

## **“Aussi défait qu’on peut l’être par une victoire” : métamorphoses de l’épique dans l’œuvre de Céline Minard**

- 1 Dans *Le dernier monde*, *Bastard battle* et *Faillir être flingué*, Céline Minard mobilise une tradition épique, entre batailles pour le pouvoir et voyages vers des terres lointaines. Sans s’inscrire dans un mouvement univoque de dégradation de l’épopée, les textes abordent de manière critique ses enjeux : son rapport au passé, sa structure ainsi que la façon dont elle définit une communauté sont repris mais surtout transformés, de manière à réactualiser la tension qu’elle met en œuvre entre chaos et ordre social.
- 2 La reprise d’une tradition épique dans ces textes se fait, comme pour Mathias Énard ou Maylis de Kérangal, dans le cadre souple du romanesque. Si cette hybridité générique peut sembler une gageure<sup>1</sup>, la porosité de longue date entre épopée et roman est néanmoins claire<sup>2</sup>. Ce qui peut heurter la sensibilité et la fiction contemporaines, c’est peut-être la dimension triomphante de l’épique : ses aspirations à ordonner le chaos social et à fonder une communauté à partir d’un “passé absolu”<sup>3</sup> sont aujourd’hui difficilement recevables en ces termes – la possibilité d’un épique contemporain dépend alors de sa capacité à les renverser. De plus, le parcours narratif ascendant et grandiose d’un héros est objet de tous les soupçons, tant éthiques qu’esthétiques et certains, comme Olivier Rolin, regardent avec nostalgie l’épopée sans être sûrs de pouvoir conjuguer son héroïsme avec le monde contemporain<sup>4</sup>. Pourtant, Northrop Frye souligne que l’héroïsme épique n’est pas celui du mythe : “[The high mimetic hero is] superior in degree to other men but not to his natural environment [...] He has authority, passions, and powers of expression far greater than ours, but what he does is subject both to social criticism and to the order of nature”<sup>5</sup>. Cette double sujétion est une des caractéristiques reprises et amplifiées par les fictions contemporaines : l’épopée n’est pas le récit d’une domination absolue de l’homme, qui est soumis à ses propres défaites sociales et à son environnement naturel. Une partie de la production contemporaine réinvente ainsi l’épique pour problématiser le désastre politique (Antoine Volodine) et la catastrophe écologique (Laurent Gaudé) en tenant compte de cette posture ambiguë du héros épique, dont le désir de domination se retrouve borné.
- 3 Partant à la fois de cette inadéquation supposée de l’épopée aux questionnements contemporains et des possibilités offertes par son héros entre toute-puissance et soumission, il apparaît nettement que les romans de Céline Minard réinterrogent les fondements du projet épique. En effet, il s’agit de s’appuyer sur les capacités de l’épopée à articuler la violence des sociétés humaines à la fondation d’une cité, tout en dépassant ses logiques de mise en ordre du chaos social et de création de la communauté par le récit mythique. Pour ce faire, plusieurs déplacements sont opérés : il s’agit de transformer la signification donnée aux combats épiques, de multiplier les strates temporelles et les jeux d’anachronismes -questionnant ainsi non plus une situation épique mais bien l’épique en général- et de refuser la vision d’une communauté dont on veut affermir, clarifier les contours.

## Une violence qui déborde le cadre politique

- 4 La représentation de la violence tient une place importante dans les œuvres de Céline Minard, mettant fortement à contribution la scène épique de la bataille et du massacre. *Le dernier monde* (2007) présente le périple autour du monde de Jaume Roig Stevens, seul rescapé de l'humanité après qu'une catastrophe mystérieuse a fait disparaître tous ses semblables ; outre les actions furieuses de Stevens lorsqu'il voyage de continent en continent en se donnant pour mission de nettoyer la planète de toutes les traces de l'homme, il est confronté, à travers les reliques de leurs grandes réalisations, aux violences de l'histoire humaine. Le titre même de *Bastard battle*, publié en 2008, évoque le combat et annonce une écriture mêlant moyen français recréé et anglais. Ce court roman suit le parcours d'une bande de mercenaires marginaux qui a conquis et administré temporairement la ville de Chaumont en 1437. Publié en 2013, *Faillir être flingué* mobilise quant à lui l'univers de la conquête de l'Ouest américain. Des hommes et des femmes cheminent, se rencontrent et s'installent dans une ville naissante : les conflits sont nombreux et les luttes pour le pouvoir constantes. La présence et le traitement de la violence est un enjeu majeur de la résurgence de l'épique dans ces œuvres. Bien que les textes de Céline Minard se structurent autour d'une aventure collective à dimension guerrière, le rôle de la violence y est radicalement transformé. Cette mutation renvoie à la façon dont est pensée la construction du social : la violence n'est plus une étape topique de l'épopée, qui laisse ensuite place à l'entente. Elle devient permanente et indépassable, signe de l'impossible édification d'un nouveau système politique pacifié – espoir épique largement parodié et dégradé.

### ***Parodie du projet politique épique***

- 5 L'épopée représente une crise politique en vue d'élaborer une structure et un devenir nouveaux. Cette volonté d'édification d'un autre monde est parodiée dans les romans de Céline Minard, et particulièrement dans *Le dernier monde*. Le projet épique est frappé de nullité par la situation dans laquelle se trouve Stevens : puisqu'il est le seul survivant d'une catastrophe ayant détruit le reste de l'humanité, l'avenir de la communauté humaine semble sérieusement compromis. Dans la partie centrale du roman, la société des hommes est remplacée pour Stevens par la compagnie d'une bande de porcs, proliférant parmi les déchets des villes fantômes. Ceux-ci doivent vaincre les chiens errants, leurs principaux ennemis sur le territoire, et la terrible bataille a lieu de nuit ; au petit matin, Stevens observe : "Les chiens avaient perdu. Les porcs s'attelèrent à nettoyer la place et la ville s'éclaircit peu à peu comme un royaume prospère sous une autorité tranquille. [...] des traités furent signés qui firent retomber le tumulte et finalement l'épongèrent à mesure que les rangeurs absorbaient les tripes et peaux et remplissaient ainsi leur mission primitive"<sup>6</sup>. La noblesse épique est ici dégradée par la nature des combattants : la scène rappelle la *Batrachomyomachie*, poème comique en grec ancien qui évoque un combat entre des grenouilles et des souris pour moquer *L'Iliade*, l'animalité cristallisant la veine parodique dans les deux cas. La pauvreté de l'enjeu est grinçante : point d'honneur, de vision politique ou d'amour, seules la domination territoriale et la nourriture motivent cette bataille nocturne. La présentation que fait Stevens des porcs, nouveaux gouverneurs de la ville, et de la signature post-conflit des documents

adéquats est d'ordre héroï-comique : la rhétorique diplomatique mêlée à l'image triviale du festin ainsi que la pratique du sommaire contractant le déroulé des événements interdisent toute grandeur à la scène d'affrontement qui précédait.

- 6 La projection des sociétés humaines d'une situation de chaos vers un futur nouveau est mise en doute dans l'univers post-apocalyptique de Stevens : *Le dernier monde* démontre que, si une catastrophe écologique ou nucléaire peut détruire l'humanité, les questions soulevées par l'épique sont pour une bonne part frappées d'inactualité. Néanmoins, la présence de scènes de l'épopée –même dégradées– est une manière de souligner l'importance de cette forme de récit quand il s'agit d'écrire la destinée humaine : même seul, Stevens se trouve une communauté, se donne un projet et décrit son devenir en ces termes. Ainsi, il justifie ses plans en se répétant “Je suis à moi tout seul un programme politique, je suis celui qui peut” (*DM* 138) : la parodie signale en creux la puissance de la tentation épique, désir d'ordre et volonté perpétuelle de construire une société, en interrogeant sa pertinence.

### **Omniprésence de la violence**

- 7 Pour faire émerger de nouvelles structures qui transformeront le chaos du monde, l'épopée voit intervenir de multiples combats ; les textes de Céline Minard font pleinement fonctionner la description épique de la bataille. Dans *Bastard battle*, les combats opposent le Bastard de Bourbon, pillard qui sillonne la Haute-Marne, aux seigneurs locaux, puis à des individus isolés qui, excédés par sa cruauté, vont rejeter son autorité. Ainsi, lorsque le chevalier Enguerrand défie le Bastard, il doit affronter ses meilleurs guerriers, dont Relancourt, qu'il élimine de manière brutale : “Comme la foudre, ses deux épées croisées devant le visage, tenant en selle par miracle, il se rua à l'assaut. À l'instant de l'encontre, il fit jouer en ciseaux ses fers croisés et la tête de Relancourt qui se trouvait au milieu, sauta haut dans le ciel comme un bouchon de boyte fermentée”<sup>7</sup>. La violence n'est pas l'apanage des traîtres et des tyrans, elle est l'élément commun à tous les individus décrits. Elle seule semble permettre la modification des structures politiques. Ces descriptions ont une dimension spectaculaire importante, grâce au détail du mouvement des corps et des armes, à la dimension héroïque et aux métaphores sollicitées. Céline Minard pastiche volontiers ces caractéristiques de l'épique. Néanmoins, au plaisir lié à la représentation de la violence répond une interrogation sur son statut : les personnages semblent régulièrement l'utiliser sans but désigné.
- 8 En effet, les massacres et autres tortures ne sont pas toujours partie prenante d'un duel politique, loin s'en faut. Aussi dans *Bastard battle* le “jeu de la huche” est-il une des activités de prédilection du Bastard, qui le pratique lorsqu'il prend possession d'une ville. On lui amène un couple de bourgeois, on fait entrer l'homme dans une grande huche à pain avant de lui expliquer que les gens du Bastard s'apprêtent à violer sa femme, en lui demandant combien il est prêt à donner pour les en empêcher. Si l'homme hurle et offre sa fortune il est sauf et simplement battu ; dans le cas contraire, les mercenaires le découpent morceau par morceau pendant le viol de sa femme ; les rôles des époux sont ensuite inversés, et c'est à la femme qu'on demande ce qu'elle est prête à offrir pour son mari. Les époux sont donc violés et mis en pièces dans le cadre d'un jeu qui “durcissait la troupe dans ses chausses” précise le narrateur : “chacun ensuite y allait selon sa préférence. Viande froide, viande tiède, viande creuse ou pleine. Viande bastonnée, hurlante, attendrie par la terreur, adorée,

mutilée, vautrée à outrance, boutée, giclant à mort. Une vraie passion” (BB 14). Le mode de la liste épique joue ici nettement ; la violence est associée à la notion de plaisir, le corps ramené aux chairs animales. Surtout, l'effet de clausule après la suite d'adjectifs appuie l'emploi du terme “passion”, quasi-syllephtique : il met en avant dans le même temps le supplice des victimes et la jouissance extrême des bourreaux. Cette brutalité orchestrée par le jeu n'a rien à voir avec la violence, acceptable pour l'épopée, du combat pour une cause. En effet, Thomas Greene a précisé que la violence épique est généralement présentée dans un cadre qui lui assure des répercussions directes, ce qui permet de lui donner un sens : “The focus in epic is upon violence rather than administration, but the violence needs some frame of ulterior meaning. The Charlemagne figure [dans la *Chanson de Roland*] is there to ensure, among other things, that the violence should not be betrayed by its consequences”<sup>8</sup>. Ici en revanche, elle n'est plus subordonnée à la nécessité de vaincre pour faire advenir un nouvel ordre : présente indépendamment de tout projet politique à réaliser, elle apparaît comme un phénomène consubstantiel à l'existence humaine.

- 9 Cette violence ne se résorbe donc pas au terme de la narration, avec l'arrivée d'une nouvelle structure sociale. Elle apparaît permanente et, dans les œuvres de Céline Minard, aucun combat n'est jamais vraiment borné, puisqu'il est à l'image des précédents et de ceux qui suivront. Chaque bataille ou duel mobilise donc le souvenir d'autres combats, proposant une archéologie de la violence. Dans *Le dernier monde*, Stevens bat le chef de la meute de porcs, qu'il voyait auparavant comme un compagnon précieux ; il est alors comme habité par le fantôme de tous les hommes brutalisant les animaux, ennemis incontournables : “Furieux, Stevens ne sentait pas le danger et laissait monter en lui des millénaires de domination brutale. Des images le traversaient qui étaient des images d'homme. Des moutons frappés à coups de bâton, des ânes tirés par des longes, les gencives en sang, des chevaux bourrés de coups de pied et de coups de poing, des chiens battus à mort, des ours attaqués au couteau et à la machette. Le massacre des chevaux du Cos, le massacre des bisons imbéciles, les pièges à mammoth, les corps-à-corps avec les loups puants, la gueule ouverte, les luttes à mort de tous les hommes depuis la préhistoire avec ses grands rivaux, les seuls, les animaux” (DM 198-199). La permanence de la fureur humaine est montrée par cet effet de surimpression, une scène de violence faisant alors référence à toutes les autres. Cette scène qui fait retour est un des éléments qui matérialisent le changement dans la conception du temps et de l'histoire de cet épique contemporain.

### Sens de la narration épique et rapport au temps

- 10 Florence Goyet rappelle que “l'épopée cherche constamment à encadrer le désordre, à créer la lumière dans la présentation d'un monde en proie au chaos. L'épopée guerrière ne cesse de montrer la guerre, et pourtant l'impression générale est loin d'être celle du désordre absolu et du carnage”<sup>9</sup>. Ainsi, si elle fait place au confus et au chaos, c'est pour ensuite mettre en place des stratégies de résolution de la crise politique et sociale représentée. Or, les romans de Céline Minard n'aboutissent pas à un dénouement de la crise, ce qui transforme à la fois le sens de la narration épique et la conception de l'histoire dans laquelle elle s'inscrit.

### **Des lignes narratives jamais closes**

- 11 Les constructions narratives refusent de mettre en œuvre la résolution épique attendue. Dans *Le dernier monde*, la narration progresse par soubresauts, en fonction des ersatz de projets épiques que se donne Stevens : il nettoie la terre des traces de la présence humaine qui la souillent d'abord avec sa meute de porcs, puis en faisant exploser tous les grands barrages hydrauliques. Il choisit ensuite de proclamer une République végétarienne, qui cherche à empêcher la consommation d'animaux par d'autres. Aucun de ses projets n'aboutit, et ceux-ci ne sont de toute façon pas nés du désir de construire un nouvel ordre social ; ces différents fils narratifs qui se succèdent suggèrent la vanité des projets humains et la dimension hasardeuse de leur entreprise de mise en ordre du monde. Le voyage épique de Stevens est bien de l'ordre de l'errance. Dans *Bastard battle*, la dimension circulaire de la narration est frappante : un des guerriers de la bande qui s'oppose au Bastard et le combat féroce, Dimanche-le-loup, le remplacera au terme de la narration, se faisant à son tour *capitaine d'escorcheurs* et pillant après lui la région de Chaumont. Tout se passe comme si l'aventure de ces quelques guerriers se rebellant et conquérant la ville n'avait pas eu lieu : les mêmes structures de pouvoir sont rétablies. Le narrateur signale par ailleurs l'impossibilité de concevoir la narration en termes de progression d'un début vers une fin, et ce dès les premières pages : "Mais qui peut dire où commence l'histoire monseigneur ? On sait à peine où elle finit ?" (BB 7), avant d'achever son récit en précisant "et l'histoire ja ne finit" (BB 104). Dans ce changement narratif, c'est la dimension de clôture imposée par l'épopée qui est questionnée : le dénouement par la mise en ordre du chaos et l'avènement d'une société ne sont plus envisageables.
- 12 C'est non seulement la ligne narrative héroïque qui est subvertie, puisqu'elle ne va pas vers un dénouement de la crise, mais aussi la conception épique du temps qui est bouleversée. Judith Labarthe explicite ainsi le rapport que nous avons avec le passé décrit dans l'épopée, en partant des analyses de Bakhtine : "Ce passé, inaccessible, constitue une catégorie axiologique (il est le bien par excellence), temporelle et hiérarchique (il a un rôle plus élevé que le présent)" et elle précise que "le monde épique est coupé par la *distance épique* absolue du temps présent. Le monde apparaît comme entièrement achevé, immuable, comme événement réel, comme sens et comme valeur"<sup>10</sup>. Le passé représenté est donc inatteignable et parfaitement distancié du présent de l'auditoire ou du lecteur. Or, la pratique de l'anachronisme volontaire – doublé d'anatopismes- dans *Bastard battle* contrevient à ce principe de séparation absolue du passé et du présent : au milieu des guerriers médiévaux de Chaumont, on trouve ainsi Billy qui se sert d'une arme inconnue du narrateur : "je vois Billy, sans arc ni arbalète, deux petites couleuvrines aux poings. Il fait feu par dehors. Et en bas, chasque homme visé tombe roide dead comme touché par un doigt mortel invisible. J'approche et Billy me montre ses *piftolets* en disant : couleuvrines de poche à barillet tournant, épatant n'est-ce pas ?" (BB 90). Si le pistolet existait à la fin du XV<sup>e</sup> siècle dans certaines zones géographiques, les modèles à barillet tournant sont bien postérieurs ; l'emploi du terme de couleuvrines avec celui de barillet appuie la rencontre incongrue de deux époques bien distantes. Le heurt de différentes temporalités orchestré ici met à mal la séparation entre le passé dépeint et le présent ; l'apparition du personnage de Bruce Lee, dont le nom comme la technique de combat rappellent Bruce Lee, maître des arts martiaux et acteur bien connu du XX<sup>e</sup> siècle,

participe également de cette poétique du décrochage temporel, d'autant que s'entrechoquent ici épiques littéraire et cinématographique. L'idée d'une "distance épique" entre passé et présent est abolie, ou plutôt le caractère anachronique<sup>11</sup> de l'épopée, qui fait évoluer des hommes vivant et pensant en contemporains dans le passé, est mis en évidence par cette régénération audacieuse.

### **Temps cyclique : les destructions successives du monde**

- 13 Si le rapport au passé représenté est modifié, c'est parce que les romans de Céline Minard mettent en avant une conception du temps plus cyclique que linéaire. La circularité de *Bastard battle* dessine une histoire humaine qui fait répétition, à l'opposé de l'épopée qui fait du passé un moment fondateur d'un ordre différent.

Cette transformation profonde du rapport de l'épique au temps et à l'histoire humaine déplace l'enjeu de la représentation du chaos et des guerres<sup>12</sup> : il ne dit plus la tentative de construction d'un monde nouveau, mais la destruction inévitable des sociétés. En effet, les tentatives contemporaines semblent aller vers un épique de l'après, qui tient compte des échecs politiques et du délitement des grands ensembles politiques. Dans un geste similaire à celui d'Antoine Volodine, dont les combattants vaincus errent dans des villes en ruine, Céline Minard fait de l'épique un moyen de saisir la destruction des mondes humains. Dans *Le dernier monde*, les civilisations sont ainsi toutes évoquées sous l'angle de leur disparition – faisant évidemment écho à la disparition de ses semblables à laquelle est confrontée Stevens. Alors qu'il est en Inde, Stevens loge dans le palais Constantia de Lucknow, qui tombe en ruine, et les dégâts actuels se superposent à ceux des batailles qui ont eu lieu à travers les siècles :

- Le carnage ne vous dérange pas ?  
 Quel carnage ?  
 C'est ce que j'entends inlassablement depuis cette déplorable soirée. Quel carnage ? De quoi parlez-vous ?  
 Du carnage de vos troupes devant Delhi en 1398  
 Du carnage perpétré dans les villes Harappa  
 Du carnage qui se fit sur le Kuruksetra mythique entre deux armées de cousins.  
 Et du dernier. (DM 289)

- 14 La perpétuelle destruction des civilisations à travers le temps est montrée par la persistance du carnage et fait écho à la situation post-apocalyptique dans laquelle se trouve Stevens, "dernier" de ces massacres. À travers cette mise en scène de la chute inévitable et répétée des constructions politiques, un renversement de perspective a lieu. Il ne s'agit plus de mettre en lumière un unique espace épique, une situation sociopolitique précise, un morceau d'histoire circonscrit, mais bien de mettre en rapport ce moment avec d'autres pour souligner la réitération de ces "situations épiques". Ce changement considérable insiste sur les destructions successives des sociétés. La reproduction permanente du carnage éclaire une perpétuelle volonté de domination des individus, en lieu et place d'une guerre temporaire pour la construction d'un nouvel ordre. C'est ainsi que le narrateur de *Bastard battle* semble interpréter le retour du règne du Bastard, sous les traits d'un autre : "Bar-sur-Aube ou un aultre, tout corps, every body, qui porte en teste la bastard battle complète et tient encor les armes, en tous lieux la portera et en échos par les siècles"<sup>13</sup>. L'impossibilité pour le passé d'être clôturé et séparé du présent s'explique ici par la présence toujours renouvelée d'un homme s'avancant pour dominer les autres : cette

*libido dominandi* mène à la répétition d'une même scène, nommée la "bastard battle".

### ***Fragilité des dispositifs politiques alternatifs***

15 Pourtant, lorsqu'une petite bande de guerriers marginaux s'empare de Chaumont, de manière non planifiée mais dans une opposition radicale à la cruauté et aux pillages du Bastard, l'œuvre s'interroge sur la possibilité d'une alternative à la domination. Une rupture dans la succession des bastards "carnageux" est envisagée par le narrateur de *Bastard battle* : "Un aultre bastard, et pourquoi pas d'aucun ?" (BB 30). Notons également que, lorsque ces guerriers tiennent la ville, ils s'opposent non seulement aux faits du Bastard, mais aussi aux autorités légitimes : "Tout le monde se rassembla dans la grande salle du palais royal pour parlements. D'où il ressortit qu'ils étaient dépités du roy de France et du duc de Bourgogne à part égale puisqu'aucun des deux n'avoient eu bon gré de porter secours à leur ville sacquementée par le bastard" (BB 68). La possibilité d'une construction politique alternative, dans laquelle une communauté de non-dominants accèderait au pouvoir, est donc envisagée en même temps que la permanence d'une gouvernance hégémonique est affirmée. Comme on l'a vu, les dispositifs de domination, légitimes (l'ancien bailli reprendra la ville) ou non (un nouveau bastard pillera la région), perdurent et mettent fin à cette expérience politique alternative. Cette dernière est de l'ordre du provisoire ; à l'inverse de la matière épique traditionnelle, elle est le fait mineur de l'histoire. Le narrateur de *Bastard battle* souligne ce déplacement : "[...] quelque quatre cent trente gens d'arme devant les murs que nous aultres cinq braves avions pris ! Et ce ne fut point dans l'Histoyre retenu. Et ce pourtant je l'ay vu" (BB 61). Voués à la chute, ces dispositifs politiques différents sont un contrepoint à la *libido dominandi*.

16 Le fonctionnement narratif de *Failir être flingué* diffère : en effet, de la narration peut se dégager une impression de triomphe final plus en adéquation avec ce qui se joue dans l'épopée, parce que la communauté de la nouvelle ville résiste au shérif venu prendre un des leurs, et parce qu'elle semble prête à vivre sans guerroyer contre les Indiens mais bien en échangeant avec eux. Il n'y a donc pas de modes de domination ou de destructions qui font retour. Pourtant, la précarité de cette situation politique alternative est sans cesse rappelée, car tous les personnages ont déjà beaucoup perdu par le passé et connaissent la fragilité de ces moments d'autogestion. Alors que Zébulon a le shérif à ses trousses, au moment où sa nouvelle existence est mise en danger, il se rappelle sa vie passée et ce qu'il a abandonné dans sa fuite :

Fui pendant des jours, la tête vide, résonnant du seul pas de son cheval dans le monde désert, occupé à épuiser la perte. La perte. Celle de Sue et de leurs rêves toujours reconduits qui avaient reçu leur coup d'arrêt. Celle du ranch, de sa baraque, de ses trois cents chevaux, de ses étables, des terres qu'il avait toujours considérées comme siennes, de ses cabanes dans les bois. De ses vingt ans qui ne reviendraient pas. De tout ce qu'il avait construit et qui avait été englouti [...] <sup>14</sup>

Le motif de la perte structure la vision des personnages et la narration, même sans s'actualiser à la fin : la possibilité de la disparition de la ville et de la communauté est sans cesse rappelée.

## Redéfinition de la communauté : l'épique de la bâtardise et de la marginalité

### *Figures composites*

- 17 De Céline à Kerouac, les romans du siècle dernier qui ont manipulé l'épique se sont notamment appuyés sur la figure du marginal et ont transformé le motif du voyage en errance. Les personnages des romans qui nous occupent sont plus proches de cet épique du XX<sup>e</sup> siècle que des héros canoniques de l'épopée : ils évoquent en effet tant ceux du *road trip* nord-américain que les figures de solitaires ou de vaincus des films de sabre asiatiques. Dans *Faillir être flingué*, presque tous les voyageurs cheminent seuls vers l'Ouest, souvent poussés plus par le désir de fuir que par l'espoir de quelque chose de précis : "Zébulon avait de la liberté une idée assez concrète. Les deux sacoches qu'il traînait avec lui auraient pu en attester devant n'importe qui. Elles étaient lourdes" (FF 17). Leur marginalité est certaine, leur voyage souvent sans but et leur solitude immense. L'infraction à la tradition héroïque est redoublée par la présence et le rôle des femmes : figures d'auxiliaire passif ou de bonheur conjugal dans l'épopée, elles sont ici des guerrières redoutables.
- 18 Ces nouveaux héros épiques tentent, malgré leur solitude première, de former une communauté, et tout se passe comme si, dans la bataille pour le pouvoir politique, il fallait à présent compter avec les exclus. Cette communauté se signale par son hétérogénéité : elle réunit des personnages provenant de mondes étrangers les uns aux autres – on l'a dit, par le biais de l'anachronisme, les guerriers de *Bastard battle* qui se rebellent proviennent d'univers épiques tout à fait différents<sup>15</sup>. Il est clair que la constitution de la communauté passe ici par la configuration de l'altérité, revivifiant ainsi la topique épique de la rencontre. Si, dans l'épopée, la rencontre permet la caractérisation du héros, car "le héros épique n'a guère d'essence en lui-même : il se définit sans cesse dans son rapport à l'Autre – à l'ennemi, à la merveille ou à la mort"<sup>16</sup>, l'altérité sert ici plutôt à former une communauté plurielle. Les rapports entre individus ne sont jamais stables, balançant entre affrontement et coalition : ainsi le narrateur de *Bastard battle* manque-t-il d'abord de mourir sous les coups de Vipère-d'une-toise, tout comme dans *Faillir être flingué* Josh et Niao Xiu s'affrontent lors de leur première rencontre. Les relations sont changeantes et l'autre est non seulement différent, mais il n'est également pas aisément identifiable comme un ennemi ou un allié : pour autant, il est possible d'exister collectivement. En se caractérisant par sa fluidité et son hétérogénéité, cette communauté épique des laissés-pour-compte s'inscrit dans l'attention grandissante de la littérature contemporaine aux groupements politiques bigarrés<sup>17</sup>.
- 19 La possibilité d'une communauté plurielle amène à s'interroger sur l'unité de cette dernière : elle est toujours fragile, puisqu'elle se recompose au gré des rencontres, et la constituer comme un sujet uni, particulier, est impossible. La communauté représentée rappelle celle théorisée par Giorgio Agamben, collectivité formée par des singularités quelconques sans qu'un concept ou une propriété puisse constituer leur identité partagée<sup>18</sup>. La communauté n'est pas Une, d'autant que chaque individu voit coexister en lui-même plusieurs figures fort différentes. Ainsi, dans *Le dernier monde*, lorsque Stevens constate qu'il n'a plus de semblable, la communauté qui s'offre à lui n'est pas uniquement celle, parodique, des porcs asiatiques : son être se scinde en effet, et il peut tenir des conversations avec des parties de lui-même, qui deviennent trois personnages à part entière du roman et l'accompagnent dans son



parcours erratique : Lawson, figure de sauvage et résurgence de son être enfantin, Waterfull, greffier mélancolique attaché à la mémoire, et Échampson, femme militaire et stratège qui représente son sang-froid. Cette fragmentation de l'être n'est pas indifférente : à l'image de celle qui constitue Stevens, la nouvelle communauté épique ne se fonde plus sur la fusion de tous dans l'Un, mais sur l'élargissement du cadre collectif à la pluralité des individualités.

- 20 La communauté épique désirable est hétérogène et souple : elle permet une liberté dans la manière dont les personnages se définissent. Les communautés représentées dans les textes de Céline Minard sont des univers ouverts : ainsi, dans *Faillir être flingué*, une indienne guérisseuse soigne à la fois les membres de tribus indiennes ennemis et les voyageurs des plaines, et n'appartient pas à une communauté en tant que telle : "Eau-qui-court-sur-la-plaine n'avait pas de peuple, elle en avait plusieurs" (FF 44). L'épique n'a plus ici pour rôle de voir se dessiner le camp des vainqueurs et celui des perdants, et les délimitations des groupes représentés sont floues et poreuses. La communauté n'est pas un univers clos : dans *Faillir être flingué*, les échanges entre la ville et les Indiens sont nombreux, qu'ils soient commerciaux ou plus durables. Élie vit ainsi un temps avec les Pawnees, avec qui il chasse et combat ; il est doté d'un second nom, Baguette-de-crin-noir, ce qui souligne combien sa propre identité est mouvante. Les communautés définies par l'épopée à partir d'un passé figé sont, elles, immuables, et doivent apparaître à la fois naturelles et éternelles ; Céline Minard renverse cette perspective pour en faire des entités fragiles et temporaires, dont les contours sont sans cesse redéfinis.

### ***Nouvelle aspiration épique à la totalité***

- 21 À cette communauté hétérogène aux frontières poreuses se superpose une hétérogénéité formelle : l'épique contemporain est lui-même un objet composite, allant du western à la science-fiction post-apocalyptique. Dans *Bastard battle*, le cadre médiéval emprunte à la geste, mais il y est mêlé d'univers pluriels. Le film d'arts martiaux et ses héroïnes s'enfuyant en volant par les toits, le récit japonais de vengeance ou encore l'univers du grand Ouest infusent durablement dans le récit médiéval. Ainsi, la communauté luttant contre le Bastard ne se définit pas par un terme de l'épique médiéval, mais en faisant référence à l'univers de l'épopée japonaise :

- Akira, qu'est-ce qu'un rônin ?

- Un samouraï sans maître.

Et lors comme un chœur tous nous écriâmes :

- Comme nous aultres ! Pareil au même ! Itelle ! Item et j'en suis ! (BB 65)

- 22 Notons d'abord que la surimpression fonctionne parfaitement : le personnage d'Akira rend hommage au réalisateur Akira Kurosawa, et la narration de son film *Les sept samouraïs* fait écho à la rébellion décrite ici. L'usage du terme renverse ici le mépris qu'inspiraient ces exclus dans la société féodale japonaise pour en faire une dénomination revendiquée : les marginaux valorisent leur statut, d'autant que le déplacement du mot dans ce contexte narratif remotive la signification de *samouraï sans maître* : il permet d'exprimer le refus de leur domination par un autre. Cette hybridation du moyen français recréé et du terme japonais, tout en participant à éclairer la figure du marginal contre le dominant, fait l'éloge d'une esthétique composite, reflet d'une réflexion éthique sur la communauté de l'épopée. L'hétérogénéité de la communauté dans ces romans est placée sous le signe de la bâtardise,

notion ici renversée pour apparaître comme le marqueur fort du ralliement des marginaux. Cette bâtardise peut se lire comme l'élément d'une esthétique postmoderne qui met en avant la combinaison d'éléments épars, et elle se retrouve dans le mode de composition des romans : les emprunts à des genres multiples et à plusieurs grands récits épiques font de la bâtardise un principe de constitution opérant.

- 23 Des trois romans, *Le dernier monde* est celui qui mobilise le plus de références directes à l'épopée ; outre les allusions régulières à Homère, le roman manipule nombre de textes qui permettent au lectorat français le décentrement du regard. Ainsi, alors que Stevens est en Inde, il vit un épisode du *Mahâbhârata*, épopée sanskrite majeure :

Alors les eaux bouillonnèrent. Les brumes montèrent au-dessus des flots agités. Et dans la nuit brûlante éclairée par la lune, les esprits prirent forme des anciens guerriers des guerres fratricides.

Stevens avait les yeux hors de la tête. Du fleuve et des condensations qui le voilaient, montaient réellement les voix et les ombres des combattants morts au combat, des guerriers perdus, des traîtres et des anciens alliés. Le vent portait leurs histoires emmêlées comme au-dessus du Kuruksetra, quand la rage du jour venait se poser sur les cadavres et que planaient comme un typhus les rancœurs et les haines. (*DM* 302)

- 24 Ce moment où les ombres des guerriers morts viennent vitupérer contre les traîtres et les ennemis est une transformation importante de ce qui se passe dans l'épopée originelle, ce que note Stevens : "Normalement, quand Vyasa fait apparaître les âmes défuntes, tout le monde s'embrasse et parle du pays avec amour et bonté. Personne ne se relève un instant du royaume Yama les lèvres gonflées par le venin du ressentiment" (*DM* 309). Premier élément notable, si ces épopées sont un formidable matériau narratif, les détourner permet d'en questionner la dimension sacrée et immuable ; leur sens est modifié pour s'intégrer à une vision contemporaine des conflits. Deuxièmement, ce n'est pas une épopée qui intéresse, mais bien l'épique en général, et un épique qui met aussi en jeu des références extra-européennes, comme on le voit également avec les longs récits que fait Waterfull en Afrique<sup>9</sup>. On l'a dit, cet emprunt à des traditions multiples permet d'actualiser l'épique en le confrontant à une écriture postmoderne. Néanmoins, la convocation de ces différentes traditions est aussi une réactualisation de l'aspiration de l'épopée à la totalité : l'esthétique de la bâtardise mise en avant dans les œuvres est aussi une manière de réinventer le rêve d'une fiction épique dont l'univers est si extensif qu'il tend à contenir le monde. Les différentes références permettent également de retravailler la question de l'épopée comme récit des origines : ce sont des récits de l'origine qui se télescopent, annihilant le caractère unique et la forme simple (au sens de non-composée) de l'épopée. Son œuvre va ainsi vers un récit dont les épisodes ou les branches sont hétérogènes, et qui a pour principe narratif de refuser l'ordre et le linéaire : "La terre naît par tous les bouts en même temps. Les histoires et les mythes sont les souvenirs ou les rêves de cette formation constante disloquée" (*DM* 448) dit-on à Stevens. L'image d'un enchevêtrement d'épopées se développant simultanément matérialise de manière méta-narrative cette conception du nouveau récit épique. Ce récit des origines chaotique et jamais achevé, dont le caractère disparate est redoublé par l'esthétique de la bâtardise développée, est la manière dont cette écriture contemporaine répond à une tentation littéraire renouvelée de se mesurer au monde dans sa totalité.

25 C'est peut-être donc en modifiant les temps de l'épopée qu'il s'agit, pour ces fictions contemporaines, de la réinvestir. La violence et le conflit sont les éléments décisifs d'une scène épique sans cesse renouvelée, et non plus un moment précédent le dénouement du récit et de la discorde : la logique narrative de l'épopée est profondément transformée. Le temps humain devient cyclique, et la séparation entre passé épique et présent est alors abolie. Par conséquent, la communauté n'a plus rien d'éternel : elle est déplacée du côté du provisoire, construction ouverte et fragile vouée à se déliter. Structures politiques alternatives et conquêtes sont nécessairement temporaires, le triomphe épique étant presque annulé par ce bouleversement du temps, laissant Jeff dans *Faillir être flingué* se sentir, après un combat, "aussi défait qu'on peut l'être par une victoire" (FF 305) : chacune d'elles est violente et éphémère. C'est aussi ce décloisonnement du temps de l'épopée qui permet la convocation d'épiques de différentes époques – mais aussi d'univers différents – qui matérialisent l'ambition contemporaine d'un récit des origines toujours à réécrire, qui se veut hétérogène et bâtard, aussi inclusif que possible. L'épique de Céline Minard fait de l'épisode du chaos une séquence permanente, mais le désordre est aussi un modèle esthétique qui répond tant à un désir contemporain de pluralité qu'à la logique d'expansion présente dans toute épopée.

Cécile Chatelet  
Paris 3 Sorbonne nouvelle

#### NOTES

- <sup>1</sup> Si l'on suit Mikhaïl Bakhtine, qui fait de l'épopée l'exact opposé du roman, principalement afin de caractériser ce dernier, dans "Récit épique et roman", *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- <sup>2</sup> Judith Labarthe cite les cas du *Digénis akritas*, à la frontière entre épopée et proto-roman, et du *Roland furieux* de L'Arioste pour souligner que depuis longtemps "les frontières entre épopées et roman peuvent être très perméables" (*L'épopée*, Armand Colin, 2007, p. 20).
- <sup>3</sup> Terme employé par Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* et commenté par J. Labarthe, *ibid.* p. 67.
- <sup>4</sup> "Ce que je crois, c'est qu'on a été la dernière génération à rêver d'héroïsme. [...] Auparavant, les jeunes gens avaient volontiers ce genre d'imagination. Il fallait que la vie soit épique, sinon à quoi bon ? Il fallait côtoyer les gouffres, affronter le mystère" dit le narrateur, double de l'auteur dans *Tigre en papier*. Olivier Rolin, *Tigre en papier*, 2002, p. 170-171, cité par Daniel Madelénat, "Présence paradoxale de l'épopée : hors d'âge et sur le retour", dans Saulo Neiva (dir.), *Désirs et débris d'épopée au XXe siècle*, Peter Lang, 2009, p. 386-387.
- <sup>5</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, p. 33-34.
- <sup>6</sup> Céline Minard, *Le dernier monde*, [1<sup>ère</sup> édition Denoël, 2007], Gallimard, 2009, <Folio>, p. 168 (dorénavant *DM*).
- <sup>7</sup> Céline Minard, *Bastard battle*, Léo Scheer, 2008, p. 56 (dorénavant *BB*).
- <sup>8</sup> Thomas Greene, "The Norms of Epic", *Comparative Literature*, vol. 13, n° 3, University of Oregon, 1961, p. 201.
- <sup>9</sup> Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Champion, 2006, p. 25.
- <sup>10</sup> Judith Labarthe, *op. cit.* p. 67-68.
- <sup>11</sup> L'épopée n'est pas un récit historique, nous évoquons donc un caractère anachronique de l'épopée avec prudence, en soulignant que sont mises en scène, à partir d'un substrat historique, des thématiques et des interrogations postérieures à celui-ci, contemporaines de l'auditoire.
- <sup>12</sup> Bruno Blanckeman signalait déjà le caractère répétitif des événements historiques représentés dans *Bastard battle*, soulignant la présence d'un paradigme de la guerre qui débouchait sur la mise à mort systématique de la civilisation par elle-même. ("Trompe-voix, attrapes et postiches. *Bastard battle* de Céline Minard", dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Nota bene, 2011, p. 293).

- 
- <sup>13</sup> *BB* 104. Notons au passage que le nom pris par le nouveau tyran, Bar-sur-Aube, fait référence au poète champenois du XII<sup>e</sup> siècle Bertrand de Bar-sur-Aube qui, dans le célèbre prologue de sa chanson de *Girard de Vivienne*, a défini les trois grands cycles épiques médiévaux.
- <sup>14</sup> *Faillir être flingué*, Rivages, 2013, p. 317 (dorénavant *FF*).
- <sup>15</sup> On a déjà évoqué Brucelet, mais il y a aussi Enguerrand, la figure (presque parfaite) du chevalier courtois, le sabreur japonais Akira et Vipère-d'une-toise, guerrière de films chinois.
- <sup>16</sup> Judith Labarthe, *op. cit.*, p. 313.
- <sup>17</sup> On pense à Maylis de Kérangal (*Naissance d'un pont*, 2010) ou à Mathieu Larnaudie (*La constituante piratesque*, 2009).
- <sup>18</sup> Giorgio Agamben, *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Seuil, 1990.
- <sup>19</sup> "Il en profitait pour réciter de grands bouts d'épopée tirés de ces *ouch Louziadech* qu'il avait lues et relues à la lumière de la lune" (*DM* 369-370).