velimir Jakić, Pljevlja
4. Jevrem Ušćumlić, Nikšić
5. Vojvoda Lazar Sočica, Plužine
6. Vojvoda Momčilo, Žabljak
7. Vojvoda Mina Radović, Podgorica
8. Sveti Petar Cetinjski, Podgorica
9. Vojvoda Dreka, Podgorica
10. Marko Miljanov, Herceg Novi
11. Petar Perunović, Bijelo Polje

***Fédération des goslari de la République serbe***

1. Filip Višnjić, Sarajevo
2. Gavriilo Princip, Sarajevo
3. Vojvoda Nedeljko Vidaković, Trebinje
4. Vojvoda Luka Vukalović, Trebinje
5. Filip Višnjić, Bijeljina
6. Starina Novak, Pale
7. Romanija, Sokolac

8. Tešan Podrugović, Gacko
9. Vojvoda Vlatko Vuković, Bileća
10. Janković Stojan, Banjaluka
11. Rade Jamina, Višegrad
12. Herceg Šćepan, Foča
13. Đura Jakšić, Doboj
14. Draža Mihailović, Bratunac

## **Miljanov, M., Primjeri čojstva i junaštva**

### ***Préface du recueil de chants perdu*<sup>290</sup>**

Kako umijem, tako i evo pred tobom izlazim.

Čitaoče, dragi brate, namjeravam u glavnom opisat, ne opširno, nego ukratko, neke glavne crte iz života onija junaka koji su mi poznati lično ili po kazivanju. Nemoj mislit da te ove crte bit vješto opisane. O, to ne. Jer da bi ktio, ne umijem, počem nijesam bio sretan dobiti potrebno znanje, znanje ono kojim bi mogâ bit od koristi mojoj braći. Ali, što i kako umijem, od toga mi se ne treba stidjet, jer nikada učitelja ima nijesam, no sam u pedesetoj godini počeo pisat. Da pišem ove crte ne nagoni me slavljublje, jer mi ono nikad nije raspinjalo grudi, do jedino me nagoni to: što vidim da mlogi junaci ne samo da umriješe tijelom, no i rad njihov umrije, koji ne smije bit zaboravjen. Zubja istine svijetli mlogome na grob, ište spomena, a tu zubju niko ne vidi. Pa mi se za isto čini da ja dugujem onijem junacima koje poznajem lično ili o kojijema sam izblizu čuo govorit. Mogu li ja ovijem kratkijem i nevještijem opisom nji obesmrтит? To znam da ne mogu; ali ovijem, kâ neuk čoek, želim spotaći naše mlade sile da zavire u jata radna besmrtija ljudi, koji zaludu radiše da

Voilà que je sors devant toi, dans la mesure de mes capacités.

Lecteur, cher frère, mon intention est de décrire, pas d'une façon détaillée mais brièvement, les principaux traits dans la vie des héros que je connais personnellement où par le témoignage d'un autre. Ne pense pas que ces traits seront décrits adroitement. Ô, non. Même si je souhaitais je ne saurais pas faire, puisque je n'ai pas eu la chance d'obtenir les connaissances nécessaires, avec lesquelles je pourrais être utile à mes frères. Mais je ne dois pas avoir honte de ce que je sais faire, car je n'ai jamais eu de professeur, mais j'ai commencé à écrire ayant cinquante ans. Ce n'est pas l'ambition qui m'inspire à écrire ces traits, puisqu'elle ne gonflait jamais ma poitrine, mais seulement le suivant : je vois que, sauf leurs corps, le travail de maints héros est mort, qui ne doit pas être oublié. La torche de la vérité éclaire les tombeaux de plusieurs et demande le souvenir, mais personne ne la voit. A ce titre il me semble être obligé envers les héros que je connais en personne ou dont j'ai entendu parler de près. Puis-je les rendre immortels par cette description courte et maladroite ? Je sais que je ne peux pas ; mais comme un homme inculte, je veux inciter nos jeunes à jeter un coup d'œil sur les foisons d'hommes immortels et de

<sup>290</sup> *Supra*, 67.

ostave besmrtni spomen, kad cio njiov viteški rad oće da pokrije mrak zaboravnosti. Velim: ovijem mislim spotać naše mlade ljude da se potruđe doć u ovo nepobjedno stijenje, koje je od Boga za pričanje stvoreno, te da za ajtar istine iznesu na vidik svijetu one ljude či rad njima besmrtnost pruža. Ovijem se nadam da će se koji od mlade braće nać, koji neće žalit truda da izvadi iz mraka one koji nijesu za mrak radili, no veselo život davali, teke da izvidaju rane braće mučenika!

Dragi brate Srbine, da si imâ prilike i da si gledâ junake koje sam ja gleda, ne bi ti dalo srce mira doklen se ne bi ozvâ junacima koji veselo mru za svoje i svija nas pravo. Mene se ova zasluga sjajna čini, više no velikija gospodstvo, s kojim ote svijetu da ugode, pa baš i od kaluđera u Svetu Goru, koji u samoću nosi gvozdeni lanac na golo tijelo i ugađa Bogu. Ja ne želim zlo kaluđeru, ni dâ Bog, no mi se čini da je miliji Bogu koji na muke mre za njegovu pravdu, no da nosi lanac. Ukratko, za mene je najstrašniji svetac, koji mre za opštu i za božu pravdu, a to mi se čini greota i šteta da se zaboravi.

Ali, rasudi, brate, je li pravo da se zaboravi sveti rad pravi junaka, a cvijeće i rosa, potočić, ljepota ženska, pjesma slavuja u lug, maovina, magla i vazduh - ništa se ne zaboravi.

I u pakao je doprlo pero, i pamet vješta stvarara romane i česa nije, piše se o glavarima i zapovjednicima. No Vule

leurs gestes, qui s'efforçaient en vain de laisser un souvenir immortel, si les ténèbres d'oubli vont couvrir tout leur travail chevaleresque. Je dis : par le présent je veux inciter nos jeunes de faire un effort et venir dans ces rochers invincibles, que Dieu a crée pour être racontés, et d'étaler au grand jour, en faveur de la vérité, ces hommes dont le travail leur offre l'immortalité. J'espère donc que parmi les jeunes frères, il se trouvera un qui s'efforcera généreusement à faire sortir des ténèbres ceux qui ne travaillaient pas pour les ténèbres, mais donnaient volontiers leurs vies rien que pour soigner les blessures des frères martyrs !

Serbe, cher frère, si tu avais eu l'occasion de voir les héros que j'ai vus, tu n'aurais pas eu de paix dans ton cœur avant de répondre aux appels des héros qui meurent avec joie pour leur propre droit et celui de nous tous. Ce mérite me semble brillant, plus que la noblesse des grands, avec laquelle ils veulent plaire au monde, même plus que l'effort du moine d'Athos, qui dans la solitude porte une chaîne au corps nu et fait plaisir à Dieu. Je ne veux point du mal au moine, que Dieu me protège, mais il me semble plus cher à Dieu celui qui est mort torturé pour sa justice que celui qui porte la chaîne. Bref, le saint le plus redoutable est à mon avis celui qui meurt pour la justice commune et celle de Dieu, et c'est cela qui me semble le plus grand dommage à oublier.

Mais juge mon frère s'il est juste d'oublier le saint travail des vrais héros, tandis que les fleurs et la rosée, le petit ruisseau, la beauté féminine, le chant du rossignol dans la forêt, la mousse, la brume et l'air – rien n'est oublié.

La plume est arrivée jusqu'à l'enfer même et l'intelligence habile crée les romans et, ma foi, on écrit sur les chefs et les comman-

Neškov i Rade Mučin s dostinom, nije bio glavar, ni cvijeće, ni slavuj! Pjevaj, o brate, o tome slobodno! O, brate, da znaš Vula i Rada s družinom, što su činjeli, opisâ i bi prije drugoga. No, koliko više da im ne natruniš poštenje, kao što je mlogima natrunjeno; a to je od dobre želje mlogijema učinjeno, a to kad mu pridaš, te od male slave učiniš veliku. Ako si Srbin, znadi da je šteta u pridavanju, a ne korist. Ako bi drugi čovek ovi rad primio, kojemu nije narod na muku, i on neka se čuva od pridjevaka, da ne uvrijedi poštenje. Ne znam drugo, no što mi se čini ono pišem, a kako umijem, tako klikujem.

dants. Mais Vule Neškov et Rade Mučin avec la compagnie, n'était pas un chef, ni fleur, ni rossignol. Mais chante cela mon frère, vas-y ! O mon frère, si tu connaissais Vule et Rade avec la compagnie et ce qu'ils ont fait, tu les aurais décrits avant d'un autre. Mais prends garde à ne pas corrompre leur honnêteté, comme elle a été corrompue à plusieurs ; c'était fait à plusieurs avec la bonne intention d'ajouter pour faire la grande gloire de la petite. Si tu es Serbe, sache que c'est le dommage qui se trouve dans les ajouts, pas l'avantage. Si un autre homme accepte ce travail, pour qui le peuple ne présente pas un fardeau, qu'il se méfie aussi des ajouts, pour ne pas offenser l'honnêteté. Je ne sais pas faire autrement, mais j'écris ce qui me paraît et je chante comme je peux.

### *Préface*

Gorštaci i seljaci ne mogu velike dobrodušnosti činjet, ali svaki se može svojoj sovjesti odužiti, čineći dobra koliko može; jer se čovek uvijek na malu stvar pokažuje kâ i na veliku. Koji i mala dobra čini, on će i velika kad mogne. Za mala dobra velika mu fala, jer čestitom radnjom slašću ni dušu napaja.

Les montagnards et les paysans ne peuvent pas faire les grandes générosités, mais chacun peut acquitter sa conscience en faisant autant de bien qu'il peut, car un homme se montre toujours sur la petite chose, comme sur la grande. Qui fait de petits biens, en fera aussi de grands quand il aura l'occasion. Pour de petits biens on lui sait un grand gré, car ses bonnes actions nourrissent notre âme de douceur.

Dobročinstvo je bože blago, koje ni dušu i srce veseli: u daleki svijet kad čujemo taj boži blagoslov - dušu ni blaži i u pomoć ni priskače i Bogu približuje; uči naše misli da zlo zaborave. a dobro spasenje da traže.

Un bienfait est le trésor divin, qui réjouit l'âme et le cœur : quand on entend cette bénédiction divine dans un monde lointain, il réjouit notre âme, il vient à notre secours et nous rapproche du Dieu ; il enseigne à nos pensées d'oublier le mal et de chercher la bonne salvation.

Dobročinstvo je naš besplatni učitelj, koji nas u svaki tren oka pomaže i na dobro zove. Ovo nije učitelj kâ oni te uči u škole. Ovoga učitelja u svoj razum nosiš, koji ti u pustinju pomoć

Le bienfait est l'instituteur gratuit qui nous aide et appelle au bien dans chaque clin d'œil. Ce n'est pas un instituteur comme ceux qui enseignent dans les écoles. Tu le portes dans l'esprit, il peut t'aider dans le



može, samo se sjeti njega. Ovo na sam sebe možs čoek pokušat, kad ga muka dođs samoga idući proz pustu goru, planinom, moren gladom i žeđom, razdrpan, često bos i pometen, ako je vakat od snijega i sjevera, te ti njinijem vijanjem brkaju poglsdu đe ćeš nogom nagazit. Ako je neka sunčana, te je njegova žega u neznan metnula i umor umnožila, ako te guši onako raslabljena, koji se povr svega umora još bojiš od neprijatelja, od kojega zbog slabosti mogâ bi nejunâčki poginut, (jer se može koristit naprijatelj tvojom slabošću). Ali je od svega najgore kad ti pane na um čije zločinstvo. Tada još te viši umor stigne, i sve muke završuje neki pritisak, bol, mržnja nečojaska ovlada te, i pustu goru oko sebe mrziš, koja ti se paklom pretvorila, u kojoj se duša tvoja muči, izgubiv svaki osećaj, da ni Boga pomenut ne umije, kâ što ga je na druge nevolje pominjala i na njega se je nadâ! A sad mu se i Bog grešan čini, kako je mogâ dopuštât čojku da ovakva zla čini!

Pošto te ova nesvjestica izmuči, držaće te u svoje raspoloženje onoliko koliko je odmora opredijelila. U toj borbi misli su skitale, nijesu umjele mislit, same sebe pomoć, no, kâ nekteći, sretoše se na dobročinca. Tek počneš o njemu (o dobročinu) i njegovu radu razmišljat, pade zlo u zlo, a tvoja duša okrijepi i dobro opije; izvedri se duša, zaigra srce, raslabljeno tijelo dobija novu snagu, nema žeđi ni gladi, nema umora, nema mržnje, sve je milo, u sve vidiš dobročinstvo, mio ti je Bog, koji je lijepoga čoeka dâ, lijepo da čini, zločinac se je izgubio, nema ga više na um. Sad veselo ideš gorom i planinom, kudijen ostri vjetrovi zvižde i prijatno

désert, il suffit de s'en souvenir. Tu peux le vérifier toi-même, quand tu souffres en allant par la montagne déserte, seul, fatigué de faim et de soif, dépenaillé, souvent pieds nus et troublé, si la neige et l'aquilon déchaînés t'empêchent dans leur course de voir où poser ton pied. Ou si la chaleur du soleil ardent t'évanouit et multiplie tes fatigues, si elle te suffoque, affaibli comme tu es, et si tu crains encore un ennemi dont tu pourrais mourir sans héroïsme, à cause de ta faiblesse (car l'ennemie pourrait en profiter). Mais le pire de tout est quand la mauvaise action de quelqu'un te vient à l'esprit. La fatigue qui t'accable alors est encore plus grande et tous les maux finissent par une pression, une peine, tandis qu'une haine inhumaine s'empare de toi, à ce point de haïr même la montagne déserte qui t'entoure, qui est devenue un enfer dans lequel ton âme est torturée, ayant perdu toute conscience, de sorte qu'elle n'arrive même pas à mentionner Dieu, comme elle le mentionnait dans les autres maux, en espérant en lui! Et maintenant Dieu même lui semble pécheur, pour avoir permis à l'homme de commettre de tels méfaits.

Après t'avoir tourmenté, cet évanouissement t'aura gardé dans son humeur autant qu'il a décidé. Dans ce combat les pensées vagabondaient, n'arrivant pas à penser, à aider soi-même, pourtant, comme involontairement, elles croisèrent un bienfaiteur. Rien qu'à commencer à réfléchir sur lui (le bienfaiteur) et sur son travail, le mal tomba dans le mal, ton âme se ressaisit et grisa à volonté, elle s'égaya, le cœur s'agita, le corps affaibli se remplit d'une force nouvelle, il n'y a pas de soif ni de faim, ni de fatigue, ni de haine, tout est cher, tu vois le bienfait partout, Dieu est cher, qui a donné un bel homme pour faire de beaux gestes, le malfaiteur s'est perdu, tu n'y penses plus. À cette heure tu vas en joie par le forêt et la

ti veselu dušu, slašću opojenu, razlađuju, i ideš blagodareći Bogu, koji je tako prirodu ukrasio, i ideš i često uzdaneš iz dubine duše, želeći dobra činjet.

Dolazi ti na um: koja muka malo prijed bješe tobom ovladala; pun mržnje i zle želje, da ti bješe zlu zlo činjet! Dobročinstvo ti u pomoć priskoči, um ti prosvijetli i popravi, da dobro želiš, a zlo prezireš; pun radosti i nade da ćeš dobra činjet, ne samo ti, no da se nadaš da ćeš nagnat na dobročinstvo i zločinca, kojega si prijed vidio i od njega se otrovao!

Sad se nadaš, sudeći po sebi, da će se i on popraviti; misliš u sebe: - "Ja ću njega opomenut i odvratit da zlo ne čini i ne bude sam sebe onakvi krvnik!"

Tobom je blaga mirnoća ovladala, koja te dobročinstvu vuče. Ne umijem ja reć cijenu dobročinstva. Neka je ono u ljudska srca zapisano i Bogom blagoslovljeno, dâko se pomožemo njim! Jer fajde je i zborit i mislit o dobru, jer si maloprijed vidio iz kakve te paklene pomrčine izvede, kad ti na um dođe dobročinstvo!

Velikodušno, daklen, ne olijeni se i ne zaboravi da i mala velikodušnost svetom slašću srce ni i dušu zanosi! Ne zanesi se za velike pobjede, koje s prosutom krvlju zemlje i gradove obaraju, no se zanesi i za male pobjede, tek koje božanski dišu i mirišu!

Na Medun, godine 1900.  
*Voivoda Marko Miljanov*

montagne, où les vents sévères sifflent en refroidissant agréablement ton âme bien-heureuse, grisée de douceur, et tu vas en rendant grâce à Dieu pour avoir embelli la nature de la sorte, et tu vas en soupirant profondément et souhaitant faire du bien.

Il t'arrive à l'esprit : quel mal t'avait pris tout à l'heure ; rempli de la haine et des mauvaises intentions, tu étais en mesure de faire mal au mal. Le bienfait te porta secours, il éclaircit et corrigea ton esprit à vouloir du bien et mépriser le mal ; rempli de la joie et de l'espoir que tu vas faire du bien, mais pas seulement toi, mais tu espères que tu vas y également inciter le mal-facteur, que tu à vu tout à l'heur et dont tu t'est empoisonné.

Maintenant tu espères, en jugeant sur ton propre exemple, que lui aussi va se corriger, en pensant en soi : « Je vais le prévenir et le détourner de faire le mal et d'être un tel bourreau à soi-même ! »

La douce tranquillité t'a envahi, qui te pousse au bienfait. Je ne sais point raconter le prix du bienfait. Qu'il soit gravé dans les cœurs des hommes et béni de Dieu, pour qu'on s'y appuie. Il est utile de parler et de penser du bien, car tu a vu tout à l'heure de quelles ténèbres infernales il t'a sorti, quand le bienfait à venu à ton esprit.

Soit donc généreux, ne permet pas que la paresse s'empare de toi et que tu oublies que même une petite générosité nous transporte le cœur et l'âme par une douceur sainte. Ne te fais pas emporter par les grandes victoires qui, en versant le sang, font tomber les pays et les villes, il suffit de t'emporter par les petites victoires, qui n'ont qu'un souffle et un parfum divins !

À Medun, l'an 1900  
*Voivode Marko Miljanov*

## INDICES

## Index des noms propres et des notions

- Aarne-Thompson, 202  
acmé, 33, 43, 78, 81, 85, 230, 232, **233**  
actes de parole, 119  
Adelung, Johann Christoph, 34, 84  
Adenet le Roi, 69  
adieux, **205**  
âge héroïque, 40, 63, 96, **248**, 259  
Alcman, 38  
alexandrin, 56  
*Aliscans*, 17, 111, 119, 123, 143, 162, 163, 164, 211, 251  
anadiplose, **206**  
Andrassy, comte, 66  
antithèse slave, 14, 28, 68, 75, 179, **182**, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 196, 197, 217, 227, 228, 235, **260**, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 273, 279  
analyse psychologique, 183  
grille de critères, 260  
problèmes terminologiques, 186, 187  
appel de la fée, 159  
approbation, **122**  
Archiloque, 38  
Arctinus de Milet, 68  
Arend, Walter, 92, 148, 155, 161, 269, 272  
Aristote, 55  
armement, **155**  
ceindre l'épée, 155  
Artemon de Clazomène, 68  
Ashby, Genette, 94, 114  
associations  
horizontales, 227, *v. cliché associé*  
verticales, 14, 137, 221, **235**, 279  
attributs héroïques, **152**  
automutilation, **205**, 259  
avant l'aube, **136**, 260  
aveugles, 27, 49, 82, 86  
femme aveugle de Grgurevci, 79, 102  
Homère, 38, 82  
Višnjić, 82, *v. Višnjić, Filip*  
Živana l'aveugle, 241  
Avril, Adolphe d', 37  
Baiamonti, Giulio, 12, 32, 257, 269  
Bajo Pivljanin, 42, 59  
Banašević, Nikola, 12, 208, 258, 267  
Banović Strahinja, 61, 75, 137, 146, 159, 171, 204, 221  
Bašić, Husein, 23  
Bayezid, 28, 40  
BCS. *v. langue serbe (BCS)*  
Bećirović, Radovan Trebješki, 15, **68**, 88, 236, 277  
Bećirović, Radovan Trebješki, 43  
Bédier, Joseph, 39, 51, 98, 269, 275  
Benveniste, Emile, 266  
Bernier de Vermandois, 51, 123, 128, 129, 132, 133, 139, 147, 176, 177, 178, 179, 202, 213, 217, 219, 237, 242, 246, 247, 248, 251  
Bertrand de Bar, 45, 69  
Beuve de Hantone, 215  
big bang, 230, *v. acmé*  
blessures, **200**  
Bocskai, Étienne II, 29  
Bodel, Jean, 69  
Bogatyrvov, Pjotr Grigor'evich, 78, 88, 182, 185, 187  
Bogišić, Valtazar, 34, 53, 83  
Boileau, Nicolas, 271  
Boutet, Dominique, 94, 96, 97, 98, 208, 222, 270  
Bowra, Cecil Maurice, 102  
Bowring, John, 33  
Branković, 30, **41**, 42  
Đurađ, 26, 29, 40, 41  
Vuk, 41, 208  
Braun, Maximilian, 35

- Brkić, Jovan, 236
- brouillard, **211**
- Bruère Desrivaux, Marc René, 35
- Budalina Tale, 42
- Budisavljević, Milan, 216
- bugarštice, 24, 26, 28, 29, 34, **53**, 56, 75, 76, 83, 98, 122, 171, 207
- Bušatlija, Mahmut, 62
- butin, **200**  
partage du, 200
- Buturović, Đenana, 28
- Bynum, David, 15, 92, 277
- caler, ne pas, 168
- Callinus, 38
- Cantilène de saint Faron*, 39
- catalogue, **206**
- Çelebi, Evliya, 29
- censure préventive de la communauté, 78, 88, 104, 258
- Chadwick, Hector Munro, 40
- chagrins et pleurs, **139**
- championnat. v. *sous goslé*
- changement de scène, 235
- Chanson d'Antioche*, 17, 111, 138, 162
- Chanson de Roland*, 111, 114, 121, 122, 123, 125, 129, 130, 135, 136, 138, 145, 149, 162, 163, 164, 180, 204, 205, 206, 207, 213, 214, 216, 221, 222, 231, 239, 240, 248, 250, 258, 274
- Charlemagne, 12, 39, 45, 139, 149, 160, 175, 213, 240
- Charroi de Nîmes*, 17, 111, 125, 129, 130, 139, 143, 161, 178, 242
- chasse, 130
- château, 128
- cheval, **155**  
parlant, pleurant et prophétique, 158  
parler avec, 155  
persuasion du, 156
- chevaucher, **161**, 165, 222, 227, 259
- chien et faucon, **159**
- christianisation, 215, 249
- cliché, 93, **111**, 114  
associé, 115, 125, 126, 131, 138, 140, 141, 145, 153, 160, 167, **169**, 170, 173, 174, 176, 177, 179, 199, 227, 235  
composite, 155, 161  
interchangeable, 113, **169**, 175, 176, 177, 228, 235  
introductif, 76, 129, 130, 250  
phraséologique, 111
- colère, **142**, 145, 227
- combat, **199**
- comédie, 146, 176, 177
- commentaire métanarratif, 241
- Congrès de Berlin, 65, 66
- conseil, **201**
- contextuel, 96
- Conversio Othgerii militis*, 39
- convocations et ressemblances, **201**
- corpus, 111
- correspondances  
extrapoétiques, 259, 267, 268  
interpoétiques, 259, 260
- coupe de Nestor, 38
- couper la tête, 153, **200**
- Couronnement de Louis*, 17, 111, 127, 130, 143, 154, 176, 211, 213, 222, 231, 238, 246
- création et reproduction, 104
- Crnojević, 61, 204, 212, 274
- Cvijić, Jovan, 49, 61, 63, 80
- cycles  
de Doon de Mayence, 45  
de Garin de Monglane, 45  
de Guillaume, 39, 98  
de Marko, 80, 233, 258  
des chants de frontière, 42  
des guerres de libération, 42, 80, 235  
des haïdouks et des *uskoci*, 42, 98  
des rois de France, 45  
du Kosovo, 30, 34, 37, 52, 60, 80, 81, 152, 216, 233, 258

- référentialité, 96  
 thébain, 44  
 troyen, 44  
 cycles de développement, **230**, 233, 259  
 Čajkanović, Veselin, 65, 80, 102, 259  
 Čengić, Smail-Aga, 63  
*čojstvo*, 67  
 Čupić, Stojan, 57, 58, 60  
 Danek, Georg, 101, 181  
 Daničić, Đura, 53  
 décasyllabe  
   chansons de geste, 55  
   gouslé, 23, 27, **52**, 53, 76, 83, 207, 236  
 déclin, 43, 82, 86, 87, v. *acmé*  
 déguisement, 120, 160, 177, 178, 179, **202**,  
   241  
 Démodocos, 50  
 densité formulaire, 93  
 derniers temps, 16, 60, **80**, 233  
 Detelić, Mirjana, 10, 35, 93, 179, 211, 219,  
   220, 259  
 Dipylon oinochoe, 38  
 dire vrai, 14, 28, 75, 113, 114, 125, 126, **166**,  
   167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175,  
   179, 191, 227, 228, 235, 269, 279  
 divertissement coupé par un danger, 75,  
   **217**  
 Divjanović, Ilija, **64**, 65, 66, 146, 279  
 domaćin, 19, 188, 196, 217  
 dons, **202**  
 Dozon, Auguste, 13, 15, 23, 33, 37, 50, 73,  
   85, 86, 218, 269  
 dresser la tente, 129  
 duel, 126, 127, 160  
   judiciaire, **199**  
 Duggan, Joseph, 93, 94, 114, 231  
 Dumézil, Georges, 97, 257, 266, 279  
 Dvorniković, Vladimir, 44, 49, 83, 277  
*dvostranost*, 221  
 Derzelez Alija, 41, 42  
 Đurić, Miloš, 12, 15, 35, 186, 202, 203, 205,  
   214, 229, 258  
 Eckstein, baron d', 36  
 Ecris comme tu lis, lis comme il est écrit,  
   34, 84  
 Eginhard, 39  
 église, 129  
 empire céleste, 147, **215**, 235  
 Engels, Friedrich, 33  
 envoi/réception de la lettre, 115  
 épée et lance, **152**  
   éviter la javeline, **153**  
   tirer l'épée, **153**  
   tranchante, **152**  
 épisode rétrospectif, 175, 183, 190, 191  
 épopée unique, 34, 37, 52, 56, 233  
 Erlangen, manuscrit de, 30, 31, 80, 185, 233  
 éscarboucle, **215**  
*essential idea*, 93, 114  
 Evans, Arthur, 34, 49  
 expressions rationnelles, 111  
 extrapoétique, 259  
 Fauriel, Claude, 32, 33, 36, 38, 267  
 Fédération des gouslari serbes, 89  
 femme infidèle, 61, 158, 159, 210  
 film, 243  
 Foley, John Miles, 58, 92, 93, 96, 97, 99, 105,  
   115, 116, 183, 186, 188, 202, 239, 258, 270,  
   276, 282  
 fondement des correspondances, **257**  
 formularité, **90**  
 Fortis, Alberto, 23, 30, 31, 32, 36, 48, 49, 271  
   *Viaggio in Dalmazia*, 30, 31  
*Fragment de La Haye*, 39  
 frapper ses genoux, 145  
 frontière  
   comme milieu épique, 42, 215  
   Frontière militaire, 30, **42**, 50, 87  
   Marche d'Espagne, 45  
 Fry, Donald, 92  
 Funck-Brentano, Frantz, 37

- Gacak, Viktor, 182, 184, 186, 187, 263, 283
- Gaj, Ljudevit, 53, 84
- Gebauer, Jan, 182, 186, 283
- génocide, 63
- Gesemann, Gerhard, 30, 35, 43, 67, 88, 91, 92, 159, 213, 239, 271
- gestalt, 92, 104, 113
- giaour, 23
- Girart de Roussillon, 180, 201
- Glavičić, Branimir, 182, 186, 190, 191, 192, 194, 196, 257, 283
- gloire, **248**
- Goethe, Johann Wolfgang von, 31, 32, 33, 36
- golema nevolja, 76, **140**, 172, 173, 178, 189, 190, 228
- Gorski vijenac, 62, 274
- Gouirand, Gérard, 213
- gouslé
- associations, 44, 89, **291**
  - championnats, 88, 89
  - conditions d'interprétation, 49
  - décasyllabe. *v. décasyllabe*
  - édition classique, 33, 52, 64, 100
  - et bugarštice, 75, 76, 83
  - instrument, 45
  - malchance en France, 12
  - mode serbe, 24, 27, 28, 29
  - monotonie, 48, **49**
- grande merveille, **203**, 260
- Grimm, 33, 34, 186, 257
- grincer les dents, 145
- Grouchy, Jean de, 51
- guerriers offensés au conseil, **202**
- Guillaume, 39, 215
- Guslarskepse.com, 16
- Hadžijahić, Muhamed, 29
- haïdouk, 30, **42**, 128, 173, **210**, 238
- Sočivica, 31
- Hainsworth, John Bryan, 92, 93, 99
- hapax, 81, 115
- Hasanaginica, **31**, 32, 35, 36, 267
- Hastings, bataille de, 51
- Havelock, Eric Alfred, 94, 95, 97, 229, 230
- Hector
- et Paris, 210
  - exemple d', 174, 192, 193
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 99
- Heinemann, Edvard, 98, 114
- Hektorović, Petar, 28, 49, 75
- Marko Kraljević i brat mu Andrijaš*, 28, 75, 115
  - Vojvoda Radoslav Siverinski i Vlatko Udinski*, 28
- Hélène, 205, 243, 244
- Héraclite, 39
- Herder, Johann Gottfried, 32, 34, 36, 74, 82
- Hérodote, 39, 68
- héroïsme, **243**
- héros révolté, 242
- Hésiode, 44
- historicité, **273**
- Hoekstra, Arie, 92
- Homère, 12, 38, 50, **68**, 69, 82, 93, 242, 243
- sommeils d', 273
  - vies d', 68
- Homeridae, 39, **69**
- honneur, 150, **248**
- Hrnjica, Mujo et Halil, 42
- Hugo, Victor, 263
- Hunyadi, Jean, 26, 40, 41
- Huon de Bordeaux*, 17, 111, 117, 126, 138, 144, 149, 160, 169, 204, 221
- Hymne homérique à Apollon*, 38
- idéal héroïque défini par la descendance, **237**, 279
- idéologie, **228**
- I<sup>ère</sup> Guerre mondiale, 67
- Retraite d'Albanie, 35, 67
- images opposées, **209**, 235, 237, 238, 244, 252
- implicite, 67, **96**, **269**

- innovation, 68, **77**  
     Divjanović, 64  
     Međedović, 65, **276**  
     Njegoš, 63  
 inquiétude et émotion, **141**  
 Insurrection serbe  
     deuxième, 61  
     première, 12, 42, 43, 50, 58, 59, 60, 61, 62,  
     81, 83, 86, 100, 120, 140, 145, 206, 231,  
     232, 233  
 intérêt d'une fille à l'égard d'un héros, **219**,  
     227  
 interventions du narrateur, **220**  
     accélérer la narration, 222  
     arreter/continuer le chant, 221  
     changement de scène, 221  
     commentaires métanarratifs, 220  
     prologues/épilogues, 220  
     questions rhétoriques, 220  
     si vous pouviez voir, 222  
 intimité, 49, 65, 214  
 injurier et se moquer, 119  
 Iser, Wolfgang, 97  
 Ivry, Ogier d', 37  
 Jabučilo, 158  
 Jaeger, Werner, 237  
 Jagić, Vatroslav, 35, 64, 91, 182, 186  
 Jakobson, Roman, 78, 88  
 Janković, Stojan, 42  
 Jaspers, Karl, 228  
 joug turc, 57, 61, 234  
 jour et nuit, **134**  
 Journée serbe, 37  
 Jovanović, Jovan Zmaj, 270  
*Jugement de Paris*, 244  
 Jugović, 66, 100, 160, 204  
 Jukić, Ivan, 34, **66**, 232  
 Kačić-Miošić, Andrija, 30, 31, 32, 36, 53, 66,  
     94, 232  
     *Razgovor ugodni naroda slovinskago*, 30,  
     53, **66**  
     kafana, 19, 50, 277  
 Kakridis, Ioannis, 184, 186, 190, 191, 192,  
     194, 197, 211, 212, 260, 267, 284  
 Kalevala, 33, 232, 262, 265, 267  
 Karadžić, Radovan, 44  
 Karadžić, Vuk Stefanović, 13, 31, **32**, 33, 34  
     et Kopitar, 32  
     et Mušicki, 32  
 Karageorges, 57, 58, 60, 62, 140, 145, 146,  
     232, 234, 259  
 Karageorgévitch  
     Aleksandar I, 67, 68, 89  
     Aleksandar II, 9  
 Kilibarda, Novak, 64  
 Knolles, Richard, 29  
 Kolaković, Mehmed, 181, 233  
 Koljević, Svetozar, 26, 27, 28, 33, 35, 53, 75,  
     76, 80, 81, 99, 100, 231, 232  
*Kompositions-schema*, **91**, 92, 136, 213, 239,  
     271  
 Konstantin Mihajlović, 27  
 Kopitar, Jernej, 32, 37, 82, 84  
 Koprivica, Đorđije, 89  
 Kosovo, 228  
     bataille du, 26, 37, **40**, 60, 80, 100, 228,  
     232, 258  
     bataille du, deuxième (1448), 40  
     cycle du. *v. cycles : du Kosovo*  
     mythe du, 63, **79**, 80, 81, 207, 215, 235,  
     236  
     cène, 27, 76, 207, **208**, 258  
     empire céleste. *v. empire céleste*  
 Koštunica, Vojislav, 228  
 Kovačević, Ljubomir, 273  
 Krafčik, Patricia, 182, 183, 184, 185, 186,  
     187, 285  
 Krajina, 42  
 Križanić, Jurij, 29, 49  
 Kruse, bataille de, 52, 62  
 Kulin kapetan, 59  
 Laboulaye, Edouard, 37  
 lamentation, **141**

- langue serbe (BCS)  
 dialectes, 53, 84  
 dialectes et parlers, **53**  
 prononciation, 14  
 réforme de Vuk, 83
- Langues indo-européennes, 12
- Lazar, prince, 27, 40, **41**, 81, 172, 204, 208, 273  
 choix de, 147
- Lazarević, Luka, 57, 58, 59, 60
- Lebesgue, Philéas, 37
- Lejeune, Rita, 93, 152, 155
- les chants héroïques ne sont créés que par  
 les héros et pour les héros, 88, 271
- libération du cachot pour un service  
 héroïque, **132**, 171, 204
- liberté, 80, **235**, 236
- lieu, 128
- limites compositionnelles, **93**, 129, 178, 193, 227, 261
- Loma, Aleksandar, 9, 12, 35, 122, 203, 215, 259, 260
- Longfellow, Henry Wadsworth, 264
- longueur, 267, **275**, 277  
 Bećirović, 68  
 bugarštice, 53  
 chansons de geste, 56  
 goslé, 52  
 Homère, 55  
 Međedović, 65  
 Milija, 61  
 tradition musulmane et chrétienne, 276
- Lönnrot, Elias, 233
- Lord, Albert Bates, 11, 33, 38, 48, 50, 65, 66, 77, 92, 97, 99, 104, 114, 186, 202, 228, 229, 239, 258, 259, 269, 273, 276, 286, 288
- Lovrich, Giovanni, 31
- Macpherson, James, 31
- Madelénat, Daniel, 243
- malentendus, **269**
- manger et boire, **207**
- Maretić, Tomislav, 12, 35, 55, 64, 66, 83, 91, 98, 118, 121, 132, 139, 148, 155, 158, 159, 186, 202, 207, 215, 217, 220, 221, 229, 274, 275
- Marica, bataille de, 40, 41
- Marko, prince, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 41, 61, 63, 86, 98, 122, 126, 130, 139, 146, 171, 173, 180, 208, 215, 218, 233, 251, 258, 274
- Martić, Grga, 34, **66**, 232
- Martin, Jean-Pierre, 15, 102, 114, 122, 129, 130, 138, 141, 154, 155, 160, 165, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 213, 217, 220, 221, 241
- Martinići, bataille de, 62, 236
- Marx, Karl, 33, 228
- Mason, André, 38
- masse, 120, **154**
- Maticki, Miodrag, 35, 42, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 190, 194, 196, 261, 286
- maxime, 171, 176
- Međedović  
 12389 *Osmanbeg Delibegović i Pavićević*  
*Luka*, 276  
 6840 *Ženidba Smailagić Mehe*, 65
- Međedović, Avdo, 15, 43, 54, 55, **65**, 66, 77, 97, 217, 221, 222, 275, 276, 279
- Međedović, Zajim, 97
- Meillet, Antoine, 12, 13, 37, 38, 74, 75
- mémoire, 94, 151, 250
- Meredith, Owen, 33
- Mérimée, Prosper, 13, 32, 36, 49, 267
- messager de la bataille, **200**
- messages, **201**
- méthode  
 anthologique, 33  
 d'entremise, 11, **272**, 275, 277, 279  
 d'immersion, **270**  
 de l'intérieur, 11, 33  
 des chanteurs, 59, 68  
 intégrale, 11, 36, **276**  
 linguistique de corpus, 111  
 technologies d'information, 94, 111, 114



- Mickiewicz, Adam, 32, 36, 37
- midi, **136**
- migrations, 24, 26, 28, 29  
 Grande migration des Serbes, 63
- Mijat Tomić, 42
- Miklošić, Franc, 35
- Milija, 33, **61**, 77, 103, 146, 159, 171, 221, 222, 274
- Miloš Pocerac, 60
- Milutinović, Sima Sarajlija, 34, 62, 111, 118, 126, 130, 138, 159, 173, 202, 235, 238, 274
- Miljanov, Marko, 66, 67, 76, 79, 88, 293, 295  
*Primjeri čojstva i junaštva*, 66, 67, 293
- Mišar, la bataille de, 59
- Mladić, Ratko, 44
- mode serbe. v. *gouslé*
- modèle  
 lemmatique, **112**  
 profond, 113, 147, 151, 157, 207  
 sémantique, 112, 113, 114, 117, 124, 125, 134, 136, 140, 145, 153, 167, 168, 200, 215, 222  
 syntaxique, 113
- Momčilo, 41, 158, 209, 210, 215
- monogenèse, 14, 257, 258, 259, 260, 266, 268, 279
- Monjoie, 117
- Morlaques, 30, 31, 221
- morphologie de l'épopée, 116, 279
- Mrkalj, Sava, 84
- Mrnjavčević, 40, 41, 158, 180, 240
- Murad, 27, 40, 76, 98, 274
- Murko, Matija, 13, 35, **37**, 38, 43, 50, 73, 74, 80, 88, 277
- Mustaj-beg Lički, 42
- musulmane, tradition, 27, 30, 31, 38, 181, 232, 275  
 chants de la frontière, 24, 41, **42**, 221  
 et chrétienne, 41  
 et chrétienne, 24  
 et la chrétienne, 24, 42, 59, 275, 276
- exclusivité de Parry, 276
- Mušicki, Lukijan, 32, 57, 61, 82, 102
- mystification, 13, 36, 64
- Nagler, Michael, 92, 93, 94, 97, 104, 113, 114, 242
- Nagy, Gregory, 101
- Napoléon, 35, 62, 87, 228  
*narodni guslar*, 89  
*narodni pevač*, 103
- Nemanjić, 25, 40, 41, 173, 230  
 Dušan, 41, 120, 172, 180, 188, 204, 217, 240  
 Uroš, 41, 180, 240, 251
- Nerval, Gérard de, 32
- ni ni ni, **206**
- Nodier, Charles, 32, 35, 49, 267  
*Nota Emilianense*, 39
- nourrir un épervier, 160  
 du corps des héros, 26, 75, 160
- Novaković, Stojan, 34, 35, 64
- Njegoš, 10, 15, 24, 34, **62**, 63, 80, 83, 245, 279
- obéissance, **123**, 235
- Obilić, Miloš, 10, 27, 29, **40**, 41, 63, 98, 204, 208, 219, 236, 274
- Obrenović, Miloš, 58
- octosyllabe, 52
- oiseau messenger, 59, 75
- Olivier, 39, 45, 239
- Omer Pasha Latas, 66
- Ong, Walter, 78, 80, 90, **94**, 95, 105, 121
- oralité, **90**  
 secondaire, 105
- Orbini, Mavro, 80
- Orfer, Léo d', 37
- ouvrir le torse et examiner le cœur, **218**
- Panić, Milorad Surep, 57
- panorama, 129, **205**, 227
- parjure, **122**
- parler doucement, 75, **118**
- parler haut, **117**

- parole, **116**
- Parry, Milman, **38**  
 et Meillet, 74  
 et Murko, 38  
 réception dans la science yougoslave, 92
- Perunović, Petar, 43, 49, **67**, 87, 88
- Petersen, Wolfgang, 244
- Petranović, Bogoljub, 34, 49, 64, 65, 66, 232
- Petrović, Petar I, **62**, 83, 236
- peur, **146**
- peux-tu guérir, 177, 179, **199**
- Phémius, 50
- Piletić, Jole, 181
- Pinault, Georges, 184, 187, 288
- Pindar, 39
- Pjesme  
*Orao i svinja*, 245
- pleurer dans la prison, 130, 140
- Pocerac, Miloš, 246
- Podrugović, Tešan, **60**, 61, 76, 99, 100, 132, 233, 235
- polygenèse, 14, 257, 258, 259, 260, 267, 268, 279
- Popijevka od Svilojevića*, 172, 205, 227
- populaire, 78
- Potebnia, Aleksandr, 186
- Pouchkine, Alexandre Sergueïevitch, 32, 33, 36
- Poučenje u stihovima*, 236
- PowerGREP, 111
- Priam, 205
- prière maternelle par les seins, **216**, 259
- Prijezda, 209
- Prince Marko, 273, 274
- prison, 130
- procédé minimaliste, 61, 222
- Proclos, 44
- prolifération, 64, 66, 279
- propagande, **232**
- psychologie, 267
- punition pour chanter dans la forêt, **219**  
 querelle pour une femme, **216**
- questions sur l'identité, **125**, 173, 176, 227
- questions sur l'identité, 174, 179
- qui est ce héros, 172, **205**, 206, 227
- rançon, **127**
- Ranke, Leopold von, 33
- Raoul de Cambrai*, 18, 51, 111, 117, 119, 120, 121, 123, 125, 127, 128, 129, 132, 138, 139, 147, 149, 151, 162, 164, 165, 169, 170, 176, 177, 199, 200, 202, 205, 213, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 237, 239, 242, 246, 247, 249, 251
- Raško le vieux, 76, 98, 180, 206, 277
- rationnalisation, 159
- raya, 19, 23, 36, **41**, 49, 50, 59, 66, 79, 80, 83, 128, 173, 179, 210, 232, 233, 238
- recherche de volontaires, **203**, 204
- récurrence, **115**
- référentialité, **96**  
 traditionnelle, 270
- référentialité traditionnelle, **96**, 99, 101, 105
- réflexion, **147**, 150, 151
- regard terrible, **208**
- regex. v. *expressions rationnelles*
- Regno degli Slavi*, 80
- regular expressions. v. *expressions rationnelles*
- Renaut de Montauban*, 18, 111, 117, 125, 138, 139, 155, 162, 169, 175, 176, 179, 205, 217, 221, 290
- résonance, 14, 45, 47, **99**, 100, 179, 189, 227
- ressaisissement, **149**
- rétablissement des valeurs, 142, 143, **239**
- retour, 92, **202**, 239, 257, 258
- Rogeri de Pacienza di Nardo, 26
- Roland, 12, 39, 45, 51, 56, 69, 122, 124, 139, 149, 155, 175, 208, 213, 214, 231, 239, 248, 250, 251, 282
- romantisme, 36, 78, 229
- Roncevaux, 39, 45, 231, 274
- Rossi, Marguerite, 98, 99
- Runeberg, Johan, 33

Russo, Joseph, 92  
 Ruvarac, Ilarion, 35, 259, 273  
 Rychner, Jean, 93, 94, 121, 141, 154, 206, 213, 221, 269  
 Samardžija, Snežana, 42, 52, 61, 98, 104, 152, 160, 221  
 Sauzeau, Pierre, 9, 142, 144, 155, 219, 234  
 Schmaus, Alois, 35, 91, 205, 221, 233  
 se lever tôt, **137**  
 secouer la tête, 145  
 sentiments, **139**  
 Senjković Ivan, 42  
 serment, **121**, 122  
 serment par dieu, **169**, 228  
 si vous pouviez voir, 222  
 signification  
   ajoutée, 93, **179**, 189, 213, 228, 269  
   associée, 119  
 Sims-Williams, Patrick, 182, 184, 186, 261, 262, 289  
*sitna knjiga*, 115  
 Skanderbeg, 40  
 slava (jour du saint patron), 150, 188, 217, **250**  
*Smrt popa Mila Jovovića*, 202  
 Snellman, Johan Vilhelm, 233  
 songe prémonitoire, **213**  
 St Petar de Cetinje. v. Petrović, Petar I  
 St Sava, 25, 40  
 Staël, Madame de, 32  
 Starina Novak, 23, 29, 42, 118, 173  
 stéréotypie, 91, 93, 105, 111, 112, 115, 122, 125, 235, 270, 272  
 stratification diachronique, 101  
 structure, **115**  
 Strykowski, Maciej, 28  
 Suard, François, 102  
 Superman, 265, 267  
 supplication. v. *rançon*  
 Szilagyi, 41, 172  
 Švaba, 277

Tacite, 39  
 Talvj, 33, 36, 186  
 tambura, 24  
 technologies d'information et de communication, 105  
 teichoscopie. v. *panorama*  
 temps, **134**  
 tendresse des époux, **208**  
 Theagènes de Rhegium, 39  
 Thébaïde, 38  
 Thompson, Stith, 257  
 Tinódi, Sebestyén Lantos, 27, 49  
 Tito, 68, 234, 236  
 tous sauf, 75, **204**, 259  
 traditionnel, 75  
 trahison, **207**  
 Troie, 243, 274  
   la guerre de, 12, 44  
   prise de, 45, 98, 181, 242  
 Tuđman, Franjo, 44  
 Turcocratie, 23, 40, 41, 80, 230  
 Turoidus, 69  
 Tyrtæus, 38  
 uskoci, 19, 30, **42**, 98, 232  
 Vaillant, André, 38, 49, 82, 83, 258  
 Valéry, Paul, 105  
 Van Gennep, Arnold, 91  
 variantes, 31, 61, 64, 66, 73, 76, 77, 81, 96, 122, 146, 151, 159, 160, 205, 269  
 Varna, bataille de, 28  
 vassal sert le vin, 172, **217**  
 Velimirović, Nikolaj, 236  
 Venclović, Gavriilo Stefanović, 84  
 vers final, 149, 240, 250  
 vieux est meilleur, **208**  
 Višnjić, Filip, 33, 42, 43, **57**, 58, 59, 60, 77, 78, 80, 82, 86, 89, 206, 208, 210, 232, 233, 234, 235, 236, 277, 279  
 Voïart, Elise, 33  
 Vojnović, Nikola, 55  
*Voyage de Charlemagne*, 18, 56, 111, 215

- Vries, Jan de, 80, 103, 232, 233, 274
- Vučić, Tanasije, 43, 88, 271
- Vujnović, Nikola, 38
- Vuk, 49  
 et Kopitar, 32, **84**  
 et Milija, 61  
 et Podrugović, 61  
 et Ranke, 33  
 recueils, 32  
 réforme, 34, **83**
- Vuk2  
 20 *Kako se krsno ime služi*, 188, 189, 217, 228  
 25 *Ženidba kralja Vukašina*, 158, 209, 221  
 34 *Uroš i Mrnjavčevići*, 76, 129, 180, 185, 201, 217, 240, 251  
 38 *Marko Kraljević i vila*, 156, 208, 214, 219  
 44 *Banović Strahinja*, 61, 75, 137, 146, 171, 172, 204, 221  
 45 *Car Lazar i Carica Milica*, 76, 99, 200, 205, 208, 233, 235, 251  
 48 *Smrt majke Jugovića*, 66  
 57 *Marko Kraljević poznaje očinu sablju*, 171, 196  
 68 *Marko Kraljević i Demo Brđanin*, 123, 150, 151, 162  
 69 *Marko ukida svadbarinu*, **79**, 120, 139, 144, 148, 188, 189, 190
- 84 *Smrt vojvode Prijezde*, 129, 209, 249  
 89 *Ženidba Maksima Crnojevića*, 61, 62, 204, 212, 216, 274
- Vuk4  
 24 *Početak bune protiv dahija*, 33, 43, 206, 210, 233, 234, 235, 236  
 30 *Boj na Mišaru*, 59, 60, 88, 234, 236  
 30 *Početak bune protiv dahija*, 60  
 33 *Boj na Loznici*, 57, 60, 208
- Weiher, Eckhard, 182, 183, 184, 186, 187, 290
- Weltanschauung*, 96, 115, 210, 244
- White, Stephen, 142, 143
- Wordsmith, 111
- X fois et (X+1)<sup>e</sup>, **204**
- Zima, Luka, 12, 91, 104, 140, 148, 155, 158, 182, 185, 186, 190, 194, 200, 205, 207, 216
- Zmaj od Noćaja. v. Čupić, Stojan
- Zmaj Ognjeni Vuk, 41, 98
- Zrinski, Petar, 172
- Zumthor, Paul, 39, 93, 96, 98, 141, 230, 273
- βουλή  
 Διός, 181  
 νημερτής, 181  
 κλέα ἀνδρῶν, 25, 50  
 κλέος ἀφθιτον, 115, **215**, 249  
 νοστός, 174, 175, 178, 181

## Index des auteurs cités

Arend, W.....	148, 269
Ashby, G. ....	94
Banašević, N. ....	208, 258
Bašić, H.....	23
Bédier, J. ....	39, 98, 269
Benveniste, E. ....	12
Boutet, D. ....	79, 85, 94, 96, 97, 98, 105, 208, 222, 270
Bowra, M.....	102
Brkić, J.....	236
Brunel-Lobrichon, G.....	86

Budisavljević, M. ....	216
Buturović, Đ. ....	28
Bynum, D. ....	92, 277
Čajkanović, V. ....	102
Detelić, M. ....	93, 211, 219
Dumézil, G. ....	97, 257
Dvorniković, V. ....	277
Đurić, M. ....	203, 205, 214, 257
Edwards, M. ....	161
Eginhard ....	39
Evans, A. ....	34
Foley, J. M. ....	96, 105, 116
Fortis, A. ....	30, 271
Fry, D. ....	92
Gesemann, G. ....	213
Glavičić, B. ....	196
Hadžijahić, M. ....	29
Hainsworth, B. ....	92
Havelock, E. ....	95, 97, 101
Hegel, G. W. F. ....	99
Heinemann, E. ....	98, 114
Hektorović, P. ....	28, 75
Héraclite ....	86
Jaeger, W. ....	237
Jaspers, K. ....	228
Jovanović, J. Zmaj ....	270
Kakridis, J. ....	211
Kirk, G. S. ....	277
Knolles, R. ....	29
Koljević, S. ....	80
Loma, A. ....	203
Longfellow, H. ....	267
Lord, A. ....	48, 50, 77, 92, 99, 104
Luka, Z. ....	205
Madame de Staël ....	32
Madelénat, D. ....	79, 85, 97, 228, 239, 243, 274
Maretić, T. ....	91, 221, 229, 257, 275
Martin, J. P. ....	102, 114, 206, 213
Maticki, M. ....	187
Međedović, A. ....	276
Meillet, A. ....	74, 75

Mickiewicz, A .....	37
Miljanov, M. ....	67, 76
Morsztyn, H.....	29
Murko, M. ....	80
Nagler, M. ....	97, 104, 241
Nagy, G. ....	101
Nodier, C .....	35
Notopoulos, J.....	101
Njegoš.....	12, 245
Oinas, F. ....	227
Ong, W. ....	94, 95, 101, 121
Orfer, L. d'.....	37
Parry, M. ....	38, 74, 88, 91, 92, 95, 229, 258, 270, 272, 277
Petersen, W.....	244
Petrović, Petar I.....	236
Pupin, M.....	86, 87, 236
Renan, E. ....	97
Rossi, M.....	98, 99
Rychner, J.....	77, 93, 101, 103, 105, 206, 213
Schmaus, A. ....	205, 221, 231
Sergent, B. ....	117, 152, 159
Strykowski, M. ....	29
Suard, F. ....	102
Tesla, N.....	87
Thompson, S.....	257
Vaillant, A.....	82
Van Gennep, A.....	91
Vries, J. de .....	77, 85, 103
Vuk.....	32, 40, 42, 49, 60, 61, 73, 81, 85, 86, 100, 248
West, M. ....	86
White, S. ....	142, 143
Zima, L. ....	91, 104, 216
Zumthor, P.....	77, 79, 86, 93, 96, 98, 103

## Index des figures

Fig. 1 Fausse disparition des goulé.....	44
Fig. 2 Figure schématique des goulé (auteur : Jovan Vujović) .....	46
Fig. 3 Filip Višnjić .....	58
Fig. 4 Tableau de correspondances .....	252

## **RÉSUMÉ :**

Le terme goslé (du serbe « gusle ») désigne à la fois un instrument de musique et la tradition épique des Slaves du Sud. Du fait qu'elle est restée vivante jusqu'à nos jours, cette tradition est susceptible de contribuer à la compréhension des autres épopées, en substituant son contexte aux leurs, souvent perdus ou incomplets. Je présente les goslé, leur technique, leur histoire et leur tradition, avant de passer à une comparaison avec les chants homériques et les chansons de geste.

Cette comparaison repose sur la linguistique de corpus et l'utilisation des technologies de l'information. Un corpus contenant 3.665.309 mots est établi à cette fin, dont la partie slave est rendue publique sur le site <http://guslarskepesme.com>. Tout en suivant le sillage de Milman Parry et Albert Lord, je propose un élargissement de leur concept de formule. Je réintroduis le cliché, une unité englobant l'invariant et sa concrétisation variable, et prétendant recouvrir toute récurrence du langage poétique : phraséologique ou autre. En effet, ma thèse montre un réseau de liens établis non seulement entre les clichés d'un même niveau, mais à travers les niveaux, ce que j'explique par une théorie de la résonance.

Les correspondances trouvées intègrent un classement typologique : paroles, lieu, temps, sentiments... Outre cette « morphologie » commune, je démontre que les trois traditions partagent, du point de vue socio-historique, des modèles de développement comparables. Finalement, un cliché particulièrement complexe, la figure de style dénommée « antithèse slave », sert à examiner l'origine monogénétique ou polygénétique des correspondances.

---

## **DISCIPLINE (CNU) :** GREC ANCIEN

---

### **MOTS-CLÉS :**

1-ÉPOPÉE	5-HOMÈRE
2-COMPARAISON	6-CHANSONS DE GESTE
3-TRADITION ORALE	7-GOULÉ
4-LITTÉRATURE ÉPIQUE	8-CORPUS

---

### **ADRESSE DU LABORATOIRE OU DE L'U.F.R.**

CERCAM (CRISES)

Université Paul-Valéry

Bâtiment Marc Bloch (BRED 114-115)

Route de Mende

34199 Montpellier cedex 5