

Rhapsodies, livres, épisodes et suspense

Le problème des divisions de l'épopée dans la poétique classique au XVIII^e siècle

Rhapsodies, Books, Episodes and Suspense. The Problematic Division of the Epic in 18th-Century Neoclassical Poetics

Dimitri Garncarzyk



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/7437>

DOI : [10.4000/itineraires.7437](https://doi.org/10.4000/itineraires.7437)

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Ce document vous est offert par Bibliothèques de l'Université de La Réunion



Référence électronique

Dimitri Garncarzyk, « Rhapsodies, livres, épisodes et suspense », *Itinéraires* [En ligne], 2020-1 | 2020, mis en ligne le 29 septembre 2020, consulté le 17 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/7437> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.7437>

Ce document a été généré automatiquement le 17 novembre 2020.



Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Rhapsodies, livres, épisodes et suspense

Le problème des divisions de l'épopée dans la poétique classique au XVIII^e siècle

Rhapsodies, Books, Episodes and Suspense. The Problematic Division of the Epic in 18th-Century Neoclassical Poetics

Dimitri Garnarczyk

- 1 Si le XVIII^e siècle est, selon le mot d'Ian Watt, celui de l'« essor du roman », l'épopée n'y disparaît pas pour autant ; c'est même un *topos* critique de considérer que l'épopée est, aux siècles classiques, un « genre surcodifié » (Madelénat 1986 : 20) qui donne lieu à autant de « splendeurs théoriques » que de « misères pratiques » (Himmelsbach 1988 : xi). Le genre épique a ainsi été disséqué minutieusement tant de fois, de *L'Art poétique* de Boileau et du *Traité du poème épique* de René Le Bossu (1675) au *Cours de belles-lettres* de l'abbé Batteux¹ (pour se limiter au seul domaine français), qu'il semblerait étonnant que le moindre de ses aspects ait échappé à l'attention des sourcilleux poéticiens du classicisme.
- 2 Pourtant il ne semble pas qu'il existe, dans cet abondant corpus théorique, de théorie satisfaisante des divisions de l'épopée. Quand le père Le Bossu traite dans le troisième livre de son *Traité* « de la forme du poème épique, ou de la narration » (Le Bossu [1675] 1708 : 281), il ne traite pas de la division en chants. Les « parties de la narration » (281) sont bien des « parties de quantité » (141 – c'est-à-dire des *lieux* textuels), mais l'inventaire s'en limite à la « proposition » (le *cano*, sommaire introductif de l'action du poème), l'« invocation », et au « titre de l'épopée » (287) – c'est-à-dire aux « préludes » (on dira avec Genette : les *seuils*) « du corps du poème » (314). La « narration proprement dite » (314) n'est quant à elle traitée que du point de vue de concepts transversaux (l'agréable, la vraisemblance, etc.), et quand Le Bossu parle de sa « continuité » (368), c'est pour opérer, sous les vocables d'« ordre naturel » et d'« ordre artificiel » (378), une distinction du type *fabula/sjuzhet* totalement indifférente aux divisions matérielles du texte épique. Au XVIII^e siècle, la poétique épique présente la

même zone d'ombre théorique, que ce soit chez Charles Batteux ou dans l'article « Composition » rédigé par Marmontel pour l'*Encyclopédie*, d'où est absente l'épopée.

- 3 Le discours sur le chant épique est donc moins théorique que diagnostique : les épopées du canon (celles d'Homère et Virgile) sont divisées en livres (ou chants), et sur leur modèle les épopées modernes sont divisées de la même manière, sans que cette pratique soit théorisée, comme si la division en chants (ou livres), par son évidence même, procédait d'un mimétisme infra-théorique ayant une pure fonction de marquage générique. Ce vide théorique au sujet des « unités dispositives » (Dionne 2008) a de quoi surprendre dans la poétique d'un genre scruté de si près.
- 4 Pour trouver une réflexion sur le chant épique, il faut se tourner moins vers la tradition néoaristotélicienne (qui va de Le Bossu et des époux Dacier à Batteux) que vers l'*Encyclopédie*, et l'article que Diderot y consacre au « chant » en « littérature » :

C'est une des parties dans lesquelles les Italiens et les Français divisent le poème épique. Le mot *chant* pris en ce sens, est synonyme à *livre*. On dit le premier livre de l'*Illiade*, de l'*Énéide*, du *Paradis perdu*, etc. et le premier chant de la *Jérusalem délivrée*, et de la *Henriade*. Le poète épique tend à la fin de son ouvrage, en faisant passer son lecteur ou son héros par un enchaînement d'aventures extraordinaires, pathétiques, terribles, touchantes, merveilleuses. Il établit dans le cours du récit général de ces aventures, comme des points de repos pour son lecteur et pour lui. La partie de son poème comprise entre un de ces points et un autre qui le suit, s'appelle un chant. Il y a dans un poème épique des chants plus ou moins longs, plus ou moins intéressants, selon la nature des aventures qui y sont récitées. Il y a plus : il en est d'un chant comme du poème entier ; il peut intéresser davantage une nation qu'une autre, dans un temps que dans un autre, une personne qu'une autre. Il y aurait une grande faute dans la machine, ou construction, ou conduite du poème, si l'on pouvait prendre la fin d'un chant, quel qu'il fût, excepté le dernier, pour la fin du poème ; et il y aurait eu un grand art de la part du poète, et il en fût résulté une grande perfection dans son poème, s'il avait su le couper de manière que la fin d'un chant laissât une sorte d'impatience de connaître la suite des choses, et d'en commencer un autre. Le Tasse me paraît avoir singulièrement excellé dans cette partie. On peut interrompre la lecture d'Homère, de Virgile, et des autres poètes épiques, à la fin d'un livre ; le Tasse vous entraîne malgré que vous en ayez, et l'on ne peut plus quitter son ouvrage quand on en a commencé la lecture. Il n'en faut pas inférer de là que j'accorde au Tasse la prééminence sur les autres poètes épiques ; je dis seulement que par rapport à nous, il l'emporte du côté de la machine sur Homère et Virgile qui, au jugement des Grecs et des Romains, l'auraient peut-être emporté sur lui, si la colère d'Achille, l'établissement des restes de Troie en Italie, et la prise de Jérusalem par Godefroy de Bouillon, avaient pu être des événements chantés en même temps, et occasionner des poèmes jugés par les mêmes juges. Il me semble que les Italiens ont plus de droit que nous d'appeler les parties de leurs poèmes épiques, des chants, ces poèmes étant divisés chez eux par stances qui se chantent. Les gondoliers de Venise chantent ou plutôt psalmodient par cœur toute la *Jérusalem délivrée*, et l'on ne chante point parmi nous la *Henriade* ou le *Lutrin*, ni chez les Anglais le *Paradis perdu*. Il suit de ce qui précède, que les différents chants d'un poème épique devraient être entre eux, comme les actes d'un poème dramatique ; et que, de même que l'intérêt doit croître dans le dramatique de scène en scène, d'acte en acte jusqu'à la catastrophe, il devrait aussi croître dans l'épique d'événements en événements, de chants en chants, jusqu'à la conclusion. (Diderot 1753)

La distance entre la théorie diderotienne et la tradition poétique est visible à l'emploi très peu classique du terme « machine », qui désigne au XVII^e siècle et chez les aristotéliciens du XVIII^e siècle les interventions merveilleuses des divinités (le *deus ex machina* horacien), mais que Diderot entend dans un sens beaucoup plus proche de celui

que lui donnerait un lecteur du XXI^e siècle : celui de la mécanique du récit². De cette définition de Diderot, on retiendra les points suivants.

1. *Chant* et *livre* sont synonymes et désignent les divisions de l'épopée, mais l'usage terminologique ne recouvre pas les usages poétiques, puisque seuls parmi les peuples modernes les Italiens chantent encore leurs épopées (mais Diderot ne songe pas à la réciproque, qui consisterait à rétablir le terme de *chant* pour les poèmes homériques, chantés par les aèdes).
2. Les divisions en chants ne sont pas arbitraires, mais correspondent à des pauses narratives que le poète ménage « pour son lecteur et pour lui » dans un ouvrage qui se définit à première vue par sa *longueur*. Le chant a une pertinence à la fois du point de vue de l'écriture (comme dispositif de composition) et du point de vue de la lecture (comme facteur de réception), ce dernier aspect étant aussi révélateur de la qualité du poème (les modernes, que l'on lit de manière plus suivie que les anciens, l'emportant là clairement).
3. Du point de vue de l'écriture, Diderot définit le chant par rapport à une théorie assez classique du drame : le poète « tend à la fin de son ouvrage » (unité d'action), et les chants sont « comme les actes d'un poème dramatique », c'est-à-dire les étapes fonctionnelles d'une montée en tension vers un dénouement final (la « catastrophe »), le but étant d'augmenter constamment l'« intérêt » du public (c'est-à-dire son investissement affectif).
4. Le relativisme de Diderot introduit, du point de vue de la lecture, un modèle alternatif à celui du *crescendo* dramatique en théorisant le *suspense* épique : le bon poète saura, comme Schéhérazade, entretenir chez son public un désir de savoir la suite, remplaçant la pause entre les chants par une forme d'enjambement « lectoriel ». Ce modèle de lecture évoque plus le roman que l'épopée ; plus encore que Le Tasse ou Milton que cite Diderot, son modèle (implicite) semble ici être l'*Orlando furioso*, *page-turner* de la première modernité dont l'ambiguïté générique (entre épopée et roman en vers) était un autre *topos* de la critique épique moderne – Pierre-Daniel Huet (1678 : 2) signale que « le Gibaldi et le Pigna son disciple, dans leurs traités des romans [...] donnent le Boiardo et l'Arioste en modèles » des romans en vers.
- 5 La définition de Diderot est passionnante parce que, en l'absence d'une *doxa* classique sur les divisions de l'épopée, elle révèle la dimension problématique de cet objet poétique non identifié à travers une série de tensions : entre les pratiques orales et écrites (1) ; entre la continuité d'une montée contrôlée en tension narrative souhaitée par le poète (3) et des pratiques de lectures, qu'elles soient discontinues (2) ou, au contraire, presque débridées (4).
- 6 Ces tensions sont autant de variations sur le thème de l'unité et de la fragmentation : d'un côté, la continuité narrative de l'unité d'action et la progression vers le dénouement ; de l'autre, la récitation fragmentaire des gondoliers ou les pauses du lecteur. La théorie diderotienne du suspense donne le dernier mot au *lecteur*, acteur d'une nouvelle continuité : celle d'une lecture qui se poursuit par-delà les divisions imposées par le poète — ce qui est révélateur, sans doute, d'une montée en puissance de l'*esthétique* (comme théorie de la réception des œuvres) et d'une perte de puissance de la *poétique* (comme théorie de leur composition) au XVIII^e siècle. Étudier la réflexion sur le chant épique à cette époque permet donc d'observer comment le discours sur un genre canonique négocie la *longueur* comme critère générique au moment d'un changement de paradigme.
- 7 Les quelques pistes qu'on explore ci-après ici visent à proposer une rapide cartographie de cette question, et à fournir des outils pour le commentaire des épopées européennes de l'époque moderne. En examinant le discours classique sur les origines des divisions

de l'épopée (1), on retrouvera la tension, effleurée par Diderot, entre les traditions épiques écrites et orales. On se tournera ensuite vers la tradition aristotélicienne pour examiner si la pratique infra-théorique du chant n'a pas un équivalent inavoué dans la *Poétique* (2), où l'on retrouvera, évidemment, le parallèle avec la construction de la tragédie ; avec pour différence fondamentale, cependant, que l'épopée se définit entre autres par sa longueur (3), dont les chants sont l'indice. On terminera par une (très rapide) typologie des marqueurs du chant épique à l'époque moderne (4), où l'on reconnaîtra la triple tension, mise en évidence chez Diderot, entre continuité, dispersion et suspense.

Chants vs livres, rhapsodes vs grammairiens

La philologue et les temps archaïques (Anne Dacier)

- 8 La philologue Anne Dacier (1645-1720), à bien des égards continuatrice du travail de Le Bossu, faisant dans la préface de sa traduction de l'*Iliade* le point sur la transmission des textes homériques, s'intéresse ainsi aux origines des divisions du poème :

Quand [Homère] eut composé ses poèmes, on en fut si charmé, qu'ils furent bientôt répandus dans toute l'Ionie. Ils étaient continus, et nullement divisés par livres : mais comme tout le monde ne pouvait pas les avoir entiers, et qu'il y avait des gens qui gagnaient leur vie à les réciter, ils coururent par parties détachées, et l'on donna à ces différentes parties des noms tirés de ce qu'elles contenaient, car on les appelait, « la colère d'Achille » ; « le dénombrement des vaisseaux » ; « le combat de Paris et de Ménélas » ; « la revue » ; « les exploits de Diomède » ; « l'adieu d'Hector et d'Andromaque » : ainsi de toutes les autres parties de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, qui avaient chacune leur nom. On peut voir sur cela Élien dans ses *Histoires diverses*, liv. XIII. chap. XV³.

Ces différentes pièces produisirent ensuite le partage par livres, tel qu'il est aujourd'hui, et ce fut l'ouvrage des grammairiens qui vinrent longtemps après. On ne saurait dire précisément en quel siècle ce partage commença, mais Homère n'est jamais cité par livre chez les Anciens. (Dacier 1712 : lxxviii-lxix)

Pour la philologue, il y a bien une intention auctoriale unique derrière l'*Iliade* et l'*Odyssée*, celle d'Homère, et cet auteur génial est l'architecte de « poèmes continus ». Cependant, elle admet à côté de l'existence d'Homère celle de poètes itinérants acteurs d'une tradition orale (elle précise en note qu'« on appelait ces gens-là *rhapsodes* »), qui récitaient les poèmes par « parties détachées ». Ces « pièces » se définissent par leur cohérence narrative, évidente à la lecture de leurs titres : les divisions rhapsodiques de l'épopée sont donc motivées pragmatiquement et narratologiquement. Mais alors qu'Homère et les rhapsodes semblent exister dans un même *moment* (au sens large : celui de la Grèce archaïque), les « grammairiens » qui ont divisé les poèmes homériques en « livres » appartiennent à une strate temporelle différente, plus éloignée de l'origine, et donc moins autorisée.

- 9 À partir du *texte continu* d'Homère existent donc deux types de divisions : d'une part, la division *rhapsodique* qui délimite des segments narratifs cohérents dans le cadre d'un contexte de performance orale ; d'autre part, la division *savante* en « livres » qui, comme le terme l'indique, renvoie au figement ultérieur du texte au sein d'une tradition écrite. Malgré les assurances de la philologue, ces deux découpages ne se superposent que partiellement, les divisions rhapsodiques étant notablement plus courtes que les divisions savantes, un livre contenant toujours plusieurs parties

chantées⁴. Alors que les divisions rhapsodiques sont *motivées* par une cohérence interne, et contribuent à fragmenter le texte homérique pour en faire une « épopée dispersée⁵ », les divisions savantes, formées par agglomération des parties rhapsodiques, rétablissent l'unité du poème continu, mais sont du coup *moins signifiantes*. Paradoxalement, les grammairiens qui redonnent au texte homérique une continuité unifiée ont moins d'autorité que les rhapsodes qui l'avaient dispersé (en partie, sans doute, parce que cette unité, reconstituée à partir de l'étape intermédiaire des rhapsodes, n'est pas assurée d'être la *même* que la continuité archaïque d'Homère). Le moment archaïque d'Homère et des rhapsodes est celui de l'élaboration du texte, quand les grammairiens interviennent à un moment où cet esprit archaïque s'est déjà perdu (préfigurant en cela le travail d'Anne Dacier elle-même).

Les instances du découpage homérique selon Anne Dacier

instances	Homère	Rhapsodes	Grammairiens
moment	archaïque	archaïque	plus récent
continuité	1	0	1
autorité	++	+	-
divisions pertinentes	0	+	-

Chant vs épisode (Élien)

- 10 Anne Dacier emploie, pour parler des divisions rhapsodiques, le terme de *parties*. Celui-ci est chargé d'échos aristotéliens, dans la mesure où il sert, dans le français classique comme dans le grec de la *Poétique* (τὸ μέρος), à désigner différents paramètres narratologiques : l'application de ce vocable technique est porteur d'une possibilité de théorisation. Cependant la source d'Anne Dacier dans ce développement sur les chants est Élien plutôt qu'Aristote :

Les Anciens chantaient les vers d'Homère divisés en un certain nombre de parties. Ainsi ils disaient : Le combat auprès des vaisseaux ; La Dolonie, ou Le meurtre de Dolon ; La valeur d'Agamemnon ; Le Catalogue des vaisseaux ; La Patroclée ; Le rachat d'Hector ; Les Combats en l'honneur de Patrocle ; La violation des traités ; c'étaient là les principales parties de l'Iliade. Dans l'Odyssée on distinguait les choses arrivées à Pylos, les choses arrivées à Lacédémone, l'ancre de Calypso, ce qui concerne le vaisseau, le récit d'Alcinoüs, la Cyclopée, la Nécye, ou des morts, l'histoire de Circé, comment Ulysse se lava, le massacre des amants de Pénélope, ce qui se passa à la campagne, ce qui arriva chez Laërte. Ce ne fut que fort tard que Lycurgue le Lacédémonien apporta le premier toutes les poésies d'Homère en Grèce ; marchandise, pour ainsi dire, qu'il tira de l'Ionie où il avait fait un voyage. Depuis Pisistrate, ayant rassemblé toutes ces poésies, en tira l'Iliade et l'Odyssée⁶. (Élien 1764 : 319-320)

Élien évite délibérément le vocable aristotélien de μέρος dans sa description d'une époque qu'il présente, au début du III^e siècle, comme déjà archaïque (« πρότερον... οἱ παλαιοί »), où l'on chantait (ἀείδω, ce qui est la tâche de l'aède) des « épopées divisées [ἔπη διηρημένα] ». La nostalgie primitiviste d'Anne Dacier n'est pas une invention moderne, mais largement un héritage de la philologie des débuts de l'ère chrétienne :

dès Élien se dessine donc une frontière et, sinon une incompatibilité, du moins une opposition entre la pratique *vivante* de l'épopée et sa pratique *savante*.

Les divisions de l'épopée chez Aristote

Fable et épisodes

- 11 Telles que les présentent Élien et Anne Dacier, les divisions rhapsodiques de l'épopée homérique sont *infra-théoriques* : elles définissent une *pratique* (on *parle* de tel ou tel moment de l'épopée). La question est maintenant de savoir si cette pratique est traduisible en termes théoriques : si elles sont bien des *parties*, au sens aristotélicien, et pas seulement le produit d'une conjoncture historique. Dans la mesure où les divisions rhapsodiques se définissent comme une unité narrative largement autonome, on peut espérer les rapprocher des *épisodes* selon Aristote :

Et c'est en quoi Homère semble encore divin en comparaison des autres. Il s'est bien gardé de traiter la guerre de Troie en entier, quoique, dans cette entreprise, il y eût commencement et fin. Le sujet eût été trop vaste et trop difficile à embrasser d'une seule vue : et s'il eût voulu le réduire à une juste étendue, il eût été trop chargé d'incidents. Qu'a-t-il fait ? Il n'en a pris qu'une partie, et a choisi dans le reste de quoi faire ses épisodes, comme le catalogue des vaisseaux, et les autres morceaux qui servent à étendre son poème et à le remplir⁷. (Batteux 1771 : 169)

Dans sa traduction, Batteux rend *ἔπεισόδια* une première fois par « épisode », une autre fois par « morceaux » (équivalent des « pièces » d'Anne Dacier), et le paradigme proposé par Aristote pour ces *ἔπεισόδια* est le catalogue des vaisseaux (*νεῶν κατάλογος*), qui figure dans les listes d'Élien : la superposition entre divisions rhapsodiques et épisode aristotélicien semble envisageable. Mais alors que les divisions cataloguées par Élien recouvrent l'*ensemble* du poème, les épisodes aristotéliciens se définissent comme un *reste* : ils sont « hors de la fable [*ἔξω τοῦ μυθοῦ*] » (118-119). Aristote construit une double opposition entre, d'une part, l'intrigue principale (*μύθος*) et les épisodes compris comme des développements marginaux, et d'autre part entre la « juste étendue [*μέγεθος*] » du récit et la diversité malvenue (*ποικίλια*) qui le rendrait confus si les épisodes étaient constitutifs.

- 12 Chez Aristote existe l'idée d'un poème continu, dont l'intrigue est contenue dans une juste étendue (c'est le fondement de l'unité d'action) ; néanmoins, les épisodes ne sont pas, comme les divisions rhapsodiques peuvent l'être, les *fragments* de cette action continue, mais des *suppléments* narratifs qui servent à donner au poème l'ampleur typique de l'épopée. Pour se rendre compte de la différence entre ces deux visions de l'épopée, on peut opposer au sommaire de l'*Odyssée* proposé par Élien celui de la fable de ce poème selon Aristote :

Dans les drames, les détails sont plus courts, et plus longs dans les épopées. L'*Odyssée*, par exemple, prise dans le général, se réduit à deux mots : « un homme est absent de chez lui pendant plusieurs années. Il est persécuté par Neptune, de manière qu'il perd tous ses compagnons, et reste seul. D'un autre côté, sa maison est au pillage ; les amants de sa femme dissipent son bien, et veulent faire périr son fils. Cet homme, après des travaux infinis, revient chez lui, se fait reconnaître à quelques amis fidèles, attaque ses ennemis, les fait périr, et se rétablit dans son premier état. » Voilà le fond de l'action, le reste est épisodes⁸. (Batteux 1771 : 121-123)

- 13 La fable de l’*Odyssée* selon Aristote peut aisément englober certaines des divisions rhapsodiques relevées par Élien :

Divisions épisodiques de l’*Odyssée* selon Aristote et Élien

		Aristote	Élien
a	<i>Télémachie</i>		les choses arrivées à Pylos les choses arrivées à Lacédémone
b	<i>épisodes</i>	[Ulysse] persécuté par Neptune, de manière qu’il perd tous ses compagnons, et reste seul	l’ancre de Calypso ce qui concerne le vaisseau le récit d’Alcinoüs la Cyclopée la Nécye ou des morts l’histoire de Circé
c	<i>reconnaisances (par Euryclée, Télémaque, Laërte, Pénélope)</i>	[Ulysse] se fait reconnaître à quelques amis fidèles	comment Ulysse se lava ce qui se passa à la campagne ce qui arriva chez Laërte
d	<i>péripétie</i>	[Ulysse] attaque ses ennemis, les fait périr	le massacre des amants de Pénélope
e	<i>changement de fortune</i>	[Ulysse] se rétablit dans son premier état	

- 14 Le résumé aristotélicien ignore totalement la *Télémachie* (a), et les pérégrinations d’Ulysse, traitées comme autant d’épisodes (b), sont réduites à leur conséquence (la solitude du héros). Les reconnaissances (*ἀναγνώρισις*), la péripétie et le dénouement, catégories importées de la théorie de la tragédie et caractéristiques de cette épopée « implexe » qu’est l’*Odyssée*, sont en revanche l’objet d’une attention particulière de la part d’Aristote, qui isole, au contraire d’Élien, le rétablissement d’Ulysse dans ses droits (e) compris comme terme ultime de l’action épique.
- 15 Là où Élien constatait l’existence *de facto* de divisions matérielles, les étapes du récit proposées par Aristote relèvent d’une démarche herméneutique qui distingue les parties du récit sur des critères fonctionnels (amener le dénouement) et hiérarchiques (actions de premier/second plan). À côté du *propre* (*τὸ ἴδιον*) du récit (recentré par Aristote, y compris grammaticalement, sur le seul Ulysse), cohabite donc une série d’épisodes qui jouissent d’une autonomie partielle, et qui y sont comme greffés.
- 16 Que ce soit chez Aristote ou chez Élien, l’unité traditionnelle du *chant*, qui structure les lectures savantes (et modernes) de l’épopée homérique, est la grande perdante de la réflexion. Seules quelques divisions correspondent à un chant (la *nékuia* au chant XI, le massacre des prétendants au chant XXII) ; la Cyclopée n’occupe que la moitié du chant IX, le séjour chez Calypso le début du chant I, etc.

Épisodes et étendue

- 17 Le fait de considérer l'étendue de l'épopée comme un trait générique qualifiant n'est pas une affectation moderne, mais a une origine aristotélicienne. Parce qu'elle est *mimèsis* narrative, l'épopée peut être plus longue que la *mimèsis* tragique :

L'épopée a, pour étendre sa fable, des moyens que n'a point la tragédie. Celle-ci ne peut pas imiter à la fois plusieurs choses différentes, qui se font en même temps en divers lieux ; elle ne peut donner que ce qui se fait sur la scène par les acteurs qu'on voit. L'épopée au contraire, étant en récit, peut peindre tout ce qui est d'un même moment, en quelque lieu qu'il soit, pourvu qu'il tienne au sujet : ce qui la met en état de se montrer avec magnificence, de transporter le lecteur d'un lieu à un autre, et de varier ses épisodes d'une infinité de manières ; et par là de prévenir le dégoût de l'uniformité, qui fait tomber les tragédies⁹. (Batteux 1771 : 169-171)

La dissolution de l'unité de lieu et, dans une certaine mesure, celle de l'unité de temps, permet le développement des épisodes. Le poète épique est donc fondé à exploiter cette propriété particulière du récit qui peut soutenir l'attention du lecteur (ou, dit Aristote, de l'*auditeur*, « ὁ ἀκούων ») par des épisodes variés, mais dont le risque est la dispersion du récit (la *ποικίλια*).

- 18 Si la *Poétique* conclut « que la tragédie l'emporte sur l'épopée » (Batteux 1771 : 195), c'est parce que l'épopée, par sa nature même, contient en puissance cette dilatation du récit ; la supériorité quantitative de l'épopée a pour conséquence son infériorité qualitative :

Elle est moins longue que l'épopée, et arrive plus tôt à son but. Or ce qui est serré, arrondi en soi, a bien plus de force et d'effet que ce qui est étendu dans une longue durée. Que deviendrait l'*Œdipe* si on en faisait un poème tel que l'*Iliade* ? L'unité encore y est plus exacte et plus stricte que dans l'épopée. Il est peu d'épopées dont on ne fit plus d'une tragédie. Si dans l'épopée il n'y a qu'une seule action, le poème paraît maigre et tronqué. Si on étend cette action comme elle doit l'être, c'est une couleur délayée. Si de plusieurs actions on tâche de n'en faire qu'une, il n'y a plus d'unité. Dans l'*Iliade* même et dans l'*Odyssée*, quoique ces poèmes soient aussi parfaits qu'ils peuvent l'être par rapport à l'unité, il y a des parties qui ont chacune assez d'étendue pour en faire des poèmes à part¹⁰. (Batteux 1771 : 199-201)

Homère est le maître incontesté d'un genre intrinsèquement problématique parce que porteur, selon Aristote, d'exigences contradictoires. L'*Iliade* et l'*Odyssée* contiennent des « parties (*μέρη*) » suffisantes pour fournir plusieurs sujets tragiques ou épiques, mais ces parties ne sont pas les *épisodes* identifiés plus haut, et ne sont pas non plus des parties par la quantité bien identifiées – puisqu'il n'y a pas, dans la *Poétique*, d'équivalent épique des *stasima*, prologues, *kommoi*, etc. Et cette notation est ce que l'on a de plus proche, dans la théorie aristotélicienne de l'épopée telle qu'elle a pu être reçue à l'âge classique, d'une théorie du *chant* épique.

De la nécessité du découpage : poétiques de l'étendue

- 19 Si le *chant* est « une des parties dans lesquelles les Italiens et les Français divisent le poème épique » (Diderot 1753), c'est avant tout une division chargée *génériquement* : puisqu'une épopée a des chants, le chant fait, en quelque sorte, l'épopée. Cette symétrie peut sembler spacieuse, mais elle a tout son sens dans le contexte de la poésie épique au XVIII^e siècle, où les aspirants poètes épiques sont perpétuellement en quête de légitimité face au genre impossible. L'étude des divisions des œuvres relève, selon le mot d'Ugo

Dionne, d'une « critique superficielle » (Dionne 2008 : 9), et il ne faut pas négliger le critère le plus superficiel de tous : la *longueur*. L'épopée est ainsi l'objet d'une poétique *quantitative*, qui définit ce que l'on appelle, à l'âge classique, l'*étendue* du poème – et cette poétique de l'étendue a aussi, depuis Aristote lui-même, ses critiques.

Le vaste récit d'une longue action (Boileau, Pope)

20 Boileau dans *L'Art poétique* introduit l'épopée comme « le vaste récit d'une longue action » (1932 : 101). L'épopée se définit par une double ampleur : celle de son sujet, et celle de son récit. Le premier critère générique qualifiant de l'épopée est donc son *étendue* : l'épopée est *longue*.

21 Le caractère superficiel de cette exigence n'a pas échappé aux poéticiens de l'âge classique. En 1728, Alexander Pope dans le *Peri Bathous* (une parodie de poétique), traitait sarcastiquement la fable épique d'un point de vue quantitatif :

Tirez de n'importe quel vieux poème, histoire ou légende (par exemple Geoffrey de Monmouth ou *Don Bélianis de Grèce*) ces parties de l'histoire qui se prêtent le mieux à de longues descriptions. Rassemblez ces morceaux, et jetez ensemble toutes les aventures que vous voulez, en une seule action. Puis prenez un héros, que vous pouvez choisir pour la beauté de son nom, et jetez-le au milieu de ces aventures. Faites-l'y travailler pendant douze chants, au terme desquels vous pouvez l'en tirer, fin prêt à vaincre ou à se marier ; attendu que le dénouement d'un poème épique est nécessairement heureux¹¹. (Pope [1728] 2006 : 234, nous traduisons)

La caricature du syndrome de dispersion de la fable épique est ici sans concession. Si la *qualité* de la matière originale est assez indifférente¹², les opportunités que les *parties* (« *parts of story* ») que l'on en extrait offrent d'étendre le poème sont, au contraire, déterminantes ; descriptions et aventures se combinent, sans souci d'unité, pour aboutir au bout de « douze chants » (comme l'*Énéide*...) à un dénouement plutôt artificiel.

22 Malgré cette mauvaise conscience théorique, le XVIII^e siècle maintient, globalement, l'exigence de longueur dans l'épopée, au point que le poète de *Minorque conquise* écrit en 1756 dans la préface de ce « poème héroïque en quatre chants » : « le poème que je donne au public, ne diffère de l'épopée que par la longueur ; du reste, il est entièrement dans le goût épique : la fiction s'y trouve mêlée avec la vérité » (Anonyme 1756 : i). Même si le poème respecte un critère générique essentiel (la combinaison d'un sujet historique et de l'invention mythologique), il n'est pas un *poème épique* en raison de ses dimensions, mais un simple « poème héroïque » divisé en quatre chants d'environ 300 alexandrins chacun (l'équivalent d'une petite tragédie classique¹³), qui ne font guère nombre en regard, par exemple, des 4 330 vers répartis sur dix chants de la *Henriade*.

Le souhait d'Aristote (encore lui)

23 L'injonction moderne à la longueur épique est-elle fondée dans la tradition poétologique, ou, se rapprochant en cela de la pratique de la division en chants, dans l'émulation d'un corpus canonique ? Il n'est pas certain que l'insistance placée (sérieusement) par Boileau ou (ironiquement) par Pope sur l'étendue de l'épopée ait le soutien théorique d'Aristote, qui exprimait déjà incidemment, dans sa *Poétique*, le souhait que les poèmes épiques à venir fussent si possible plus courts que ceux des Anciens :

Mais l'épopée diffère de la tragédie quant à l'étendue, et quant aux vers. Nous avons parlé ci-dessus de son étendue ; et nous avons dit qu'il faut pouvoir en embrasser à la fois le commencement et la fin, d'une seule vue. Ce qui se fera si les fables sont un peu moins longues que celles des anciens : si l'on tâche, par exemple, de les renfermer dans la durée de ce qu'on joue de tragédies en un jour¹⁴. (Batteux 1771 : 168-169)

Le problème de l'étendue, pour Aristote, se pose moins du côté de la production du poème (en termes de validité générique ou de proportions) que de celui de la réception. L'épopée (et en particulier l'épopée homérique) résiste, par son étendue, à la synthèse. Cette remarque passagère est ce qui se rapproche le plus d'une théorie des divisions de l'épopée chez Aristote, dans la mesure où elle suggère que la division traditionnelle des poèmes homériques en chants est motivée cognitivement (la fable du poème est difficile à saisir). La *Poétique* tendant à conclure « que la tragédie l'emporte sur l'épopée » (Batteux 1771 : 195), la tragédie est l'unité de mesure de l'épopée idéale. L'épopée se distinguerait toujours par sa longueur, étant l'équivalent de *plusieurs* tragédies (l'abbé Batteux conjecture qu'on devait en jouer « cinq ou six par jour »).

- 24 Si la mesure d'un genre par l'autre est ici purement un ordre de grandeur quantitatif, l'équation « 1 épopée ≈ 4 ou 5 tragédies » suggère aussi une nouvelle organisation du récit, qui progresserait par nœuds et catastrophes successives en une forme de sinusoïde narrative – idée que la modernité va expliciter.

La critique moderne de l'étendue épique (Houdar de la Motte)

- 25 Le souhait d'Aristote fut reformulé radicalement au début du XVIII^e siècle par un partisan des Modernes. Dans la longue préface à sa traduction-adaptation de *Illiade*, Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) réagit contre la *longueur* des chants homériques. Il y vient d'abord par le biais des *répétitions*¹⁵ :

Dirait-on qu'Homère donnant ses livres les uns après les autres, ou que le poème ne se lisant pas de suite, il a cru devoir, pour la clarté, rappeler dans un livre des choses déjà dites en d'autres, et qui pouvaient n'être plus assez présentes pour l'intelligence du sujet ? Mais souvent ces répétitions sont dans le même livre et quelquefois dans la même page. Pour moi je penserais, tout désobligeant que ce soupçon puisse être, qu'Homère aimait à grossir son ouvrage de ce qui ne lui coûtait plus rien, et que le plaisir de récrire ses vers lui en cachait l'inutilité et le contretemps. (Houdar de La Motte 1714 : lxxv)

La Motte rapproche l'écriture de l'épopée de celle d'un feuilleton dont le poète donnerait les livraisons successives et/ou dont le public recevrait ces livraisons au fur et à mesure : l'épopée serait le vecteur d'une communication poétique discontinuée, dont le morcellement justifierait le caractère itératif du texte. Cette hypothèse historique est cependant à évacuer, dans la mesure où les répétitions « sont dans le même livre » ou sur la même page : elles ne peuvent donc pas servir à rafraîchir les mémoires (La Motte n'envisageant pas que les chants aient pu être mal découpés ou recomposés par les éditeurs).

- 26 Sa conclusion, peu généreuse, est qu'Homère pratiquait déjà une définition quantitative de l'épopée et cherchait à faire nombre. Cette tendance malheureuse est encore plus malvenue chez les poètes modernes, car une épopée trop longue lasse par sa quantité en dépit même de sa qualité ; et La Motte, déterminé à couler Homère dans une lisibilité moderne, met en place un protocole de réduction textuelle :

Douze mille vers, fussent-ils excellents, ne le paraîtraient pas, s'ils étaient lus tout de suite, et ils auraient beau enchérir toujours les uns sur les autres, à peine trouverait-on qu'ils se soutinssent. Il faut donc se garder d'en rassasier les lecteurs ; et la prudence veut au contraire, que les poètes français réduisent le poème à des bornes plus étroites que ne le faisaient les anciens, qu'ils le distribuent même en livres plus courts, afin de ménager souvent à l'attention le repos dont elle a besoin, pour mieux goûter nos vers. Il n'y a de poème français que le *Lutrin* qui se lise ; et quoiqu'il ait sur les autres, l'avantage d'une élégance continue, je suis persuadé que c'est encore un de ses agréments de n'avoir que six livres, dont le plus long n'a pas trois cents vers.

C'est par ces raisons que j'ai réduit les vingt-quatre livres de l'*Illiade* en douze, qui sont même de beaucoup plus courts que ceux d'Homère. (Houdar de La Motte 1714 : clvii)

La division en chants est moins narratologique que pragmatique : elle structure moins la lecture par le suspense qu'elle ne la ponctue par des pauses ; une division en chants brefs est un moyen de faire lire le poème. Son travail d'émendation de l'*Illiade* est présenté comme une véritable déflation, tant sur le plan du nombre de chants que de leur longueur.

Les procédés modernes du découpage épique (et leurs critiques)

Numérotation

- 27 Le seul marqueur obligatoire du chant épique à l'époque moderne est son *numéro* : fidèle à sa réputation d'objet infra-théorique, il relève avant tout de la disposition matérielle et typographique de l'épopée. Il commence typiquement sur une nouvelle page, mais pas nécessairement en belle page (nombre de petites épopées du XVIII^e siècle sont à la fois trop courtes et trop peu prestigieuses pour bénéficier de ce luxe typographique) : le saut de page peut être doublé de différents ornements typographiques (culs-de-lampe, vignettes ou bandeaux typographiques). En tête de la nouvelle page, précédant les vers, figurera l'identification numérique du chant, généralement sous la forme *Chant n-ième*, ou plus rarement sous la forme d'un chiffre romain isolé. Au contraire des divisions rhapsodiques, le chant n'a, avant l'époque romantique (ou au moins le classicisme de Weimar¹⁶) pas de *titre* ; cette réapparition tardive du titre de chant, vecteur d'unité interne, est peut-être un signe de la réhabilitation d'un imaginaire orale de la communication poétique.
- 28 La sécheresse de ce système minimal est régulièrement compensée par deux stratégies, l'une péritextuelle (les *arguments*), l'autre intratextuelle (les préludes de chants). Le poète épique moderne étant en charge de la division de son épopée, il met en scène la tension entre la continuité de son récit (écrit et structuré selon l'unité d'action) et le caractère conventionnellement rhapsodique de son énonciation (la *persona* du barde). Cette appropriation et légitimation du dispositif du chant donne lieu à des solutions variées qui font, en partie, la richesse de l'épopée moderne – mais chacune a aussi, au XVIII^e siècle, ses détracteurs.

Arguments (La Beaumelle)

- 29 L'*argument* du chant épique est un sommaire des principaux événements qui s'y déroulent, intitulé *argument* (*argumentum*, *argomento*, *the argument*, *trésé*, etc.) placé avant le chant, soit entre l'intitulé numérique et le début du poème (comme peut l'être dans le roman un titre-sommaire), soit avant la numérotation sur une page à part. La pratique est d'origine philologique (résumer les chants des grandes épopées antiques pour y faciliter la circulation du lecteur), et s'est transportée dans l'édition des épopées modernes.
- 30 Dès le XVII^e siècle, certains poètes baroques ont composé les arguments des chants de leurs propres épopées, notamment John Milton dans *Paradise Lost* (1667) ; certains composent même des arguments versifiés, comme pour conférer à ces péritextes un surcroît d'autorité poétique (qu'il s'agisse des divers éditeurs de l'Arioste ou du poète lui-même¹⁷). Inspiré au début du XVIII^e siècle par le modèle miltonien, Voltaire écrit lui-même des arguments aux chants de la *Henriade* (1728), la popularité de ce poème dans l'Europe des Lumières devant assurer à cette pratique une nouvelle fortune.
- 31 Si elle s'inscrit dans une longue tradition éditoriale, la pratique voltairienne des arguments d'auteur trouve des critiques, notamment Laurent Angliviel de La Beaumelle, pourfendeur acharné de la *Henriade* :

Ces sommaires, à la tête de chaque chant, ôtent au lecteur un des plus grands plaisirs de l'esprit, le plaisir de la surprise. Ils ressemblent à ces prologues maladroits, où l'un des acteurs venait exposer en détail toute l'intrigue de la pièce. C'est rassasier les convives avant de les faire mettre à table. M. de Voltaire fournit des armes contre lui-même, en donnant ces sommaires. En effet, on n'a qu'à les rassembler tous, on verra que ce poème est un tissu de pièces mal assorties qu'on peut, sans inconvénient, changer, transposer, supprimer. (La Beaumelle 1775 : 3)

La Beaumelle défend là une position ambiguë dont on peut interroger la cohérence. D'un côté, en présentant la *Henriade* comme un mauvais patchwork narratif, il la critique au nom de la très classique unité d'action : les chants n'ont aucune unité interne parce que le poème n'a aucune cohérence globale, et les divisions de l'épopée, encore explicitées par les arguments, agissent comme un révélateur de la pauvre architecture du poème (l'argument jouant là un rôle d'outil herméneutique comparable à celui du sommaire de l'*Odyssée* chez Aristote). Mais d'un autre côté, La Beaumelle réagit à la manière d'un lecteur de roman adepte du *suspense* (« le plaisir de la surprise »). S'il est assez logique que le critique assimile les arguments de Voltaire aux prologues du théâtre antique, le rapprochement a aussi quelque chose de surprenant, dans la mesure où la *proposition* épique est explicitement théorisée comme l'équivalent narratif du prologue dramatique par Le Bossu ([1675] 1708 : 151), dont La Beaumelle ne s'écarte pas fondamentalement dans son *Commentaire*.

- 32 Comme Diderot, La Beaumelle semble hésiter entre deux modèles de lecture : un modèle classique (critère : l'unité d'action), qui lui permet de critiquer l'irrégularité de la *Henriade*, et un modèle romanesque (critère : le suspense), qui lui permet de lui reprocher quelque chose qui fait, en principe, partie de la poétique classique la plus régulière de l'épopée (la prolepse initiale de la *proposition*). Le rôle des divisions de l'épopée, et en particulier de leur marquage, témoigne ici d'une ambiguïté générique liée moins à des pratiques d'écriture qu'à des pratiques de lecture qui hésitent, sur le récit poétique héroïque, entre la tradition néoaristotélécienne et la modernité romanesque.

Vers ou strophes liminaires (Giraud)

- 33 Par opposition à l'argument qui relève du péritexte (qu'il soit du poète ou d'un éditeur), les vers ou strophes liminaires des chants sont intégrés au récit poétique. Parmi ceux-ci, les premiers vers du premier chant contiennent normalement les « préludes » épiques (la proposition et l'invocation) et, par le recours à cette topique inchoative, mettent en scène l'énonciation épique (« je chante ») et leur propre caractère introducteur. Mais ce modèle (virgilien plutôt qu'homérique) de l'ouverture épique introduit le poème tout entier (dont il anticipe le dénouement) plutôt que le seul premier chant ; et inversement, le premier chant d'une épopée contient bien plus que cette mise en place métatextuelle – au contraire, par exemple, d'un avis au lecteur ou d'une préface romanesques.
- 34 Cette topique liminaire de l'épopée fournit le modèle d'interventions narratives plus systématiques au début des chants. La pure division quantitative se double alors d'une forme de scansion herméneutique, le poète commentant l'action et ses implications. Le procédé existe évidemment dans le roman du XVIII^e siècle (où il est magistralement illustré par les chapitres réflexifs de Henry Fielding), mais son paradigme, en matière d'épopée, est l'*Orlando furioso* de l'Arioste. Un de ses meilleurs émules dans la poésie épique européenne du XVIII^e siècle est le Polonais Ignacy Krasicki, dont la *Myszeis* (1775) présente « des préludes sur des pensées morales à la façon de l'Arioste [*wstępny na wzór Ariosta, z myśl moralnych*] » (Krasicki 1803 : xxvi). Les préludes de ce dernier entretiennent, avec le récit du poème héroïcomique, une distance ironique : celui du chant VI, par exemple, développe la métaphore du vol aérien comme symbole de l'ambition, alors que le héros (une héroïque souris) est *littéralement* en train de voler sur le balai d'une sorcière.
- 35 Ce marquage énonciatif a cependant, malgré l'immense popularité de l'Arioste au XVIII^e siècle, aussi ses détracteurs ; Claude-Marie Giraud, auteur de la *Thériacade* (une épopée comique en prose), considère ainsi que « les moralités qu[e l'Arioste] affiche à la tête de chaque chant paraissent très déplacées ; elles interrompent le fil de la narration, et semblent diviser le poème par chapitres » (Giraud 1769 : xxi, cité par Dionne 2008 : 303). Les décrochages énonciatifs des apartés moraux briseraient le fil du récit en même temps que l'illusion mimétique : le reproche est tout aristotélicien¹⁸ ; et en soulignant délibérément les divisions de l'épopée, elles en perturbent l'économie et portent atteinte à l'unité d'action. Ce « chapitrage » épique est donc selon Giraud contraire à l'esprit du genre sur deux chefs au moins.

Pour conclure : le chant épique, un objet pragmatique

- 36 Les poéticiens (antiques ou modernes) ont proposé des théories assez claires, à défaut d'être très praticables, de presque toutes les *parties* du genre épique, qui avaient vocation à servir de guide à l'initiative des poètes et de critère au jugement des critiques – presque toutes, puisque les unités dispositives de l'épopée restent, aux termes de nos lectures, des objets théoriques assez flous. Pour diverses raisons, les divisions de l'épopée constituent une difficulté théorique, peut-être parce qu'elles ont le désavantage de révéler une tension entre des exigences génériques contradictoires, quand la démarche poétologique vise l'élaboration de normes cohérentes.

- 37 Le chant n'est pas, *a priori*, l'unité dispositrice dominante de la narration épique, laquelle serait plutôt l'épisode. Le chant épique est donc fondamentalement *hétéroclite* : il contient la plupart du temps plusieurs épisodes (qui peuvent constituer des unités rhapsodiques), mais il contribue aussi à faire avancer l'action en propre de la fable épique (dans la perspective téléologique de l'unité d'action). Le geste philologique de la division en chants a figé le symptôme de la dispersion narrative auquel les meilleures épopées n'échappent pas et lui a donné une visibilité problématique. Le chant est donc un marqueur générique, certes, mais plus négatif que positif – un symptôme qui confirme l'idée, avancée par Aristote à la fin de la *Poétique*, que l'unité d'action ne pourra jamais complètement être observée dans l'épopée. Le chant est le révélateur malvenu de la tension, au sein du genre épique, entre unité téléologique et dispersion épisodique.
- 38 Si poétique du chant il y a au XVIII^e siècle, elle est donc tacite et consiste simplement en l'idée que le chant doit avant tout être le plus *discret* possible, car le simple fait de le reconnaître met en péril l'épopée (et il est entendu qu'il se trouvera toujours un critique pointilleux pour lui reprocher d'être encore trop visible quand il se manifeste par autre chose que la simple numérotation). C'est le point de vue de Giraud, pour qui le chant est un balisage utilitaire du texte, une division matérielle qu'il est dommageable de doubler d'un marquage textuel et qui relaie au XVIII^e siècle la crainte aristotélicienne de la dispersion (la *ποικίλια*), tout comme La Beaumelle dénonçant le patchwork voltairien. Cette injonction à la discrétion du chant épique a tout l'air d'une manière de refouler le risque de la dispersion du poème épique, dont les formes sont recensées dans la table suivante.

Synthèse : aspects de la tension entre unité et dispersion dans l'épopée

	unité (hiérarchie)	dispersion (horizontalité)
axiologique (Aristote)	juste étendue <i>μέγεθος</i>	Bariolement <i>ποικίλια</i>
méréologique (Aristote)	Fable <i>μύθος</i>	Épisodes <i>ἔπεισόδια</i>
archéologique (Dacier)	Homère : poèmes continus	rhapsodes : parties détachées, pièces grammairiens : partage par livres
narratologique	unité d'action (Aristote + poétique classique)	résistance à la synthèse (Aristote) <i>patchwork</i> narratif (La Beaumelle) apartés du poète-narrateur (Giraud)
pragmatique	lecture « tout de suite » (La Motte)	rhapsodie (Élien, Dacier)

- 39 La division de l'épopée en chants est ainsi un *héritage sans autorité*, fort commode mais difficile à motiver avec les outils critiques de la tradition philologique et critique. Parce qu'elle est typique du genre, certains critiques, comme Diderot, ont du mal à admettre

qu'il s'agisse d'une division en définitive très contingente, et le chant oscille ainsi, au XVIII^e siècle, entre une définition purement matérielle et une remotivation narratologique que l'on retrouve même chez certains des partisans les plus conservateurs de l'unité d'action : La Beaumelle présente une sensibilité inattendue au suspense et à un modèle de lecture fondé sur la surprise plutôt que sur la continuité, comme si le passage à un nouveau chant était porteur de promesses. Les lecteurs les plus savants deviennent ainsi, quand il s'agit d'analyser la disposition du récit poétique long, des lecteurs naïfs qui lisent pour l'intrigue.

- 40 En définitive, le chant épique est un paradoxal désert théorique qui laisse le champ libre à une grande inventivité pratique, dans la mesure où s'il y a un discours critique sur les unités dispositives, il sera forcément négatif (puisqu'il n'existe tout simplement pas de critères du discours positif). D'où la variété des solutions adoptées : les cinq chants de *The Rape of the Lock* (1717) d'Alexander Pope transposent dans la poésie narrative la structure de la comédie shakespearienne, quand le Danois Ludvig Holberg propose avec *Peder Paars* (1720) une épopée-feuilleton dont les quatorze chants (*sange*) sont regroupés en quatre livres (*boger*) sur un modèle romanesque. Ce vide théorique fournit aussi un grand appui à l'apologie de la *Henriade* et de l'unité de son action chez Voltaire et Marmontel... Parce qu'elle n'est pas un objet théorique avoué, la disposition en chants est sans doute un des meilleurs lieux de l'originalité des poètes épiques de l'Europe moderne.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme, 1756, *Minorque conquise. Poème héroïque en quatre chants*, Paris, Veuve Delormel et fils.

Batteux, Charles, 1771, *Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Despréaux*, Paris, Desaint et Saillant, t. I.

Boileau-Despréaux, Nicolas, [1675] 1932, *L'Art poétique*, éd. C.-H. Boudhors, Paris, Les Belles Lettres.

Dacier, Anne, 1712, « Préface », dans Homère, *L'Iliade d'Homère, traduite en français, avec des remarques*, par Madame Dacier, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, p. i-cxvi.

Diderot, Denis, 1753, « Chant », *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une Société de Gens de lettres, Paris, Impimerie royale, t. III, p. 142, [En ligne], <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.2:207:2.encyclopedie0513>.

Dionne, Ugo, 2008, *La Voie aux chapitres*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Élien, 1764, *Diversités historiques*, trad. M. Formey, Berlin, Frédéric Nicolai.

Élien, 1866, *Varia Historia*, éd. R. Hercher, Leipzig, Teubner, [En ligne], <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0591%3Abook%3D13%3Achapter%3D14>, consulté le 12 janvier 2019.

Goyet, Florence, 2014, « De l'épopée canonique à l'épopée "dispersée" : à partir de l'*Iliade* ou des *Hōgen* et *Heiji monogatari*, quelques pistes de réflexion pour les textes épiques notés », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 45, [En ligne], <https://doi.org/10.4000/emscat.2366>, consulté le 2 février 2019.

Himmelsbach, Siegbert, 1988, *L'Épopée ou la « case vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, M. Niemeyer.

Houdar de La Motte, Antoine, 1714, *L'Iliade. Poème, avec un discours sur Homère*, Paris, Grégoire Dupuis.

Huet, Pierre-Daniel, 1678, *Lettre... de l'origine des romans*, seconde édition, Paris, Sébastien Marbre-Cramoisi.

La Beaumelle, Laurent Angliviel de, 1775, *Commentaire sur la Henriade*, Berlin, Paris, Le Jay.

Le Bossu, René, [1675] 1708, *Traité du poème épique*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Jean Musier.

Madelénat, Daniel, 1986, *L'Épopée*, Paris, PUF.

Pope, Alexander, [1728] 2006, *The Major Works*, éd. P. Rogers, Oxford, Oxford University Press, coll. « World's Classics ».

NOTES

1. Le *Cours* est la révision augmentée du fameux traité *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746) ; publié pour la première fois en 1748, il a été constamment remanié par Batteux jusqu'à sa mort en 1781, et a connu de très nombreuses éditions.

2. L'article anonyme « Machines (litt.) » de l'*Encyclopédie* relaie, par ailleurs, la définition classique.

3. La référence à Élien est fautive : il s'agit du chapitre XIV.

4. Dans l'*Iliade*, « la colère d'Achille » est une partie du chant I de l'*Iliade*, « le dénombrement des vaisseaux » une partie du chant II, « le combat de Paris et de Ménélas » est au chant III ; « la revue » est soit le catalogue des Troyens au chant II, soit le dialogue d'Hélène et Priam au chant III, etc.

5. Sur ce concept, voir Goyet (2014).

6. « Ὅτι τὰ Ὀμήρου ἔπη πρότερον διηρημένα ἦδον οἱ παλαιοί. Οἷον ἔλεγον τὴν ἐπὶ ναυσι μάχην καὶ Δολώνειάν τινα καὶ Ἀριστείαν Ἀγαμέμνονος καὶ Νεῶν κατάλογον καὶ Πατρόκλειαν καὶ Λύτρα καὶ Ἐπὶ Πατρόκλῳ ἄλλα καὶ Ὀρκίων ἀφάνισιν. ταῦτα ὑπὲρ τῆς Ἰλιάδος. ὑπὲρ δὲ τῆς ἑτέρας τὰ ἐν Πύλῳ καὶ τὰ ἐν Λακεδαίμονι καὶ Καλυψοῦς ἄντρον καὶ τὰ περὶ τὴν σχεδίαν καὶ Ἀλκίνου ἀπολόγους καὶ Κυκλώπειαν καὶ Νέκυιαν καὶ τὰ τῆς Κίρκης καὶ Νίπτρα καὶ Μνηστήρων φόνον καὶ τὰ ἐν ἀγρῷ καὶ τὰ ἐν Λαέρτου. ὄψε δὲ Λυκοῦργος ὁ Λακεδαιμόνιος ἀθρόαν πρῶτος ἐς τὴν Ἑλλάδα ἐκόμισε τὴν Ὀμήρου. »

7. « Διὸ ὥσπερ εἴπομεν ἤδη καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρήσαι ποιεῖν ὄλον· λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. Νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν

πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγω καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις [οἷς] διαλαμβάνει τὴν ποίησιν. » (1459b30)

8. « Ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. Τῆς γὰρ Ὀδυσσεΐας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεὶς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. Τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια. » (1455b15)

9. « Ἐχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὅφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. Ὡστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγωδίας. »

10. « Ἐτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι (τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἢ διον ἢ πολλῶν κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δ' οἷον εἴ τις τὸν *Οἰδίπουν* θεῖν τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ *Ἰλιάς*)· ἔτι ἦττον μία ἡ μίμησις ἢ τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὅποιασιν μιμήσεως πλείους τραγωδίαί γίνονται), ὥστε ἐὰν μὲν ἓνα μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον μούρον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῆ· λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ἢ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ *Ἰλιάς* ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ *Ὀδύσεια* <ᾗ> καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις. » (1462b18)

11. « Take out of any old poem, history book, romance or legend (for instance, Geoffrey of Monmouth, or *Don Belianis of Greece*), those parts of story which afford most scope for long descriptions. Put these pieces together, and throw all the adventures you fancy into one tale. Then take a hero you may choose for the sound of his name, and put him into the midst of these adventures. There let him work for twelve books; at the end of which you may take him out ready prepared to conquer, or to marry; it being necessary that the conclusion of an epic poem be fortunate.»

12. La formule « *any old poem* » recèle une syllepse : par là, il faut non seulement entendre de *vieux* poèmes, mais aussi une forme d'indifférence joueuse exprimée par l'expression familière *any old*.

13. On peut se rendre compte des critères quantitatifs du théâtre classique en consultant les outils statistiques du site *Théâtre Classique* : <http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/tableauCroise.php?l=genreetc=taille> (consulté le 21 mars 2017).

14. « Διαφέρει δὲ κατὰ τε τῆς συστάσεως τὸ μήκος ἢ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. τοῦ μὲν οὖν μήκους ὅρος ἰκανὸς ὁ εἰρημένος δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος. Εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλήθος τραγωδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν. »

15. La question des répétitions, avant que la critique ne les explique par un *formulaire* épique indissociable de la composition collective et discontinue du « texte » homérique, constitue l'une des difficultés de la critique homérique, et l'un des grands contentieux

de la Querelle d'Homère qui opposa, dans les années 1710, l'helléniste Anne Dacier à La Motte.

16. L'un des premiers à donner des titres aux chants de son épopée est Goethe, qui donne en 1797 les noms des Muses aux neuf chants de *Hermann und Dorothea*. Le procédé sera repris par les Romantiques européens (Mickiewicz donnant des titres aux chants de *Pan Tadeusz* par exemple).

17. L'édition vénitienne de Stefano Orlandini de l'*Orlando* (1730) répertorie ainsi les *argomenti* de Verdizotti, Ammirato, Dolce et Toscanella, tous composés en *ottave rime* comme le poème lui-même, et dont les différences sont particulièrement révélatrices de la dimension herméneutique de l'exercice du sommaire ; le poète polonais néolatin Wicent Ustrzycki en 1686 compose des *argumenta* en hexamètres dans sa *Sobiesciados* néolatine.

18. *Poétique* 1460a5-10 : « Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής· οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοῖ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φρονησάμενος εὐθύς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἥθος. [Homère, admirable par tant d'autres endroits, l'est encore en ce qu'il est le seul qui ait bien su ce qu'il devait faire comme poète. Le poète étant imitateur, doit parler lui-même le moins qu'il est possible ; car aussitôt qu'il se montre, il cesse d'être imitateur. Les autres se montrent partout dans leurs poèmes, et ne sont imitateurs que de loin en loin, et pour des instants. Homère, après un mot de préparation, fait aussitôt parler soit un homme, soit une femme, ou quelque autre agent caractérisé] » (Batteux 1771 : 173).

RÉSUMÉS

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'épopée est l'un des genres les plus codifiés par la poétique classique, et les épopées composées par les poètes modernes sont systématiquement divisées en *chants* (ou livres). Pourtant ces divisions ne font pas l'objet d'une réflexion théorique comparable, par exemple, aux divisions du drame (l'acte et la scène) qui sont théorisées comme les instruments de la *dispositio*. On étudie ici les différentes dimensions de ce vide poétologique, en partant de l'article « Chant » rédigé par Diderot pour l'*Encyclopédie*, et en remontant aux sources antiques de la tradition néo-aristotélécienne. Il apparaît que le chant (ou livre) épique est un segment textuel hétéroclite au statut ambigu, au croisement d'approches matérielles et narratologiques de la disposition épique.

The epic is, in the seventeenth and eighteenth centuries, one of the genres codified most drastically by neoclassical poetics, whereas early modern epics are systematically divided into *cantos* (or *books*). It may therefore come as a surprise that such divisions are not the object of theoretical attention, in striking contrast to the divisions of dramatic works (acts and scenes), which are considered the primary instruments of dramatic *dispositio*. This study presents this manifold theoretical loophole, taking Diderot's definition of the "Chant" as its starting point, and going back the classical sources of the early modern neo-Aristotelian critical tradition. The epic

canto (or book) appears to be an heterogenous textual segment, partaking both from a material and a narratological definition of epic *dispositio*.

INDEX

Mots-clés : épopée, poésie, classicismes européens, chant, chapitre

Keywords : epic, poetics, European neoclassicism, canto, chapter

AUTEUR

DIMITRI GARNCARZYK

Université de la Réunion – DIRE