

La solitude du héros, les scènes de la guerre

Variations sur les thèmes dans le Digénis Akritas

*A ce début du XXI^e siècle, la vieille dispute de l'histoire et de théorie, ou de la philologie et de la rhétorique, variante tardive de la Querelle des anciens et des modernes, n'a plus lieu d'être. Sans méconnaître la tension séculaire entre création et histoire, ou entre texte et contexte, on proposera leur réunion, indispensable à l'avenir des études littéraires.*¹

Ferdinand Brunetière, théoricien de l'évolution littéraire, en s'opposant au procès contre la rhétorique entrepris par la doctrine romantique publia en 1881 son article « Théorie du lieu commun »,² où il affirmait que « le lieu commun est la condition même de l'invention en littérature »³ et qu'« une même donnée peut toujours être reprise, toujours autrement traitée, partant toujours nouvelle ».⁴

De cette manière pourtant, F. Brunetière formulait en réalité et à son insu les prémisses de l'axiome de l'*intertextualité* et cela presque un siècle avant que le concept fait son apparition officielle dans le vocabulaire critique des théoriciens du Texte qui, conduits par R. Barthes et le groupe Tel Quel, s'inspirent de la linguistique pour rajeunir leur approche des œuvres.

Or, si l'idée n'est pas nouvelle, le terme « intertextualité », lui, a une histoire⁵ et il serait utile de la reprendre ici dans ses grandes lignes afin de dégager la réflexion d'un possible brouillage terminologique.

Le terme d'intertextualité apparaît pour la première fois dans *Séméiotiké* de J. Kristeva⁶ et il caractérise un véritable mode de production et d'existence du texte qui ne pourrait se comprendre qu'en ce qu'il transforme des textes antérieurs. Plus précisément, il n'indique pas simplement la présence de la référence à un autre texte mais il dépeint le processus de production du texte comme une « permutation de textes », comme le résultat de l'interaction produite par des énoncés « pris à d'autres textes », qui, dans le nouvel espace textuel, « se croisent et se neutralisent ».⁷

Ainsi, vu que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »,⁸ le mot, ou le texte, doit se lire non pas d'une manière « linéaire », mais toujours selon un « espace » à trois dimensions : « sujet de l'écriture », « destinataire » et enfin « textes extérieurs ».⁹ L'intertextualité, alors, a été pensée, étymologiquement même, comme une sorte de fonction qui relie ces dimensions et qui renvoie aussi bien aux sources d'un auteur qu'au fondement linguistique de tout discours.

¹ A. COMPAGNON, Chaire de littérature française moderne et contemporaine, histoire, critique, théorie: Synthèse de la leçon inaugurale. 30. Novembre 2006, voir: http://www.college-de-france.fr/media/act_eve/UPL34487_synth_se_Li_AC.pdf

² F. BRUNETIERE, Théorie du lieu commun. *Revue des Deux Mondes* 1881. Sur F. Brunetière et le lieu commun en général voir aussi A. COMPAGNON, Théorie du lieu commun. *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 49 (1997) 23–37. Sur l'évolution du concept voir aussi J. MCCLELLAND, Lieu commun et poésie à la Renaissance. *Études françaises* 13/1–2 (1977) 53–70.

³ F. BRUNETIÈRE, *op. cit.*, 39, 41, 47.

⁴ *Ibid.* 44. C'est nous qui soulignons.

⁵ Sur l'histoire du terme voir: S. RABEAU, L'intertextualité. Paris 2002; N. PIEGAY-GROS, Introduction à l'intertextualité. Paris, 1996; N. LIMAT-LETELLIER, Historique du concept de l'intertextualité, dans N. LIMAT-LETELLIER – M. MIGUET-OLLAGNIER (éds.), L'intertextualité. *Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté* 637 (Besançon 1998) 7–65, ici p.17.

⁶ J. KRISTEVA, Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse. Paris, 1969 où elle élabore sa notion d'*intertextualité* à partir du concept bakhtinien de *dialogisme* et d'*interaction*.

⁷ *Ibid.* 52.

⁸ *Ibid.* 85.

⁹ *Ibid.* 84.

Dans le même ordre d'idée, mais en s'intéressant non seulement aux relations entre l'œuvre et les œuvres préexistantes mais aussi à celles entre l'œuvre et les différents discours sociaux sans lesquels cette œuvre serait impensable, L. Jenny définit l'intertextualité comme le « travail de transformation et d'assimilation [d'un ou] de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens ». ¹⁰ De surcroît, il sépare l'intertextualité « implicite » qui tient de la nature même du texte littéraire de l'intertextualité « explicitement présente au niveau du contenu formel de l'œuvre » ¹¹ considérant que la relation entre l'archétype textuel d'un genre, l'arché-texte, ¹² et le texte sont complexes, allant de la simple citation à la parodie en passant par l'assimilation de certains codes et structures. ¹³ Il s'agit d'une distinction essentielle non seulement pour prévenir le retour de la critique génétique sous le masque de l'intertextualité mais aussi parce que l'étude poétique d'une œuvre, reposant sur des critères d'ordre structurel, ne peut tenir compte de la totalité de sèmes qui traversent une société même s'ils sont constituants de toute œuvre, littéraire ou non.

C'est dans une optique différente que G. Genette, dans *Palimpsestes*, considère que l'intertextualité intervient au cœur d'un réseau de relations qui définissent la littérature dans sa spécificité et qu'il nomme : la *transtextualité*, c'est-à-dire : « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte ». ¹⁴ Selon Genette la *transtextualité* inclut cinq types de relations entre textes: l'*architextualité*, ¹⁵ la *paratextualité*, ¹⁶ la *métatextualité*, ¹⁷ l'*intertextualité* ¹⁸ et finalement l'*hypertextualité*, ¹⁹ c'est-à-dire le rapport d'imitation (ou de transformation) qui engendre quelque chose de nouveau, mais qui ne cache pas ce qui a derrière. Il appelle ainsi *hypertexte* le texte « imitant » et *hypotexte* le texte « imité » tandis que le plagiat, la citation, l'allusion relève pour lui des pratiques d'imitation qui appartiennent à l'intertextualité.

Or, l'appréhension de l'intertexte suppose la perception d'un rapport, latent ou patent, entre un énoncé et un autre « auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable » ²⁰ et elle implique un travail d'induction ²¹ de la part du récepteur, eu égard que si l'intertexte n'est pas perçu, c'est la nature même du texte qui est manquée. Pourtant, le corpus de références commun à une génération change avec le temps et vu l'absence de marques formelles, il est possible qu'un lecteur ne se rend pas compte de tels rapports intertextuelles qui sont éminemment sensibles à la diachronie et il est fort probable que nombre d'allusions littéraires lui échappent à la lecture, par exemple, d'un texte du Moyen Âge.

¹⁰ L. JENNY, La stratégie de la forme. *Poétique* 7/27 (1976) 257–281, ici 262. Selon l'auteur, on peut parler d'intertextualité « seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration ». Jenny distingue « ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence », préférant dans ces derniers cas, parler d'intertextualité « faible ». Il y a ici une ambiguïté que néglige de lever Jenny et qui résulte de la différence structurelle entre, par exemple une citation et une allusion. Sur la question voir aussi A. LAMONTAGNE, Les mots des autres: la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin. Sainte-Foy 1992, 27, 77sq.

¹¹ JENNY, La stratégie de la forme, *op.cit.*, ici 257.

¹² *Ibid.* 264.

¹³ A propos de la notion d'intertextualité voir JENNY, La stratégie de la forme, *op. cit.*, 257–267. Jenny remarque qu'« il arrive [...] que l'intertextualité conditionne l'usage du code ».

¹⁴ G. GENETTE, *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris 1982, 7.

¹⁵ *Ibid.* 7: « L'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier » (voir aussi G. GENETTE, Introduction à l'architexte. Paris 1979, 87).

¹⁶ *Ibid.* 10: « relation du texte avec les « signaux accessoires » qui l'entourent, entre autres, titres, sous-titres ou illustrations ».

¹⁷ *Ibid.* 11: « relation de 'commentaire' qui unit un texte à un autre dont il parle ».

¹⁸ *Ibid.* 8: « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes ».

¹⁹ *Ibid.* 13: « dérivation d'un texte à un préexistant ».

²⁰ *Ibid.* 8.

²¹ Souvenons-nous de la *pensée analogique* à Byzance telle que P. ODORICO l'a proposé dans son article L'uomo nuovo di Cosma Indicopleuste e di Giovanni Malalas. *BSI* 56 (1995) 305–315; voir IDEM, Displaying la littérature byzantine, dans E. JEFFREYS (éd.), Proceedings of the 21st international Congress of Byzantine studies, London, 21–26 August, 2006. Vol. I: Plenary Papers. Aldershot – Burlington 2006, 214–234, ici p. 225.

Ainsi, pour M. Riffaterre,²² l'intertextualité constitue « un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation »²³ et elle se différencie de l'intertexte qui est « l'ensemble des textes que l'on trouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné ».²⁴ Il a établi une distinction fort pertinente entre « intertextualité aléatoire », qui dépend de la compétence du lecteur de reconnaître dans un texte une allusion à un autre texte²⁵ et, à l'encontre, une « intertextualité obligatoire » qui nécessite un recours à l'intertexte pour résoudre le problème de signification qu'elle pose et que Riffaterre appelle « agrammaticalité », « anomalie intratextuelle ». Cette anomalie peut prendre les traits non seulement d'une anomalie sémantique mais aussi d'une anomalie syntaxique ou morphologique.²⁶

C'est dans cette fermentation théorique féconde que P. Zumthor²⁷ signalait d'autres « modes d'intertextualité » perçus comme une série de variations énonciatives sur des codes rhétoriques traditionnels, caractérisés par la tension créée dans le texte entre la tradition culturelle maintenue à travers les textes et le texte même.²⁸ Pour lui, la « citation » et la « réminiscence » constituent deux modalités de la « variation » qui est comprise comme une procédure « consistant à introduire dans un texte soit littéralement des parties d'un texte préexistant soit allusivement des marques formelles considérées comme propres à un ensemble déterminé d'autres textes ».²⁹ De ce point de vue, il étudie les deux facteurs qui déterminent le fonctionnement de l'intertextualité et nuancent ses effets : les modèles et les variations,³⁰ deux aspects d'un phénomène majeur de la culture médiévale qu'il appelle la « mouvance » des textes. Au Moyen Âge, l'auteur reste le plus souvent une figure évanescence dont la part de responsabilité est difficile à établir, car son texte, transformé (ou déformé) par les interventions des copistes, change d'un manuscrit à l'autre. La littérature du Moyen âge apparaît alors, comme faite d'un enchevêtrement de textes dont chacun revendique à peine son autonomie et elle peut se concevoir, comme un réseau d'échos entre les textes, dû à la circulation de certaines métaphores, motifs et *topoi*.

A ce point, il serait intéressant de souligner, l'importante contribution à ces débats théoriques d'A. Compagnon.³¹ Pour l'auteur, le travail de la citation ne se situe pas dans les marges du concept puisqu'elle constitue une forme régulière, classique et bien attestée de l'intertextualité. L'auteur appréhende l'acte de citer comme une expérience immédiate due à une certaine « sollicitation » par une lecture, étant donné que « la citation, grâce à la confusion métonymique à la quelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture ».³²

L'histoire de l'intertextualité alors, est étroitement liée à une théorie du texte qui s'est progressivement constituée tout au long du XX^e siècle à l'encontre de la traditionnelle critique des sources, d'une certaine conception du texte qui s'efforce de faire la part entre l'influence et l'originalité de l'auteur et qui fonctionne donc en termes de filiation et de tradition littéraire. Ainsi, la notion d'intertextualité n'a pu s'imposer qu'une fois admise l'autonomie du texte.

²² M. RIFFATERRE, La trace de l'intertexte. *La Pensée* 215 (1980) 4–18, ici 4: « l'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie ».

²³ M. RIFFATERRE, L'intertexte inconnu. *Littérature* 41 (février 1981) 4–7, ici 4–5.

²⁴ *Ibid.* 4.

²⁵ *Ibid.* 5: « Ainsi compris, l'intertexte varie selon le lecteur : les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte. »

²⁶ *Ibid.* 4–5. Pour Riffaterre, l'intertexte n'est pas un objet de citation mais plutôt un objet présupposé, puisque, à la vue de l'anomalie, le lecteur pressent qu'il existe une solution dans un autre texte.

²⁷ P. ZUMTHOR, Le carrefour des rhétoriciens: intertextualité et rhétorique. *Poétique* 7/27 (1976) 317–337, ici 323.

²⁸ Dans *Le masque et la lumière*. Paris 1978 P. ZUMTHOR applique ses méthodes au corpus des grands rhétoriciens de l'extrême fin du Moyen Âge. Jouant sur l'énigme, l'ironie et l'ambiguïté, ils cultivent des formes qui détruisent la norme et la régénèrent.

²⁹ ZUMTHOR, Le carrefour des rhétoriciens, *op. cit.*, 323.

³⁰ IDEM, Intertextualité et mouvance, dans Intertextualités médiévales. Colloque « Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge ». *Littérature* 41 (1981) 8–16.

³¹ A. COMPAGNON, *La Seconde Main, ou le travail de la citation*. Paris 1979.

³² *Ibid.* 34.

Dans cette perspective alors, l'intertextualité n'induit pas à un mode de lecture qui cherche à faire la généalogie de l'œuvre en révélant les différents emprunts mais cherche à en cerner les enjeux. La « seconde main », pour reprendre le titre d'A. Compagnon, conserve des liens intrinsèques à la « première » et il faut examiner, comment une œuvre s'inscrit dans le sillage d'une tradition et reprend, contourne ou même délaisse un certain nombre de sources. Il est possible alors, de montrer comment l'ensemble des valeurs communes à une époque impose une relecture de l'intertexte et en explique les inflexions nouvelles. L'étude de l'intertexte met au jour non seulement la singularité d'une œuvre dans son époque, mais aussi l'évolution en diachronie d'un sujet ou d'une tradition.

Ainsi, sur la base de ces considérations théoriques, il faudrait réintroduire dans les études sur la production littéraire à Byzance, le texte lui-même en tant qu'unité indivisible qui véhicule son propre sens structuré à l'aide de tropes rhétoriques et donc à l'aide de passages empruntés et/ou imités aussi. Nous devrions appréhender le texte comme un syntagme codé, une unité catégorielle et fonctionnelle, constituant une unité sémantique dont les éléments constitutifs peuvent être de syntagmes empruntés d'autres configurations textuelles et qui, parce que *dissociables*, conservent leur signification d'origine et acquièrent une nouvelle de la nouvelle articulation qui les englobe.

Dans la présente étude, je propose alors, d'étudier le développement du motif du combat et du motif de la solitude du héros, dans le texte de *Digénis Akritas*³³ et plus précisément, à travers les versions **E** et **G**, en tant que les plus anciennes, et la version **A**, en tant que la version représentative de la famille **T, A, P, O**. Nous allons essayer de déceler les changements qualitatifs et peut-être quantitatifs du sens d'un passage ou d'une expression réutilisé mais aussi comment et à quel degré il procure et simultanément il acquiert un nouveau sens de son contexte. L'enjeu au cœur de cette problématique est la confrontation entre la question de l'efficacité de l'*imitatio* byzantine et le devenir de l'intertexte chaque fois qu'il est intégré dans une nouvelle configuration textuelle, une nouvelle mise en intrigue.

Le texte de *Digénis Akritas* nous est connu à travers six manuscrits qui constituent six versions véhiculant la même histoire et qui appartiennent à des périodes différentes qui vont même jusqu'à dépasser les limites temporelles communément admises pour l'histoire byzantine. Elles dépendent, plus ou moins directement, d'un original, l'*Urtext*, et ses premiers avatars qui ont donné naissance aux deux premières et plus anciennes versions dont les recensons **G** et **E** que nous disposons, constituent les témoins les plus proches. Différents chercheurs se sont penché sur la genèse « textologique » de *Digénis Akritas*, et ont essayé de reconstituer l'arborescence de son « stemma », en soutenant l'antériorité de l'une ou de l'autre version et corollairement sa relation plus étroite avec l'*Urtext* mais les réponses apportées ne sont pas concluantes. De cette manière pourtant, les six versions ont perdu pour la recherche leur autonomie textuelle et elles sont devenues dépendantes de cet *Urtext* en revendiquant une filiation légitimant. Or, malgré les liens génétiques intrinsèques et intertextuelles que les six versions entretiennent entre elles et malgré les passages, les thèmes, les motifs et les vers identiques que nous pouvons y discerner,³⁴ elles présentent des différences majeures tant au niveau des épisodes relatés qu'au niveau de l'expression, du développement et de la forme littéraire utilisée. Nous pouvons soutenir alors, que chaque version, tout en constituant la référence directe et explicite de l'autre, son point de départ pour une nouvelle mise en intrigue et son intertexte privilégié, elle s'émancipe d'elle pour devenir un texte différent, apte à exprimer une nouvelle réalité socioculturelle qui, d'ailleurs l'a formé.

³³ Pour la version **E**, nous suivons l'édition de S. ALEXIOU, Βασίλειος Διγενής Ἀκρίτης καὶ τὸ ἄσμα τοῦ Ἀρμούρη. Athènes 1985, et nous utilisons la traduction française de P. ODORICO, L'Akrite, l'épopée byzantine de Digénis Akritas. Toulouse 2002; pour la version **G**, nous suivons l'édition et la traduction en anglais de E. JEFFREYS, The Grottaferrata and Escorial versions. Cambridge 1998 et la traduction française de C. JOUANNO, Digénis Akritas, le héros des frontières. Paris 1998; pour la version **A**, nous suivons celle de P. KALONAROS, Βασίλειος Διγενής Ἀκρίτας. Athènes 1970, et la traduction est la notre.

³⁴ Les deux versions, **E** et **G**, partagent un grand nombre de vers similaires dont seulement 14 sont identiques. Sur la question voir R. BEATON, An Epic in the making? The Early Versions of Digenis Akrites, dans R. BEATON – D. RICKS (éds.), Digenis Akrites. New Approaches to Byzantine heroic Poetry. Londres 1993, 55–72; JEFFREYS, Digenis Akritis, *op. cit.*, xxix. Pour la présence de vers similaires entre **G**, **E** et la version **Z** que nous ne possédons pas et qui a été reconstitué et éditée par Trapp et dont dépendent les versions **T, A, P, O**, voir E. TRAPP, Digenes Akrites: Synoptische Ausgabe der ältesten Versionen (WBS VIII). Vienne 1971.

Le manuscrit G, témoin de la version **G**, c'est le manuscrit le plus ancien, et il date de la fin XIII^e – début XIV^e s. Cette version contient 3749 vers de 15 syllabes politiques. Au manuscrit manque un folio entre 62v et 63r (**G**, VI, 785–6), peut-être suite à une censure vue que l'épisode manquante est celui de la séduction de l'amazone Maximô par Digénis. Cependant, il contient l'épisode de la séduction de la fille d'Haplorrabbès. Il comporte aussi, nombre d'expressions gnomiques.³⁵ La langue est de tendance archaïsante encore que les vulgarismes n'y fassent pas défaut³⁶ et selon Alexiou³⁷ elle est artificielle et pleine de solécismes. La version **G** montre volontiers un caractère plus dompté par les requis du genre romanesque et plus aligné aux goûts des lecteurs tels que nous pouvons les supposer sur la base des romans du XII^e siècle. Ces éléments romanesques sont présents dans tout le récit, même s'ils sont plus prononcés dans la deuxième partie quand commence la narration de la vie de Digénis.³⁸

Le manuscrit E, témoin de la version **E**, date de la fin du XV^e siècle (ca. 1485) et contient 1867 vers de 15 syllabes. La langue vive et colorée de la version **E** est représentative de la langue grecque du moyen-âge opérant ce mélange caractéristique entre types linguistiques plus anciens et types plus nouveaux. Elle procure au récit une cadence accélérée et dynamique, caractérisée par des élans épiques non seulement lors de la description des scènes de bataille ou de la croissance merveilleuse du héros mais aussi lors de la narration des scènes d'amour entre le héros et la jeune fille dont on ignore le nom. Ainsi, bien que la présence des traits romanesques soit indéniable, ceux-ci sont très peu développés ou réduits au minimum nécessaire pour l'avancement de l'intrigue.

La version **A** appartient à la famille **T, A, P, O** et elle contient 4778 vers politiques composés dans une langue caractéristique de la langue grecque du XVI^e – XVII^e siècle, pleine d'éléments linguistiques nouveaux. Elle constitue une version nettement plus élaborée d'un point de vue générique et elle s'inscrit complètement dans le sillon des exemples de la période byzantine tout en introduisant, pourtant, des motifs littéraires propres de son époque³⁹ comme le combat de Digénis contre la Mort (**A**, X, 4405). De surcroît, elle introduit des passages nouveaux comme le prologue astrologique ou l'épisode de la défaite de Digénis par Ankylos, et la jeune fille n'est plus anonyme, elle s'appelle Eudokia (**A**, V, 1668). Les descriptions sont plus détaillées et les références intertextuelles plus abondantes.

Dans toutes ces versions, nous pouvons distinguer une influence, telle l'ekphrasis du jardin ou de la fille, par les romans, surtout ceux d'Achille Tatius, d'Héliodore et de Meliténote. Nous pouvons aussi détecter des similitudes entre les exploits cynégétiques et hippiques de Digénis et les épisodes de la vie de Basil I^{er} relatés par les chroniques de Génésios, de Continuatus et de Pseudo-Théodore.

Par ailleurs, dans toutes les versions il y a un vocabulaire se référant à des *realia*,⁴⁰ un vocabulaire militaire éparpillé tout au long du récit, et cela au gré des scènes et des épisodes, afin de décrire l'armement, les soldats-compagnons du héros ou les chevaux, que, certes, nous trouvons aussi dans les traités militaires mais

³⁵ P. ODORICO, La sapienza del Digenis: Materiali per lo studio dei loci similes nella recensione di Grottaferrata. *Byz* 59 (1989) 137–163; JEFFREYS, Digenis Akritis, *op. cit.*, xliii–xliv.

³⁶ E. TRAPP, Ο λεξικός πλούτος του Διγενή Ακρίτη στο πλαίσιο της μη δημώδους βυζαντινής λογοτεχνίας. *Ariadne* 5 (1989) 185–192.

³⁷ ALEXIOU, Βασίλειος Διγενής Ἀκρίτης, *op. cit.*, introduction οη'.

³⁸ En raison de cette présence, H.-G. BECK dans Formprobleme des Akritis-Epos, dans Beiträge zur Südosteuropaforschung anlässlich des I Internationalen Balkanologenkongresses in Sofia. Munich 1966, 137sq., a soutenu la structure bipartite du récit en « Emir-Lied » et « Digenis-Roman », proposition réfuté par E. TRAPP, Digenes Akritis. Epos oder Roman? Dans *Studi Classici in onore di Quintino Cataudella II*. Catania, 1972, 637sq., où il souligne les affinités linguistiques et pragmatiques entre ces deux parties.

³⁹ Selon S. KYRIAKIDIS, Ἀκριτικά μελέται, dans *Miscellanea Giovanni Mercati*, III: Letteratura e Storia bizantina (*StT* 123). Vaticano 1946, 399–430, ici 400, L. POLITIS, L'épopée byzantine de Digénis Akritis. Problèmes de la tradition du texte et des rapports avec les chansons akritiques, dans *La poesia epica e la sua formazione*. Rome 1970, 544–581, ici 555 et 557, elle constitue un remaniement en grec moderne du texte de la version **T**.

⁴⁰ R. BARTHES, dans son fameux article L'effet de réel. *Communications* 11 (1968), repris dans R. BARTHES [*et al.*], *Littérature et réalité*. Paris 1981, 81–90, montre bien qu'un certain nombre d'éléments présents dans le texte réaliste ne dénotent en rien le réel, mais sont là pour connoter le réalisme, pour susciter un effet de réel et produire chez le lecteur l'illusion réaliste ou référentielle. Voir aussi H. HUNGER, Un roman byzantin et son atmosphère: Callimaque et Chrysorrhôé. *TM* 3 (1968) 405–422.

qui répond surtout à l'imaginaire militaire tant des récepteurs que de l'auteur sans avoir besoin de recourir au *Strategikon* de Kekaumenos pour trouver une possible source.

L'histoire de Digénis est celle d'un héros noble de naissance tant par son père arabe christianisé que par sa mère byzantine et descendante de la famille de Doukas et Kirmagistroi pour la version **E**, de Doukas et de Kinamos pour la version **G** et de Doukas et Kyrmagastroi pour la version **A**. D'une enfance précoce et merveilleuse, Digénis est, certes, beau, vaillant, courageux et invincible au combat et il réalise des divers exploits avant de construire son château et mourir tout de suite après, à très jeune âge. Il est intéressant, pourtant, ici de noter que de tous ses exploits, le plus important du point de vue narratif est celui de l'enlèvement de la fille et par la suite d'avoir réussi à la protéger contre des adversaires que nous pouvons classer en trois catégories : les agresseurs « naturels » comme les Apélates ou les animaux, tels l'ours et le lion, les agresseurs « surnaturels » comme le dragon trois têtes et finalement les agresseurs « extranaturel » comme l'amazone Maximô qui en raison même du fait qu'elle est une femme guerrière, transgresse les règles sociaux et sa propre nature. Les autres exploits du héros (la conquête des pays ou ses victoires contre des ennemis) ne sont racontés qu'en passant, en résumé, lors de moments de récapitulation de l'histoire soit par l'auteur (dans le prologue des épisodes) soit par le héros lui-même quand il raconte son histoire à un interlocuteur, le plus souvent à ses soldats.

Ainsi, j'ai choisi d'examiner de plus près l'épisode du combat contre les Apélates et l'amazone Maximô, étant donné que, dans toutes les 3 versions, c'est à ce moment où le motif du combat est le plus amplement développé : 454 vers sur 1867 pour **E** (**E**, 1151–1605), 690 vers sur 3794 pour **G** (**G**, VI, 115–805) et 913 vers sur 4778 pour **A** (**A**, 2966–3879). Tout l'épisode est construit au moyen d'une succession de motifs particularisés du combat dont les deux premiers, ceux contre le dragon et contre le lion, servent d'introduction au motif du combat contre les Apélates. Par ailleurs, c'est dans cet épisode où le motif de la solitude du héros est présent non seulement en tant que phrase itérative mais aussi en tant que moteur du récit.

Dans la version **E**, l'épisode est situé juste après l'enlèvement de la fille, le retour du couple chez les parents de Digénis et la mort de ses parents, quand le héros sort se promener dans la campagne avec la fille et il s'arrête dans un bosquet. Il n'a pas encore entrepris la construction de sa demeure qui constitue le sujet de l'épisode suivant. L'épisode commence avec une brève narration de son victoire contre le dragon à trois têtes qui l'a attaqué pour ravir la fille et contre le lion.

Dans les versions **G** et **A** l'épisode nous est relaté après l'épisode du viol de la fille d'Haplorrabbès⁴¹ (**G**, V, 245 ; **A**, VI, 2760 ; épisode omis dans **E**) qui clôt la narration du livre précédent et juste après un éloge au mois de mai lors de l'introduction des livres VI et VII réciproquement. Digénis décide de se promener avec la fille, il s'arrête dans un bosquet où coule de l'eau fraîche et il lève sa tente qu'il entoure de toutes sortes de plantes. C'est à ce moment qu'est narrée d'abord une ekphrasis du jardin et par la suite l'attaque du dragon et du lion.

Dans les trois versions, nous pouvons constater une gradation de la narration de l'ekphrasis du jardin allant de la référence minimale de la version **E** (1087–88) à la narration plus développée de la version **G** (15–28) pour arriver à la narration longue et détaillée de la version **A** (2835–80). La même gradation peut être constatée concernant l'éloge du mois de mai qui est absent dans **E** mais qui trouve son plein développement dans **G** (4–11) et **A** (2817–26). Ce motif dont l'exemple remonte au roman d'Achille Tatius⁴² et qui est à mettre en parallèle avec le *Eis tήn Σωφροσύνην* de Meliténiote,⁴³ nous pouvons également le trouver dans l'ensemble de la production littéraire à Byzance tant dans l'hagiographie, comme dans la *Vie de la sainte*

⁴¹ Par ailleurs, trouver des scènes parallèles dans un roman et une vie de saint, la vie de saint Lazare du mont Galèsion ne constitue que la preuve d'une inspiration commune, d'une reprise d'un motif, voire d'un lieu commun.

⁴² S. GASELEE (éd.), Achille Tatius. Londres 1984, I, 15.1.1 – I, 16.4.

⁴³ E. MILLER, Poème allégorique de Meliténiote, publié d'après un manuscrit de la Bibliothèque Impériale. *Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale et autres bibliothèques* 19/2 (Paris 1858), v. 2450. Pourtant, vu que tout le poème constitue en réalité la description du palais de la Sagesse et de son jardin, nous pouvons trouver des éléments isolés du topos de la description tout au long du récit.

Melanie la jeune,⁴⁴ les exercices rhétoriques de Nicéphore Basilakès,⁴⁵ ou encore les chroniques de Georges le Moine,⁴⁶ l'histoire de Michel Psellos⁴⁷ ou d'Anne Comnène⁴⁸. Néanmoins, cette ekphrasis est devenue un élément constituant pour les romans byzantins⁴⁹ tant de la période des Comnènes que de la période des Paléologues.

Ainsi, la description du jardin est constituée à partir des modèles figuratifs fixés dont le sens est amplifié par leur utilisation dans la littérature chrétienne. Ces stéréotypes consacrés par la mimésis renvoient à l'ensemble du genre, stimulant la compétence générique du lecteur en inscrivant le texte dans un système de référence littéraire tout en le faisant basculer vers l'autoréférentialité. Force est de constater alors, que son développement progressif dans les différentes versions indique un cheminement vers un traitement plus élaboré en vue d'une appartenance générique plus accomplie qui est à rapprocher de l'horizon d'attente des récepteurs accoutumés à cette forme générique depuis les romans de la période comnène.⁵⁰

De cette manière, l'auteur de chaque version prédispose à sa façon ses lecteurs à la suite de la narration, en se servant de la description⁵¹ du jardin en tant que préambule pour l'épisode contre les Apélates qui constitue le point culminant du récit des exploits de Digénis. Dans les épisodes précédents, nous avons suivi un récit de ses exploits *en crescendo*, de son enfance merveilleuse au rapt de la fille, tandis que dans les épisodes qui suivent, les exploits du héros ne seront qu'indirectement relatés dans le cadre narratif de la construction de son château et par la suite de sa mort.

Nous pouvons distinguer dans cet épisode, quatre scènes successives communes pour les trois versions dont le développement reste inégal et la narration ne suit ni le même ordre d'enchaînement d'événements relatés ni les mêmes moyens d'expression : la première attaque des Apélates en groupe anonyme (300 pour **E**, au moins 45 pour **G**, 300 pour **A**); l'assaut des Apélates individualisés (le groupe de trois : Philopappous, Kinnamos et Jannakis); la nouvelle attaque des trois Apélates accompagnés selon la version par Melimitzis (**E**, **G**, **A**) et Léandre (**G**, **A**); les deux attaques de l'amazone Maximô.

Ainsi, dans **E**, lors de la première scène, quand les apélates s'aperçoivent de la fille, nous sommes informés qu'« ils sont pris du désir de ravir la jeune fille »⁵² tandis que dans **G** et **A** qu'« ils eurent l'âme blessée par sa beauté comme par une flèche ».⁵³ Nous pouvons constater que ce qui est dit dans un hémistiche dans

⁴⁴ *Vita Sanctæ Melaniæ Junoris*. AnBoll 8 (1889) (= SC 90, Paris 1962) où la sainte possédait un splendide jardin avec piscine et vue sur la mer et des arbres pleins de fruits. Voir aussi: P. LAURENCE, Gérontios et la *Vie de sainte Mélanie*: hagiographie et roman, dans Les personnages du Roman grec, Actes du Colloque de Tours, 18–20 novembre 1999, éd. B. POUDERON (*Maison de l'Orient Méditerranéen, Série littéraire et philosophique* 7). Lyon 2001, 309–327.

⁴⁵ Nicéphore Basilakès, *Progimnasmî et monodie*, éd. A. PIGNANI (*Byzantina et Neohellenica* 10). Naples 1983, éthopoiia n° 23.

⁴⁶ C. DE BOOR, *Georgii Monachi Chronicon*, I–II. Leipzig 1904, réimpr. et corr. par P. WIRTH, Stuttgart 1978, 35.16–21; 36.5–12, concernant la description du *locus amœnus* des Brahmanes.

⁴⁷ Michel Psellos, *Chronographie ou histoire d'un siècle de Byzance (976–1077)*, éd. E. RENAULD. Paris 1926 – 1928, 1967 où lors de la biographie de Constantin IX il procède à une description des jardins de l'église de saint Georges de Mangana à Constantinople.

⁴⁸ Anne Comnène, *Alexias*, éd. D.R. REINSCH – A. KAMBYLIS (*CFHB* XL). Berlin – New York 2001, 2.8.5.1–2.8.5.14 description du jardin d'Aretai.

⁴⁹ A l'exception notable de *Rodanthè et Dosiclès* de Théodore Prodrome, de *l'Histoire de Bélisaire*, des deux adaptations des romans occidentaux: *Phlorios et Platzia-Phlore* et *Imberios et Margarona*, et du poème *Περί Δυστυχίας και Εὐτυχίας*; sur les jardins dans les romans byzantins voir: A.R. LITTLEWOOD, *Romantic Paradises: The Rôle of the Garden in the Byzantine Romance*. *BMGS* 5 (1979) 95–114, ici 96: « Despite ... their frequently derivatory and perhaps even on occasion mechanically imitative content ekphraseis of garden are an integral part of the love-romance with an important psychological rôle to play ».

⁵⁰ La synkrisis de Psellos comme d'ailleurs les commentaires de Photius montre que même si la production des romans n'est pas attestée à Byzance avant le XII^e siècle, le roman en tant que genre n'était pas inconnu; *The Essays on Euripides and George of Pisidia and on Heliodorus and Achilles Tatius*, A.R. DYCK (éd.) (*BV* 16). Vienne 1986; Photius, *Bibliothèque*, R. HENRY (éd.). Paris 1959–1977, 73.50a.6, 87.66a.14, 94.73b. 35 et 166.109a.6.

⁵¹ M. NØJGAARD, *Temps, réalisme et description*. Essais de théorie littéraire. Paris 2004, 194: « la description littéraire est toujours motivée ... on utilise la description à créer des significations, à attribuer des valeurs, à révéler des rapports, bref à créer un monde fictif signifiant ».

⁵² **E**, 1152: « ζῆλος ἐνέπεσε εἰς αὐτοὺς ἵνα τὴν ἀφαρπάξουν ».

⁵³ **G**, VI, 127: « ὡς ὑπὸ βέλους τὰς ψυχὰς ἐτρώθησαν τῷ κάλλει »; **A**, VII, 2975: « ὡς ἀπὸ βέλους τὰς ψυχὰς ἐτρώθησαν τῷ κάλλει ».

la version **E** est développé sur tout un vers dans les versions **G** et **A**. Par cet allongement du vers cependant, un nouvel élément fait son apparition : les flèches de l'Eros et avec eux c'est tout l'intertexte de l' *Ἔρωσ βασιλεύς*⁵⁴ tel que nous le connaissons par la tradition et tel qu'il a été accueilli par la production littéraire byzantine que l'auteur fait introduire dans l'histoire de Digénis. Dans cette perspective, sa présence, en combinaison avec l'ekphrasis du jardin qui a précédé, apporte à ces deux versions une marque formelle⁵⁵ reconnaissable par les récepteurs, qui contribue à une meilleure appréhension de l'appartenance générique et conséquemment du nouveau sens du texte.⁵⁶

A la fin de cette scène, Digénis, après sa victoire, il retourne auprès de la fille. La version **E** nous relate qu' « il baisse ses manches »⁵⁷ et il s'avance auprès d'elle, tandis que la fille lui apporte de l'eau et lui propose de se reposer. Digénis lui répond qu'il n'est pas fatigué parce les Apélates n'étaient pas à sa hauteur et l'invite à lui apporter des vêtements propres. La version **G** nous raconte que Digénis « secoue ses protégés-bras »⁵⁸ et il s'approche de la fille tandis qu'elle l'asperge d'eau de roses, toute joyeuse parce qu'il est retourné sain et sauf. Digénis, alors, la taquine en lui disant : « Suis-je donc comme toi, mort avant d'avoir subi l'épreuve ? »;⁵⁹ la version **A**, VII, 3013 suit de près celle de **G** et nous trouvons la même expression : « καὶ σείων τὰ μανίκια » suivi de la même réplique de Digénis.

Le premier problème posé par cet hémistiche concerne l'appréhension du mot *μανίκια* en tant que « manches » ou en tant que terme technique désignant les « protégés-bras ». Le deuxième problème, selon qu'on accepte le verbe *ἔχυσα* ou le verbe *ἔσειον*, concerne le sens de l'expression. D'après S. Alexiou,⁶⁰ c'est la version **E** qui nous transmet l'expression correcte et littérale tandis que les versions **G** et **A**, en changeant le verbe, introduisent, en réalité, une nouvelle expression dont le nouveau sens est celui d'un geste agressif qui, dans le contexte précis, n'a pas de sens.⁶¹

Je considère pourtant, que le changement du verbe « *ἔχυσα* » en « *ἔσειον* » n'est pas gratuit pour la construction du sens de cette scène. La version **E**, 1168–1172 nous dépeint un héros calme, sûr de lui-même, « riant » (**E**, 1168), qui rassure la fille de la peur qu'elle a éprouvé au vu de l'armée (**E**, 1157 « *λαόν*») des Apélates, par une phrase puisée dans l'évangile selon Matthieu (19.6) et légèrement modifiée afin de mieux exprimer l'assurance du héros: « c'est Dieu qui nous a unis : que nul homme ne nous sépare ». ⁶² L'utilisation du pronom « *ἐμᾶς* » personnalise la phrase de Matthieu en la modifiant de manière à opérer un glissement sémantique : s'ils sont unis par la volonté divine c'est par Sa protection aussi que le héros peut assurer la défense de leur union. D'ailleurs, par la suite, il invite la fille de lui apporter « sa cotte et sa massue » et

⁵⁴ Le thème de l'Eros acquiert dans la production byzantine une connotation qui lui est propre et comme le note P. AGAPITOS – O. SMITH, *The Study of Medieval Greek Romance*. Copenhagen 1992, 37, le terme *Basileus* pour la réalité byzantine désigne tant l'empereur que Christ lui-même. Dans cette perspective, il est intéressant de noter l'adjectif épithète de Dieu que nous rencontrons dans la version **E**, 1833 de *Digénis Akritas*: « *καρδιογνώστα* » (« seul connaisseur des cœurs »); sur la question de l'amour dans la production littéraire à Byzance il est intéressant de noter que P. ODORICO, *L'amour à Byzance. Un sujet de rhétorique?* *Europe* 75/822, 34–46, considère qu'il n'y a pas de vraie expression d'amour à Byzance avant l'apparition des romans de la période des Paléologues. Sur le thème d'Eros voir C. CUPANE, *Ἔρωσ βασιλεύς: la figura di Eros nel romanzo bizantino di amore*. *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo*, ser. 4, 33/2 (1974) 243–297 et EAD., *Byzantinisches Erotikon: Ansichten und Einsichten*. *JÖB* 37 (1987) 213–233; H.-G. BECK, *Byzantinisches Erotikon*. Munich 1986; P. MAGDALINO, *Eros the King and the King of Amours: Some Observations on Hysmine and Hysminias*. *DOP* 46 (1992) 197–204.

⁵⁵ Voir supra n. 28.

⁵⁶ Selon M. RIFFATERRE, *La syllepse intertextuelle*. *Poétique* 40 (1979) 496–501, ici 496, l'intertextualité constitue « un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire », et que l'intertexte, « L'intertexte inconnu ». *Littérature* 41 (1981) 4–7, ici 4, est « l'ensemble des textes que l'on trouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini ».

⁵⁷ **E**, 1185: « *ἔχυσα τὰ μανίκια μου* ».

⁵⁸ **G**, VI, 158: « *τὸ μανίκι ἔσειον* ».

⁵⁹ **G**, VI, 165: « *Μὴ γὰρ ἐγὼ πρὸ τοῦ παθεῖν ὥσπερ σὺ ἀποθνήσκω* ».

⁶⁰ S. ALEXIOU, *Ἀκριτικά*. Hétrakleion 1979, 63sq. et IDEM, *Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτης*, *op. cit.*, 122; voir aussi Ph. KOUKOULES, *Εἰς τὸν Διγενῆ Ἀκρίτην τοῦ Ἑσχωριάδ*. *Laographia* 4 (1912–1913), ici 316–317 et KALONAROS, *Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτας*, *op. cit.*, note du vers **A**, VII, 3012.

⁶¹ Voir ODORICO, *L'Akrite*, *op. cit.*, 136.

⁶² **E**, 1170: « *ἐμᾶς ὁ θεὸς ἔσμιξεν ἄνθρωποι οὐ χωρίζουν* ».

« d'observer ce qu'il va leur faire ». Digénis après avoir vaincu ses adversaires retourne auprès de sa bien-aimée, « il baisse ses manches » qu'il avait relevées pour le combat et lui explique qu'il n'est pas fatigué puisque il n'a trouvé personne d'aussi vaillant que lui. Ainsi, dans ce contexte, la peur de la fille sert à magnifier la vaillance du héros. Pour elle, c'est normal d'avoir peur, c'est une femme mais lui, c'est un héros, il n'a peur de personne. Son geste alors de baisser ses manches est un geste simple, naturel qui marque le retour dans la « normalité »: le combat est fini. Le couple retrouve alors, sa paix initiale et le héros s'assoit sous l'ombre d'un arbre.

En revanche, dans les versions **G** et **A**, la grande peur éprouvée par la fille au vu des Apélates met en doute le courage de Digénis qui devient ainsi un héros qui doit prouver à sa bien-aimée qu'il est un brave guerrier. Plus précisément, la peur qui a saisi la fille est si grande que quand Digénis l'invite à parler, elle admet que « sa voix est morte avant son âme ». ⁶³ Digénis, alors, lui ordonne par l'impératif « παῦσαι » de cesser de parler ainsi, il tente de la rassurer en lui disant que « les hommes ne sépareront pas ceux que Dieu a unis » (**G**, VI, 143 et **A**, VII, 2994–95) et il se jette à la bataille. Dans ce contexte pourtant, la phrase évangélique acquiert une portée générale et la protection divine concerne tous les couples et par conséquent, Dieux devient le seul garant de la sûreté du couple. Après sa victoire, le héros jette son épée et son bouclier et, « secouant ses protèges-bras » ⁶⁴, il retourne auprès de la jeune fille qui, « emplie de joie », lui souhaite une longue vie (**G**, VI, 162 et **A**, VII, 3016), comme si elle n'était pas sûre du résultat et elle n'a pas été convaincue pas les paroles rassurantes de Digénis. Dans ce nouveau contexte alors, par son geste de secouer ses protèges-bras, Digénis fait étaler sa prouesse à sa bien-aimée et l'expression signifie plutôt l'orgueil du héros concernant son exploit. ⁶⁵

A la fin de la 2^e scène quand Philopappous, Kinnamos et Jannakios, après leur défaite, proposent à Digénis de devenir leur chef, lui d'un air hautain en refuse. C'est à ce moment que dans les trois versions, est introduit le motif de la solitude du héros, dans **E**, 1299 « ἐγὼ μονογενῆς εἶμαι καὶ μόνος θέλω ὁδεύειν », dans **G**, VI, 288 « Ἄρχειν δὲ οὐκ ἐφίεμαι ἀλλὰ μόνος διάγειν » et dans **A**, VII, 3220 « Ἄρχειν δὲ δὲν ἀγαπῶ, ἀλλὰ νὰ εἶμαι μόνος ». Il s'agit d'un motif récurrent dans le récit, qui sert à souligner le caractère héroïque exceptionnel de Digénis.

Dans la version **E** ce motif constitue un moteur central de la narration. Digénis est seul et, même, il revendique cette solitude. ⁶⁶ Il est seul et il « veut marcher tout seul » et tant qu'il marche (ὁδεύειν) son chemin solitaire, le récit continue en nous relatant ses errances solitaires et ses nouveaux exploits jusqu'à son combat contre Maximô. Dans la suite de la narration pourtant, et après une succincte narration des ses victoires dans le monde entier, nous sommes informés que le héros « renonça » au combat et « ne se soucia plus de se donner d'autres plaisirs ». ⁶⁷ Dès lors, le récit change et de récit d'aventures devient récit élogieux de la gloire du héros qui est illustré à travers la narration de la construction de son château, de sa tombe et, finalement, de sa mort. Digénis est un héros guerrier qui évolue dans un espace aux bords de la société, dans un monde indompté et sauvage, et non pas un héros familial agissant dans la société. Le renoncement aux combats alors, sonne la fin de l'heure des aventures et le commencement de l'heure de la vie en famille vu que la construction du château signifie la sédentarisation du héros et par conséquent son entrée dans un mode de vie socialement plus légitime.

Ces constats sont aussi valables pour les deux autres versions à la différence, cependant, que le traitement est ici éminemment plus romanesque. Dans cette perspective, tant dans **G** que dans **A**, Digénis continue à prétendre à sa solitude mais le récit nous dépeint en réalité une vie plutôt sociale que solitaire. Ainsi, après la

⁶³ **G**, VI, 140: « ὅτι, φησί πρὸ τῆς ψυχῆς τέθνηκεν ἡ φωνή μου »; **A**, VII, 2989–90: « πρὸ τοῦ ψυχῆ μου ἐξελεθῆναι, πρὸς με λαλεῖ, αὐθέντα, / ἀπὸ τοῦ φόβου τέθνηκεν ὁμοῦ με τὴν λαλιά μου ».

⁶⁴ Ici, nous suivons la traduction de JEFFREYS, *op. cit.*, 161: « shook off my sleeve-guard ». JOUANNO, *op. cit.*, 269, traduit ce passage ainsi: « me débarrassai de mes protèges-bras ».

⁶⁵ Sur la question voir C. GALATARIOU, Structural oppositions in the Grottaferrata Digenes Akrites. *BMGS* 11 (1987) 29–68, ici 66.

⁶⁶ **E**, 793; 876; 1088; 1299; 1733; 1734 *et al.*

⁶⁷ **E**, 1614–15: « καὶ ἀφῶν ἀπομερίμνησεν τὸ κρούειν καὶ τὸ λαμβάνειν / καὶ μέριμναν οὐδὲν εἶχεν περὶ ἄλλας ἐμνοστίας ».

construction du château qui signifie la fin des exploits du héros la version **G** entreprend la narration de la nouvelle vie du héros, où il n'a plus à affronter des adversaires mais des faits sociaux comme la mort de son père et la solitude de sa mère qu'il emmène vivre au château ou même la mort de sa bien-aimée. Cette nouvelle vie au château, le récit nous informe, est aussi agrégée de « leurs activités de prédilection ». ⁶⁸ Dans la version **A**, VIII, 4153–4214, le récit nous informe aussi de la vie quotidienne dans ce château, de ses revenus fonciers, de ses domestiques, de la cuisine quotidienne et des repas. Ainsi, les deux versions, chacune à sa manière, en accordant une vie sociale réelle au héros annulent de fait sa solitude et elles opèrent un glissement fonctionnel du motif. Il ne s'agit plus d'un motif moteur de l'action mais d'un signe flottant dont la fonction consiste à rappeler le caractère insoumis du héros inscrivant le récit dans ce « continuum littéraire » de la tradition qui a cristallisé Digénis comme un héros solitaire.

Il est intéressant de noter ici que, paradoxalement, nous trouvons le motif de la solitude aussi dans le récit de l'Achilléide ⁶⁹ lors de l'annonce des nouvelles concernant l'invasion ennemie quand Achille se vante malgré le fait qu'il a déjà choisi ses 12 compagnons que « ἐγὼ δὲ μόνος καὶ μοναχὸς ὅσους ἄν εὕρω θέλω » (**N**, 219). Le motif est repris plus tard, lors de la narration de la bataille contre l'ennemi, quand l'auteur nous relate que « καὶ ὁ Ἀχιλλεύς ἐνέτρεχεν μόνος, μεμονωμένος » (**N**, 546), et cela malgré le fait qu'Achille est suivi non seulement de ses compagnons mais aussi de son armée. Achille est un héros dont l'arrière plan poétique est cristallisé et historicisé depuis Homère. Il ne peut pas être seul et pourtant il doit réaliser des exploits sans l'aide de Padrouklos ou de ses 12 compagnons, étant donné que de cette manière sa victoire aurait été transformée en performance collective. Ainsi, l'auteur d'Achilléide en introduisant cette phrase il confère à son héros sa portée héroïque afin qu'il réalise des vrais exploits.

Après le refus de devenir leur chef, les Apélates partent chercher de l'aide auprès de l'amazone Maximô et ils commentent leur défaite cuisante. Ainsi, dans la version **E** l'un d'eux le qualifie de « θηρίον » ⁷⁰ et Philoppapous leur répond que tout cela « sert seulement de réconfort » et que lui n'a vu « qu'un vaillant gail-lard ». Dans la version **G** nous est relaté que « sans doute est un sorcier ou un esprit du lieu ». ⁷¹ Dans la version **A**, pourtant, nous pouvons constater l'assemblage de ces images : **A**, VII, 3265, « θηρίον » / 3271, « εἶχεν ἄν ὄμμα καὶ ψυχὴν » / 3273, « στοιχείον τοῦ τόπου ». Il est clair que, dans toutes les trois versions, l'intention de l'auteur est de souligner la force surnaturelle du héros et selon S. Alexiou, ⁷² l'*Urtext* devait contenir l'expression « στοιχείον τοῦ τόπου », supposition qui, selon l'auteur, est soutenue par la présence de cette expression dans les autres versions et par la suite du vers : « καὶ τὸν τόπο του βλέπει » (« il garde son territoire ») censé expliquer cette la qualification.

Or, la réalité textuelle de la version **E**, témoigne le vers « θηρίον ἐνὶ καὶ τὸν τόπο του βλέπει » et au lieu d'y voir une « agrammaticalité », une « anomalie sémantique » riffaterrienne nous pouvons appréhender une expression qui véhicule son propre sens en accord avec la tendance explicite de la narration d'utiliser des comparaisons ou des métonymies animalières (aigles, faucons) pour désigner le héros ou les autres guerriers du récit, comme p. ex. il le fait dans **E**, 304 : « L'Emir rugit comme un lion ; il entre dans sa chambre ». ⁷³ De ce point de vue alors, attribuer à Digénis l'image d'un fauve qui protège son territoire, pour décrire sa vaillance répond non seulement à l'économie structurelle du récit qui a déjà eu recours à ce genre d'expression, mais aussi à l'horizon d'attente du récepteur qui est familiarisé avec cette tactique et à qui cette image est signifiante. Il est intéressant ici de noter que ces expressions, qu'elles soient formulaires ou pas, nous les trouvons aussi dans le texte de l'Achilléide ou les expressions ὡς λέων, ὡς ἀετός et ὡς δράκων sont utilisées tout au long du texte cherchant le même effet.

Parallèlement, l'utilisation par la version **G** de l'élément surnaturel de « l'esprit du lieu » marque d'avantage la volonté affichée de son auteur de dompter son matériel et l'aligner aux goûts de ses récepteurs

⁶⁸ **G**, VII, 159: « οὕτω διήγον χαίροντες καθ' ἐκάστην ἡμέραν ».

⁶⁹ O. SMITH, *The Byzantine Achilleid: The Naples version. Introduction, Critical Edition and Commentary (WBS 21)*. Vienne 1999.

⁷⁰ **E**, 1328: « fauve sauvage ».

⁷¹ **G**, VI, 320: « βέβαιον γόης πέφυκεν ἢ στοιχείον τοῦ τόπου ».

⁷² ALEXIOU, Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτης, *op.cit.*, 130.

⁷³ **E**, 304: « ὡς λέων ἐβρυχίσθηκεν, σεβαίνει εἰς τὸ κουβούκλιον ».

en introduisant des éléments « magiques » propres aux romans qui ont fait leur réapparition dans la production Byzantine au XII^e s. Dans cette perspective, si la version **A** opère un assemblage de la tradition véhiculé de la version **E** et de la version **G**, c'est qu'elle marque d'un cheminement générique plus avancé étant donné qu'elle succède à la production des romans du XIV^e s.

Dans la 4^e scène, quand Maximô essaye de traverser la rivière afin de combattre contre Digénis, lui, il l'ordonne de ne pas le faire parce que c'est aux hommes de venir auprès des femmes (**E**, 1531/ **G**, VI, 570 / **A**, VII, 3571). Par la suite, la version **E** nous relate une scène qui représente des similitudes importantes avec un épisode analogue, mentionné dans la *Vie de st Nikon le métanoïte* (milieu du XI^e s.) et dans le *chant d'Armoris* : Digénis essaye de traverser la rivière dont l'eau était trouble et profonde et il aurait failli mourir si Dieu ne lui avait pas envoyé un arbre pour s'accrocher. En revanche, selon les versions **G** et **A** il traverse la rivière sans problème et il dit juste que « le fleuve était en crue et mon cheval se mit à nager ». ⁷⁴ La différence réside sur le fait que dans la version **E**, ce qui est souligné à côté de la mentalité du héros vis-à-vis des femmes c'est surtout sa force surnaturelle qui ne peut pas être expliquée que par une intervention divine tandis que dans les versions **G** et **A** ce caractère héroïque est estompé au profit d'un esprit plus chevaleresque qui répond mieux aux exigences du genre.

Par la suite, le récit nous informe que Maximô vaincue et blessée, offre sa virginité à son vainqueur (**E**, 1566 / **G**, VI, 769 / **A**, VII, 3783). Ainsi, la version **E**, fidèle à l'esprit belliqueux qu'il l'anime, aux vers 1490–1496 nous avait relaté juste une brève ekphrasis de l'armure de l'amazone et maintenant, au vers 1566, c'est en guerrière que Maximô s'offre à son vainqueur. Digénis, de son côté, après quelques brèves hésitations, il succombe, on dirait plutôt facilement, à cette proie facile qu'il ne respecte d'ailleurs plus : il l'appelle « κόρυβα » et la scène n'est nullement connotée d'érotisme. L'amazone est son butin. Les versions **G**, VI, 782–785 et **A**, VII, 3797–3801 pourtant, contiennent une description de la robe transparente de l'amazone, qui laisse entrevoir ses seins, fait qui déclenche le désir ardent chez Digénis. Dans ces deux versions, la narration de cette scène est marquée d'un érotisme ambiant prononcé où la beauté et la pitié s'entremêlent : « plein de pitié pour son admirable beauté » ⁷⁵ et elles préparent soigneusement le fléchissement final des hésitations de Digénis et la rencontre érotique des deux héros, une rencontre d'ores et déjà romancée entre le guerrier dans sa qualité d'homme et l'ex-guerrière qui n'est plus que femme. Par ailleurs, cette description marque une influence par la narration de Tatiüs lors de la description du rapt de l'Europe mais aussi de l'Achilléide (1332–1334) lors de la rencontre d'Achille avec la fille dans le jardin de celle-ci.

À la fin de cette scène, Digénis après avoir violé Maximô retourne auprès de la fille qui lui fait une scène de jalousie. Dans la version **E**, fier de ses exploits, il explique à sa bien aimée les trois maux qu'il a infligé à Maximô et la jeune fille éclate d'un grand et franc rire. La version **G** raconte que, plein de remords, il retourne et tue l'Amazone tandis que dans la version **A** nous sommes informés que la fille a été réconfortée par la réponse mensongère de Digénis qu'il a juste pris soin de la blessure de l'Amazone derrière les buissons. Après ce passage, le poète intervient et nous informe que Maximô descendait de la famille des amazones qu'Alexandre le grand a amenée avec lui.

Ainsi, nous pouvons constater que les informations contenues dans ces trois versions, elles peuvent être similaires mais elles sont traitées différemment et elles sont insérées dans des textes différents qui, certainement, entretiennent des liens étroits entre eux, mais ils sont autonomes et ils véhiculent leur propre sens. Digénis dans la version **E** est un héros grossièrement esquissé, un héros rude, simple et sûr de lui-même, dont la ou les fautes, si jamais commises, sont excusées et intégrées dans une narration unilatérale où les sentences moralisantes sont peu nombreuses. De l'autre côté le récit de la version **G** constitue un récit plus élaboré d'un point de vue générique qui marque clairement son appartenance au genre du roman tel que celui-ci s'est formé et stabilisé pendant la période des Comnènes. Par conséquence, le héros aussi est plus évo-

⁷⁴ **G**, VI, 574: « ἦν δὲ πολὺς ὁ ποταμὸς καὶ ἔπλευσεν μου ὁ ἵππος »; **A**, VII, 3576: « ἦν δὲ πολὺς ὁ ποταμὸς καὶ ἔπλευσεν τὸ φαρὶν μου ».

⁷⁵ **G**, VI, 594: « Κάλλος τε τὸ θαυμάσιον ὃ εἶχεν ἐλεήσας »; **A**, VII, 3590: « ἐλέησα τὸ κάλλος τῆς τὸ θαυμαστὸν ἐκείνο ».

lué, plus complexe et il acquiert la profondeur nécessaire pour pouvoir ressentir des remords concernant les fautes qu'il a commis même si après il ne sait pas très bien les traiter.

La version A de son côté, nous achemine vers un vrai héros romanesque byzantin à l'instar d'Achille ou d'Alexandre. Les allusions chrétiennes, les expressions utilisées, le traitement de son histoire font de lui un héros conscient apte à exprimer les nouvelles aspirations d'une société qui n'est plus celle qui a pu accueillir les deux autres versions puisqu'on n'est plus au XII^e s.

En guise de conclusion, je voudrais juste répéter que sur la base des considérations théoriques modernes sur le texte que nous avons pu parcourir, j'ai voulu esquisser un point de vue théorique qui pourrait faire intégrer les données de la traditionnelle critique des sources dans un nouveau cadre organique apte à expliquer la présence ou la coprésence des passages comme le résultat de l'intention signifiante de l'auteur en vue de l'horizon d'attente du lecteur afin de créer un texte nouveau qui véhicule son propre sens et cela en dépit de et grâce à ses relations intrinsèques avec la tradition culturelle dont il est le produit. Un point de vue théorique qui pourrait éventuellement nous amener à une meilleure appréhension tant de la question de l'*imitatio* et de la *variatio* que de la production littéraire à Byzance en général. Ainsi, si nous pouvons observer une ressemblance, une mimésis entre un épisode relaté par un autre texte ou une autre version et le récit de *Digénis Akritas* cela est une information philologique très importante que nous devons prendre en considération afin de mieux comprendre les relations hypo- ou hypertextuelles entre les deux textes. Mais il faudrait essayer de comprendre aussi comment cet épisode s'intègre dans une nouvelle configuration textuelle et acquiert un sens nouveau, comment il contamine et en quoi il change son nouveau contexte.