



LE BLANC, Claudine. Contes du dernier homme : épopées modernes et récits premiers. L'épique aux temps archeologiques. In: **Revista Épicas**. Ano 1, N. 2, Dez 2017, p. 1-17. ISSN 2527-080-X.

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

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

Claudine Le Blanc  
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 / CERC

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

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

**RESUMO**: Um dos aspectos mais curiosos da modernidade épica reside na escrita de narrativas, em prosa ou em verso, contando a história do último homem, inscrevendo-se, mais ou menos explicitamente, no gênero épico. A partir do exemplo de *Dernier Homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville, escrito no final da Revolução Francesa, e *Kâmâyanî* do poeta indiano Jay Sankar Prasad, composto nos últimos dias da colonização britânica na Índia, propomos-nos a pensar em obras que são simultaneamente epopeias da modernidade e epopeias modernas. Colocando em cena tempos de ruptura, em que o novo homem, o "último homem", também é, necessariamente, um sobrevivente, tais obras promovem uma transgressão dos códigos do gênero, que se mobiliza de agora em diante, e não sem tensão, do mais antigo, ou seja, as grandes narrativas religiosas, para as questões políticas do presente.

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

## Introduction

C'est un lieu commun, à l'ouverture des ouvrages généraux sur l'épopée, de citer comme plus ancien exemple du genre l'*Épopée de Gilgamesh*<sup>1</sup>, histoire du roi de la ville d'Uruk en Mésopotamie forgée au second quart du deuxième millénaire av. J.-C. à partir de légendes sumériennes antérieures, et diffusée pendant presque deux mille ans. Il en existe de nombreuses versions en akkadien (mais aussi en hittite, en hurrite) conservées sur des tablettes d'argile, les plus anciennes remontant au XVIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, la plus complète étant la version dite ninivite, fixée à la fin du deuxième millénaire<sup>2</sup>. Or, la particularité de ce texte premier, qui se confond avec les plus anciennes traces littéraires connues, est de n'avoir surgi que très récemment dans la pensée du genre épique, d'être en un sens un texte moderne, conçu dans une pensée moderne du « premier ». Apparue sous forme de fragments au cours des fouilles menées en Mésopotamie à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, déchiffrée grâce à l'élucidation de l'écriture cunéiforme de l'akkadien par George Smith en 1872, peu à peu reconstituée – mais les découvertes continuent –, traduite et retraduite en anglais, en allemand, en français, etc., l'histoire de Gilgamesh a en effet acquis dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et plus encore au XX<sup>e</sup> siècle une exceptionnelle popularité en tant que témoignage d'une civilisation mésopotamienne tout entière identifiée au berceau de l'humanité. En témoigne le succès de librairie de *From the Tablets of Sumer. Twenty-Five Firsts in Man's Recorded History* de Samuel Noah Kramer en 1956, aussitôt traduit en français sous le titre *L'histoire commence à Sumer* et qui se compose d'une suite de vingt-cinq brefs chapitres dont les titres comportent tous le mot « premier » (« Les premières écoles », ch. I ; « Le premier arrêt de tribunal », ch. VIII ; ou « Le premier chant d'amour », ch. XVIII)<sup>3</sup>.

*Gilgamesh* est donc la première épopée. L'appartenance de *Gilgamesh* à l'épopée – et l'identification du récit au premier exemple du genre – semblent couler de source, au point où le terme générique est presque toujours associé au nom du protagoniste dans le titre : l'*Épopée*

---

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

<sup>2</sup> Voir BOTTÉRO. *L'Épopée de Gilgameš. Le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Gallimard : L'Aube des peuples, 1992, en particulier p. 27 et 41.

<sup>3</sup> Paris : Arthaud, 1957, p. 41-48, p. 93-96 et p. 186-191. Voir « 1. À la recherche des peuples premiers » par Yves Chevrel dans le chapitre « Littératures classiques extra-européennes », *Histoire des traductions en langue française*, sous la direction d'Yves Chevrel et Jean-Yves Masson, vol. XX<sup>e</sup> siècle, sous la direction de Bernard Banoun et Isabelle Poulin, Lagrasse, Verdier, à paraître.

de *Gilgamesh*. Les justifications se fondent sur le caractère héroïque du texte : « The poem falls in the category 'epic' because it is a long narrative poem of heroic content and has the seriousness and pathos that have sometimes been identified as markers of epic<sup>4</sup> », écrit l'assyriologue britannique Andrew R. George, tandis que Jean Bottéro fait appel à des critères aristotéliens implicites pour reconnaître « une véritable épopée, c'est-à-dire, autour d'un héros magnifique, un large poème – que l'on peut raisonnablement supputer d'au moins deux mille vers -, inspiré et grandiose, dont l'auteur avait évidemment maîtrisé, agencé et équilibré les scènes successives, et d'abord disjointes, en une longue tragédie, construite et émouvante, les coulant dans un même style, les animant d'un même souffle et les tournant d'emblée vers un même objectif<sup>5</sup>. »

Même s'il ne surprend guère, dans la perspective aristotélienne adoptée, le terme de « tragédie » sous la plume de Bottéro suggère toutefois une accentuation spécifique, qu'explique A. R. George : « Some early Assyriologists, when nationalism was a potent political force, characterized it as the 'national epic' of Babybonia, but this notion has deservedly lapsed. The poem's subject is not the establishment of a Babylonian nation nor an episode in that nation's history, but the vain quest of a man to escape his mortality [...] The poem speaks to the anxieties and life-experience of a human being, and that is why modern readers find it both profound and enduringly relevant<sup>6</sup>. »

Le paradoxe est donc le suivant : on a identifié au XIX<sup>e</sup> siècle l'histoire du roi d'Uruk à une épopée<sup>7</sup> dans un contexte idéologique fortement marqué par l'affirmation des nationalismes<sup>8</sup> ; mais une fois cette représentation battue en brèche, on a continué à parler d'épopée, en invoquant cette fois des raisons thématiques et formelles des plus classiques, alors même qu'on soulignait à quel point le texte se trouvait accessible pour une sensibilité moderne. Même si l'on fait la part du sémantisme plus large de l'allemand *Epos* et de l'anglais *epic*, on ne peut manquer d'être intrigué par une telle persistance de la dénomination générique, d'autant que le texte duquel *Gilgamesh* fut immédiatement rapproché – et qui présidait d'emblée aux premières fouilles dans ce qu'on appelait alors la Chaldée – n'était pas une épopée, mais la Bible,

---

<sup>4</sup> GEORGE, A. R. The Epic of Gilgamesh. In: Catherine Bates (ed.), *op. cit.*, p. 1.

<sup>5</sup> BOTTÉRO, Jean. *L'Épopée de Gilgameš*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>6</sup> GEORGE, A. R. The Epic of Gilgamesh. In: Catherine Bates (ed.), *op. cit.*, p. 1.

<sup>7</sup> Voir le titre des premières éditions : HAUPT, Paul. *Das Babylonische Nimrodepos*. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1884-1890 ; JENSEN, Peter. *Assyrisch-babylonische Mythen and Epen*. Keilinschriftliche Bibliothek, 6, 1, Berlin : Reuthner & Reichard, 1900 ; UNGNAD, Arthur. *Das Gilgamesch-Epos neu übersetzt*. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1911, THOMPSON, R.C. *The Epic of Gilgamish : A New Translation*. London: Luzac, 1929, etc.

<sup>8</sup> Smith écrit en effet : « This history of Izdubar [nom sous lequel est alors connu *Gilgameš*] appears to have formed a national poem to the Babylonians, similar in some respects to those of Homer among the Greeks » (*Assyrian Discoveries : An Account of Explorations and Discoveries on the site of Nineveh, during 1873 and 1874*. New York: Scribner, Armstrong & Co., 1875, p. 205)

et plus particulièrement l'épisode du Déluge dont la tablette déchiffrée par George Smith en 1872 proposait une version antérieure<sup>9</sup>.

Faut-il dès lors penser que *Gilgamesh* a cristallisé, de façon peut-être obscure, un nouveau sémantisme de l'épopée ? L'hypothèse que le présent article souhaiterait explorer est celle d'un lien spécifique, dans la modernité des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, entre textes premiers découverts avec le développement de l'archéologie, récits de fin et de début du monde, actualité révolutionnaire et épopée. On connaît bien sûr le type de l'épopée métaphysique, ou épopée de l'humanité en marche qui a fleuri au XIX<sup>e</sup> siècle avec Edgar Quinet, Ballanche, Lamartine ou Hugo<sup>10</sup> et que préfiguraient d'une certaine façon les poèmes héroïques de *La Semaine* de Du Bartas ou des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, ou bien encore *Paradise Lost* de Milton qui tous trois associent écriture épique et réécriture politique de l'épisode biblique du Déluge<sup>11</sup>. Mais loin de programmer un accomplissement futur par-delà les tourments du présent, l'épopée qu'on envisagera ici embrasse le destin de l'homme sous un angle bien particulier, qui est celui de sa possible disparition. C'est que l'événement de la Révolution française a eu lieu, et y résonne moins comme aube et nouvelle Genèse que comme rupture et cataclysme, qui fait de l'homme nouveau, le premier homme, aussi et nécessairement, un survivant, un « dernier homme ». Comme le dira Paul Valéry dans un autre contexte, les civilisations apparurent mortelles, ce que vinrent illustrer dans un étrange à-propos les images de mondes engloutis qui se multiplièrent au XIX<sup>e</sup> siècle depuis l'expédition d'Égypte jusqu'aux fouilles de Nimroud et de Ninive.

De telles circonstances constituèrent pour l'épopée une véritable mise à l'épreuve, si l'on veut bien considérer que l'épopée tire son sens et sa raison d'être de l'évocation d'un passé mythifié pour un présent qui par elle trouve à se formuler. Science des choses mortes, et non mémoire vive, l'archéologie impose en revanche un tout autre rapport à ce qui fut. « Du haut de ces pyramides, quarante siècles vous contemplent », aurait dit Bonaparte à ses troupes au moment de livrer bataille le 21 juillet 1798 : l'épopée napoléonienne se fait et se dit au présent, et la grandeur passée, de spectacle grandiose, est réduite au rang de spectatrice muette et sublime. Que raconter dès lors d'un passé mort ? Plus radicalement, quelle narration est possible quand un abîme sépare les temps présents et ceux qui les précédèrent ? Deux récits de

---

<sup>9</sup> David Damrosch qui a consacré un ouvrage à l'histoire de la découverte du poème (**The Buried Book : The Loss and Rediscovery of the Great Epic of Gilgamesh**. New York: Henry Holt and Cie, 2007), a bien montré dans **What is World Literature ?** (chap. 1, « Gilgamesh's Quest », Princeton University Press, 2003, p. 39-77) comment George Smith pour sa part ne vit dans le poème qu'une preuve de la véracité du récit biblique, ce que manifestent les titres de sa traduction partielle (**The Chaldean Account of the Deluge**, 1874) puis complète, dans **The Chaldean Account of Genesis** (1876).

<sup>10</sup> Voir CELLIER, Léon. **L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques**. Paris : CDU-SEDES, 1971.

<sup>11</sup> Voir ANTOLINI-DUMAS, Tatiana. Déluge. In : Sylvie Parizet (éd.). **La Bible dans les littératures du monde**. Éditions du Cerf, 2016, t. 1, p. 672-673.

fin du monde nés dans des moments de rupture nous ont semblé pouvoir être éclairés dans cette perspective : *Le Dernier Homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville, rédigé aux lendemains de la Révolution française, et *Kâmâyanî*<sup>12</sup> du poète hindi Jayshankar Prasad, composé dans les derniers temps de la colonisation britannique de l'Inde, deux épopées-limites autant qu'épopées de la limite qu'est l'expérience de la modernité (*Fin du monde, texte des ruines : l'épopée dans son extrémité*).

Récemment redécouvert par la critique<sup>13</sup>, *Le Dernier Homme* est, comme le déclare son éditrice Anne Kupiec<sup>14</sup>, un texte énigmatique à bien des égards. C'est une épopée moderne au sens où, contrairement à l'épopée traditionnelle qui opère un détour dans le passé pour traiter implicitement du présent, l'épopée moderne ne prétend pas parler d'un passé lointain. Cela ne signifie pas pour autant que l'actualité fournisse son objet mais, comme l'illustre de façon emblématique *La Légende des siècles* hugolienne, le passé s'y trouve saisi dans l'exacte mesure où il conduit à l'avenir : fortement abstrait, déshistoricisé, il est le lieu d'un retour paradoxal des mythes et du mythique, biblique notamment, dominé par les figures magistrales d'Ahasvérus, de Satan, de Dieu.

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

---

<sup>12</sup> Pour la transcription des termes hindis ou sanskrits, les conventions suivantes ont été retenues (sauf pour les noms de lieux ou de dieux donnés dans leur forme d'usage en français) : l'accent circonflexe note une voyelle longue, la majuscule un son rétroflexe, « sh » enfin représente le s palatal.

<sup>13</sup> Voir notamment, outre l'édition d'Anne Kupiec, Payot, 2010, avec en guise de préface le texte de Michelet, Jean Gillet, « Du dernier au premier homme : Le brouillage des signes dans l'épopée de Grainville », in Judith Labarthe (éd.), **Formes modernes de la poésie épique : nouvelles approches**. Bruxelles : Peter Lang, 2004, p. 113-27 ; et PALEY, Morton D. *Le Dernier Homme : the French Revolution as the failure of typology*. In : **Mosaic**, hiver 1991, n° 24 (1), p. 67-76.

<sup>14</sup> L'énigme du *Dernier Homme*. postface, **Le Dernier Homme**, *op. cit.*, p. 205-293.

autre que celui de la mort, personnifiée dans le dernier chant qui la voit s'opposer au Génie de la terre, et triompher de lui.

Poème tout en paradoxes qui consacre celui qui a tout perdu, *Le Dernier Homme* exhibe les tensions propres au fonctionnement épique – conversion de la défaite en victoire, nécessité de la mort du protagoniste pour accéder à la gloire, exemplification de héros inimitables – mais il les radicalise si bien – la victoire est défaite, le héros survit, mais qui lui survit pour le chanter ou le prendre comme modèle ? –, qu'on peut parler d'une épopée *radicale* ou *extrême*, repoussant toutes les limites habituelles, et correspondant à ce temps disjoint, marqué par un sentiment de transgression et d'excès que l'auteur a vécu jusque dans sa chair<sup>15</sup>. Des années après, en 1840, Michelet témoigne de l'onde de choc dans son *Journal* :

Les petites ruines du monde méditerranéen ne suffisent plus au besoin de ruines qu'éprouve mon cœur dévasté. Il me faut la désolation, les cataclysmes de l'Orient, ses vastes destructions de races, ses déserts. La salle des Niebelungen ne me suffit pas. Il me faut la grande plaine du monde indien où tombent par cent mille les Courous et les Pandous, ou bien l'absolu désert, *Le Dernier Homme* de Grainville<sup>16</sup>.

Associé aux ruines, le genre épique sert ici à Michelet à exprimer l'esprit du temps, mais dans la mesure où sa topique hyperbolique se retourne contre lui-même, disqualifiant le connu (les ruines du monde gréco-latin, telles celles de Palmyre au début du récit de Grainville, ou le *Nibelungenlied* redécouvert au XVIII<sup>e</sup> siècle) et exigeant ce qui est sans commune mesure, le *Mahâbhârata* indien découvert depuis peu, ou bien l'œuvre absolument inouïe qu'est *Le Dernier Homme*. On note que le poème de Grainville est le seul ouvrage contemporain cité, parce qu'il donne, comme l'écrit Michelet dans son *Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, « l'âme même du temps<sup>17</sup> », précisément parce qu'il n'est à l'unisson de rien et témoigne d'un temps éclaté, où tout a changé de sens. Le lecture du *Dernier Homme* permet de saisir que la révolution des hommes n'est pas, comme celle des astres, promesse mécanique de recommencement<sup>18</sup> ; que le passé ne peut plus

---

<sup>15</sup> Originaire du Havre, Jean-Baptiste Cousin de Grainville (1846-1805), était en 1790 prêtre de la paroisse Saint Leu d'Amiens. Favorable à la Révolution, il prêta serment en janvier 1791 à la Constitution civile du clergé et devint prêtre élu. Mais en 1793, lorsque les prêtres furent obligés à se marier, il refusa et, sous le coup de la loi des suspects, fut emprisonné. Sommé en janvier 1794 de choisir « entre l'hymen et l'échafaud » (Nodier), il épouse une cousine orpheline. À partir de 1796, les prêtres insermentés reprennent cependant le pouvoir, ce qui aboutit au Concordat en 1801 ; à la réouverture des écoles catholiques, Grainville voit l'établissement qu'il avait fondé se vider. Tombé dans un complet dénuement, il se suicide en février 1805. Le manuscrit du *Dernier Homme* qu'il avait adressé à son beau-frère, Bernardin de Saint-Pierre, parut après sa mort. Il fut traduit en anglais dès 1806 et republié par Charles Nodier en 1811, avant de tomber dans l'oubli. C'est aux États-Unis que le texte fut pour la première fois réédité en 1978, puis en 2002.

<sup>16</sup> *Journal*, tome I, éd. Paul Viallaneix, Paris, Gallimard, 1959, p. 236 ; cité par Anne Kupiec, *op. cit.*, p. 210.

<sup>17</sup> *Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. III, livre I, chap. X, *Œuvres complètes*, éd. Paul Viallaneix, t. XXI, Paris : Flammarion, 1982, p. 508 ; cité par Anne Kupiec, *ibid.*

<sup>18</sup> Voir l'usage du terme *ibid.*, p. 64, 66 et 119.

être objet de discours, encore moins référence (il n’y a quasiment aucune allusion historique précise dans *Le Dernier Homme*). La poétique des ruines née au siècle précédent, à la suite de la découverte de Palmyre et de Pompéi, s’y trouve bouleversée : ces dernières ne sont plus le signe d’un savoir possible comme chez Volney qui, au tout début des temps révolutionnaires, montrait un génie instruisant l’homme dans *Les Ruines ou Méditations sur les révolutions des empires* (1791). Écrivant juste après l’échec de la Révolution, alors que s’impose l’écart entre ce qui a été entrevu et ce qui est ensuite advenu, Grainville, lui, ne donne à voir dans *Le Dernier Homme* que l’image incompréhensible, inacceptable, d’un monde tout entier promis à l’anéantissement où les ruines, loin de permettre de reconstituer le passé, manifestent un familier devenu définitivement étranger à lui-même : « Paris n’était plus : la Seine ne coulait point au milieu de ses murs ; ses jardins, ses temples, son Louvre ont disparu<sup>19</sup>. »

À l’image d’un présent hors d’âge et à un passé sans image s’ajoute la représentation paradoxale de l’avenir comme trace : apprenant qu’Omégare et Sydérie sont « les restes précieux du genre humain », le narrateur se sent « ému comme un voyageur qui découvre, sous un amas de ronces, le dernier débris d’une ville célèbre<sup>20</sup> ». Un tel dispositif narratif où le temps est d’emblée et définitivement perdu, où son cours est littéralement brisé, telle l’horloge dans la caverne de la mort<sup>21</sup>, met à mal le fonctionnement épique où la disjonction du passé et du présent n’est posée que pour être dépassée par le tissage épique. La disjonction est ici le réel même, la Révolution, qui disqualifie toute prétention des hommes du passé à servir de modèle pour l’homme à venir. Pourtant, il semble bien que *Le Dernier Homme* qui, à maints égards, relève de la littérature eschatologique, ait été conçu par son auteur comme une épopée. Nodier affirme dans sa préface de 1811 que l’ouvrage publié n’est « qu’une grande et superbe ébauche que [Grainville] commençait à mettre en vers<sup>22</sup> » ; mais Grainville pouvait aussi avoir en tête l’exemple de « l’épopée de l’homme de la nature » de Chateaubriand, *Les Natchez*, en prose, dont deux épisodes détachés *Atala* et *René*, comportant un passage américain comme chez Grainville, étaient parus en 1801 et 1802. Quoi qu’il en soit, la division en chants (dix comme *Paradise Lost* de Milton dans sa composition initiale), la mission aédique reçue par le narrateur<sup>23</sup>, les références antiques instaurées par les noms grecs de personnages<sup>24</sup>, les références épiques à Dante et Milton, concourent à faire recevoir le texte comme une épopée.

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 153.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>22</sup> *Le Dernier Homme*. Genève : Slatkine, 1976, p. vii.

<sup>23</sup> « Voilà les derniers habitants de la terre ; voilà ceux que ta voix doit célébrer », lui dit la voix de la caverne qui semble sortir du trépied, *op. cit.*, p. 48.

<sup>24</sup> Hélène, en outre, est la première citée des femmes qui « furent l’ornement de leur siècle » et qui prêtent leur trait à Sydérie, *ibid.*, p. 98-99.

Curieuse épopée cependant qu'un chant qui ne se souvient ni commémore, mais offre par avance la gloire en programmant l'existence : « Je veux qu'avant de naître [le dernier homme] vive dans la mémoire, célèbre ses combats et sa victoire sur lui-même<sup>25</sup> », déclare l'esprit céleste de la caverne de la mort. Si le chant est malgré tout possible, c'est qu'il repose sur la vision de l'avenir, mais cette anticipation n'étant que la révélation de la fin, la question du sens d'un tel chant reste posée. Au chant premier, le narrateur rend grâce à l'esprit céleste de l'avoir choisi pour célébrer Omégare et Sydérie, et écoute la traditionnelle épiclese (« Inspire-moi ton esprit et tes pensées, verse dans mon âme le feu des prophètes... »), parce qu'il imagine qu'un tel sujet ne pourra qu'aimer l'auditoire : « aurai-je besoin de tes secours pour me faire écouter des hommes, quand je leur apprendrai quels seront un jour les destins de la terre et de leurs descendants ! ils viendront me demander cette histoire, ils passeront les jours à l'entendre, et je ne me lasserai point de la répéter<sup>26</sup>. » L'épilogue toutefois fait entendre une tonalité différente : l'esprit réitère au narrateur son commandement de raconter « l'histoire du dernier siècle de la terre », mais en présentant cette mission comme un « devoir glorieux ». L'histoire d'Omégare participe dès lors du grand dessein divin d'abrègement du règne du temps qu'elle expose, dont le narrateur, contraint à s'en faire le héraut, devient le véritable et pathétique héros sacrificiel.

Œuvre doublement pour la mort, thématissant celle-ci et hâtant sa venue, le poème de Grainville pose la question générale de la barbarie divine<sup>27</sup>, mais il explicite aussi celle, plus spécifique et métopoétique, de la disparition des œuvres de l'esprit : « Quelle est donc cette excellence d'un Dieu, qui regarde comme le néant les productions de l'esprit humain et les livre à la mort<sup>28</sup> ? », se demande Omégare dans la maison de Tibès et de son épouse, devenue leur mausolée et celui de la bibliothèque des chefs-d'œuvre de la pensée que Tibès avait réunis. Cependant, il découvre un papier rédigé par Tibès où, contrairement à une tradition de récit diluvien inspirée par Flavius Josèphe et la mention dans les *Antiquités juives* de stèles conservant le savoir des antédiluviens, le vieil homme consent à la disparition de tout : « Pourquoi Dieu, qui ne sauvera point de la mort ses œuvres épargnerait-il celle de l'homme ? il est la seule beauté de la nature<sup>29</sup>. » Cette « grande vérité », qui « frappe » Omégare, pose la question épique par excellence de la survie des œuvres (actions aussi bien que récits de celles-ci) et de leur transmission. Or, le poème abonde en un type d'écrit typiquement archéologique : l'inscription qui, contrairement à l'épopée dénuée de sens en l'absence d'un auditoire ou d'un lectorat, est

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 48-49.

<sup>27</sup> Omégare est dit « incertain s'il doit accuser Dieu de barbarie », *ibid.*, p. 157.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 158.



un énoncé hiératique visant l'éternité. Omégare lui-même grave, sur un autel construit avec les débris d'une colonne : « *Omégare n'est point coupable* » ; la destinataire est Sydérie qu'il sait ne plus pouvoir revoir, et elle découvre en effet « l'inscription » deux chants plus tard<sup>30</sup>. Mais c'est bien un mode d'écriture *pour personne* qui est par là inauguré, qui se retrouve dans l'inscription de la chambre de Tibès (« *tu seras encore ma compagne après ta mort*<sup>31</sup> »), et plus nettement encore dans la statue parisienne d'un « ancien souverain des Français » dont l'inscription presque effacée laisse deviner le nom de « Napoléon I<sup>er</sup> », et sur la base de laquelle sont données à lire, sans peine cette fois, des « inscriptions » graffiti. Des voyageurs issus des tous les continents s'y sont en effet adonnés à la pratique scripturaire d'une modernité touristique indissociable d'une conception patrimoniale du monument : « Je suis né sous le ciel de l'Afrique ; j'ai voulu voir l'Europe : en passant par ce lieu, j'ai rétabli ce piédestal que le temps avait dégradé », ou « Je suis un statuaire né sur les rives du Gange ; j'ai campé deux mois dans ce désert pour restaurer ce monument tout entier<sup>32</sup>. »

Ces cris dans le désert, donnés à lire deux fois pour deux d'entre eux (les inscriptions d'Omégare et de Tibès) ne permettent aucune reprise créative autre que ce bégaiement. Ils sont promis à une éternité qui se confond avec l'oubli, et la possibilité fragile d'une redécouverte, d'une *résurrection*. Tout se passe donc comme si le poème de Grainville se devait d'être épopée pour révéler la nature des temps nouveaux par le passage à la limite, et en définitive l'aporie. Il n'est pas sans ironie que le poème de Grainville lui-même ait connu un destin archéologique : tombé dans l'oubli, redécouvert, mais tel un Sphinx dans son énigme. Le combat entre le Génie de la terre, créature divine à qui Dieu a confié la terre pour qu'il la protège, et Dieu, qui a créé la terre mortelle et a décidé que le moment de la fin était arrivé, se traduit en effet par un combat des présages et de signes contradictoires qui entraîne un brouillage général, jusqu'à la fin, où l'homme est appelé à accepter la perte de ceux qu'il aime. Omégare est mis dans la position de Dieu, mais non du Dieu tout puissant, du Dieu qui laisse mourir son fils sur la croix. La grande entreprise révolutionnaire est ramenée aux dimensions d'un cas tragique humain : « Ainsi l'homme, en voulant changer les décrets de la destinée, aura toujours pris le soin de les accomplir<sup>33</sup>. » Et le poète se retrouve quant à lui auteur absurde d'une œuvre sans lecteurs.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 149 et 166.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 110.

## Déluges modernes et épopée anthropogonique

La fin du monde chez Grainville se caractérise par la sécheresse, la stérilité et le feu, et n'exploite pas le motif diluvien qui avait été associé depuis la Renaissance au poème héroïque. Mais elle retrouve l'inflexion qu'avait donnée Salomon Gessner dans un poème qui connut un grand succès dans toute l'Europe, *Ein Gemälde aus der Sündfluth. Semira und Semin* (1762), traduit en français en 1766 deux fois, par l'abbé Bruté de Loirelle (*Tableau de la Description du Déluge*) et par Michaël Huber (*Tableau du déluge*). Gessner s'y concentrait sur les derniers instants d'un jeune couple d'amoureux, selon un procédé d'individualisation des victimes innocentes qui interroge les silences du mythe et en vient à subvertir celui-ci en mettant plus ou moins explicitement en accusation la transcendance. Le procédé sera repris par Vigny dans son poème « Le Déluge », composé en 1824-1825 et intégré dans les *Poèmes antiques et modernes* en 1826, à la fin de la section « Livre mystique » (et non dans « Antiquité biblique », on notera). Si le Déluge comme récit de fin du monde a connu une fortune certaine à l'époque romantique (chez Chateaubriand aussi bien que Byron ou Hugo), et de nouveau à l'époque contemporaine<sup>34</sup>, c'est toutefois l'articulation spécifique entre sa reprise et l'épopée moderne qui retiendra plus spécifiquement l'attention ici.

Le poème de Grainville thématise, on l'a vu, une destruction totale qui pose la question de la transmission du texte qui l'énonce<sup>35</sup>. Or, cet anéantissement nécessaire du monde est la raison d'être traditionnelle de la guerre dans la littérature épique indienne, le *Mahâbhârata* en particulier. S'il est difficile d'affirmer que Grainville connaissait le texte, dont seul le dialogue de la *Bhagavad Gîtâ* avait été traduit en 1785 par l'orientaliste britannique Charles Wilkins<sup>36</sup>, on note que la référence indienne n'y est pas absente – un des graffiti est l'œuvre d'un Indien<sup>37</sup> –

---

<sup>34</sup> Voir l'article « Déluge », art. cit., et GUIGNERY, Vanessa. Réécritures du Déluge et de l'Arche de Noé dans la fiction contemporaine de langue anglaise (Coover, Findley, Winterson, Roberts et Barnes). In : *E-rea* [En ligne], 2.1 | 2004, mis en ligne le 15 juin 2004, consulté le 26 février 2017. URL : <http://erea.revues.org/495> ; DOI : 10.4000/erea.495, sans oublier cinéma et séries, telle la récente série télévisée américaine de Will Forte, **The Last Man on Earth**.

<sup>35</sup> La question de la perpétuation de la mémoire et des œuvres dans un contexte révolutionnaire est aussi posée par Anna Akhmatova dans **Requiem**, mais en affirmant qu'elle peut décrire « cela » à la femme attendant derrière elle devant la prison de Léningrad, elle semble aussi suggérer une postérité du texte que symbolise au dernier poème l'image de la statue de son auteur qui pourrait, en d'autres temps, être érigée (v. **Requiem. Poème sans héros et autres poèmes**, tr. Jean-Louis Backès, Poésie/Gallimard, 2007, p. 190 et 199).

<sup>36</sup> Celui-ci le présentait bien dans son introduction comme un épisode de l'épopée, mais son affirmation est réfutée par son traducteur français, l'abbé Parraud, dans le discours préliminaire de **Bhaguat-Geeta, ou Dialogues de Kreesna et d'Arjoon** (Paris, Buisson, 1787).

<sup>37</sup> Voir *supra*.

et que l'allusion au soulagement par la guerre de la Terre surchargée d'hommes<sup>38</sup> fait écho à aussi bien qu'à Buffon<sup>39</sup> et Malthus<sup>40</sup> que, potentiellement, à l'épopée indienne.

Quoi qu'il en soit d'une possible relation, il paraît intéressant de rapprocher du *Dernier Homme* une épopée moderne indienne, celle de *Kâmâyanî* (« La Fille d'Amour »), composé en 1935 par Jayshankar Prasad<sup>41</sup>. Certes, tout *a priori* les sépare : le contexte et l'époque, la tradition spéculative et littéraire qu'on vient de rappeler succinctement, l'écriture – prose chez Grainville, vers chez Prasad –, le succès<sup>42</sup>, qui confirme l'idée d'une continuité de la production épique indienne par-delà toutes les ruptures historiques de la modernité, dont un aspect en Inde est celui, non négligeable, de la colonisation. Les deux poèmes présentent pourtant une série remarquable de points communs. *Kâmâyanî* reprend le récit indien du Déluge (*pralaya*, terme qui désigne de façon générale la dissolution du monde à la fin d'un âge), récit qui est rapporté dans l'épopée, au « Livre de la forêt » du *Mahâbhârata*, et au livre VIII du *Bhâgavata PurâNa* (XXIV, 7 sq.), mais n'en constitue aucunement la trame principale. C'est à la littérature plus ancienne des *BrâhmaNa*, commentaires en prose des *Veda*, remontant au début du premier millénaire av. J.-C., et plus précisément au *Shatapatha BrâhmaNa* (VIII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles av. J.-C.), qu'il faut se reporter pour trouver la première attestation du mythe. La démarche de Prasad présente donc une dimension archéologique et patrimoniale qu'il met lui-même en avant lorsqu'il affirme ressaisir une histoire « éparpillée dans la littérature indienne », et rejetée en raison de son

---

<sup>38</sup> La mort déclare au génie de la Terre : « Oses-tu bien m'imputer comme forfait le meurtre des hommes ? Dieu te créa pour les conserver, moi pour les détruire. Nous avons obéi tous deux aux lois qui nous furent imposées. Mais ce que ta colère dissimule ici, tu ne dis pas qu'en versant des flots de sang, je fus plus que toi la bienfaitrice du genre humain. Si je ne l'avais pas empêché de surcharger la terre de ses enfants, ils l'eussent épuisé elle-même de ses sucs. », *op. cit.*, p. 185.

<sup>39</sup> Voir *Histoire naturelle*, t. VI, Imprimerie royale, 1756, « Du lièvre », p. 249 : « Lorsqu'une portion de la Terre est surchargée d'hommes, ils se dispersent, ils se répandent, ils se détruisent. »

<sup>40</sup> *An Essay on the Principle of Population* est paru en 1798 et réédité en 1803 en connaissant un grand retentissement, mais il n'est publié en traduction française qu'en 1809 à Genève.

<sup>41</sup> Signalons que le poème, traduit en français par Jagbans Kishore Balbir (Langues & Mondes / Éditions Unesco, 1997), a récemment fait l'objet d'une étude approfondie par Elena Langlais dans sa thèse (« L'Aurore aux doigts de santal. Poétique comparée des modernités épiques en Inde et en France », Université Paris-Ouest/INALCO, 2013), ainsi que dans plusieurs articles (notamment « Modernités épiques en Inde du Nord : la question des modèles », in Ève Feuillebois-Pierunek (ed.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, *op. cit.*, p. 113-132 et « Kâmâyanî de Jayshankar Prasad : une réponse indienne à la question esthétique », <http://cielam.univ-amu.fr/node/555>).

<sup>42</sup> Issu d'une famille de marchands aisés de Bénarès comportant érudits et mécènes, Jayshankar Prasad (1889-1937) a très vite été reconnu comme un écrivain majeur de la littérature hindie moderne, qui a consacré l'usage poétique de la langue quotidienne (re-sanskritisée au détriment des éléments persans). Poète, dramaturge, nouvelliste et romancier, inspiré à la fois par la littérature sanskrite, le shivaïsme du Cachemire et les romantiques anglais, Prasad est un représentant exemplaire du premier mouvement littéraire répertorié, le *Châyâvâd* (de *châyâ*, « ombre », « reflet »), qui met l'accent sur la subjectivité individuelle et un symbolisme des images de la nature et de l'amour, dans une articulation originale du romantisme et du monisme védantique remis au goût du jour par Tagore. L'œuvre de Prasad, abondante malgré les responsabilités qui lui échurent à la mort de son frère aîné, et malgré sa mort prématurée (de la tuberculose), prône à la fois la libération des formes métriques traditionnelles et la célébration des valeurs hindoues : elle s'inscrit aussi en effet dans la sensibilité nationaliste contemporaine, dont témoigne tout particulièrement son théâtre historique (*Skandagupta*, 1928 ; *Candragupta*, 1931).

ancienneté et de son manque de fiabilité<sup>43</sup>. En ce sens, Prasad crée un mythe littéraire<sup>44</sup>, tout en faisant plonger ses racines dans la plus haute antiquité de l'Inde, s'inscrivant par là dans le sillage – autre paradoxe – des travaux de la philologie occidentale qui prenaient eux-mêmes la suite des lettrés soufis de l'Empire moghol<sup>45</sup>.

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

Assis à l'ombre fraîche d'un rocher,  
Situé au faite du Mont des Neiges  
un homme, aux yeux humides, contemplant  
la progression du Déluge au terme du monde céleste<sup>46</sup>.

Le chant se poursuit par la remémoration de la terrifiante dévastation du déluge par un Manu survivant en proie au désespoir, lequel se compare au « personnage secondaire / qui introduit le prologue d'une pièce de théâtre<sup>47</sup> ». Le tableau de la ruine générale trouve un prolongement au chant IX, lorsque Manu atteint les vestiges de la ville d'IDâ. Comme chez Grainville, mention est alors faite des œuvres de l'esprit perdues : « Ici, la distinction entre le bonheur et le malheur est ensevelie / comme peuvent l'être des œuvres d'art<sup>48</sup>. » Cependant, à

---

<sup>43</sup> PRASAD, Jay Shankar. *Kāmāyanī*, épopée allégorique traduite du hindi moderne par Jagbans Kishore Balbir, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 17. Cette démarche est à rapprocher de la production dramatique du poète (voir *supra*).

<sup>44</sup> Voir DAS, Sisir Kumar. *A History of Indian Literature, 1911-1956*. New Delhi : Sahitya Akademi, p. 141.

<sup>45</sup> On rappellera que William Jones s'était donné « les traditions concernant le Déluge, etc. » parmi les seize projets de recherche qu'il recense le 12 juillet 1783 dans le bateau le menant en Inde (Objects of Enquiry during my residence in Asia. In : *The Works of William Jones*. ed. John Shore, Lord Teignmouth. Londres, 1807, vol. 2, p. 3-4). Sur les théories syncrétiques élaborées dans l'Empire mogol et leur influence sur Jones, voir respectivement les travaux des historiens Muzaffar Alam et Kapil Raj.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 25 (« हिमगिरि के उत्तुंग शिखर पर, / बैठ शिला की शीतल छाँह / एक पुरुष, भीगे नयनों से, / देख रहा था प्रलय प्रवाह। », *Kāmāyanī*. Allahabad : Leedar Presse, 1964, p. 11).

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 35 (« आह सर्ग के प्रथम अंक का, / अधम-पात्र मय सा विष्कंभ! », *op. cit.*, p. 27). Dans la dramaturgie sanskrite, le *viSkambha* / *viSkambhaka* ou « étai » est une scène d'introduction où n'apparaissent que deux personnages, moyens ou inférieurs, voir BANSAT-BOUDON, Lyne. *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*. Paris : École Française d'Extrême-Orient, 1992, p. 137.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, p. 131 (« उजड़ा सूना नगर-प्रांत / जिसमें सुख-दुख की परिभाषा / विध्वस्त शिल्प-सी हो नितांत / निज विकृत वक्र रेखाओं से », *op. cit.*, p. 167).

chaque fois, l'œuvre n'intervient qu'en tant que comparant : Manu exprime sa déréliction, et non une inquiétude sur la transmission des ouvrages de l'homme.

Autant que le dernier homme, Manu est en effet le premier homme, qui s'interroge sur la pièce qui va se jouer et sur le rôle qu'il doit y tenir. Comme dans le mythe védique, l'essentiel du récit ne porte pas sur la catastrophe et les modalités de la survie, mais sur la renaissance du monde. Or, c'est là que Prasad se montre novateur : tandis que Manu dans le *Shatapatha BrâhmaNa* se préoccupait de descendance et obtenait par le sacrifice de l'*iDâ*, une femme du même nom, sa fille, née de ses libations, avec laquelle il engendrait l'espèce humaine, le Manu de Prasad rencontre d'abord une survivante du Déluge dont le nom est emprunté au *Rgveda*, Shraddhâ, qu'un célèbre commentateur du *Rgveda* au XIV<sup>e</sup> siècle, SâyaNa – ainsi que le rappelle Prasad dans son « Avant-propos » – présente comme une « une jeune fille de la lignée de Kâma », d'où le nom de Kâmâyanî. Mentionnée comme l'épouse de Manu dans le plus tardif *Bhâgavata PurâNa*, Shraddhâ porte un nom qui signifie « foi », « dévotion », tandis qu'*iDâ* renvoie à la parole, la connaissance (« l'intellect » dans la traduction française) et est associée à la déesse Sarasvatî. Devenue le personnage central et éponyme dans le poème moderne, Shraddhâ y est promue agent d'une transformation spirituelle engagée dès la catastrophe par sa contemplation ascétique – Manu regarde le monde englouti comme « un terrain de crémation des divinités<sup>49</sup> » (*surashmashân*) – mais aussi par la nature même du désastre : les eaux destructrices sont montrées augmentant « comme montent les désirs<sup>50</sup> », et par deux fois il est question d'« étreinte<sup>51</sup> » (*âlingana*) entre les éléments déchaînés. Cette érotisation du Déluge s'inscrit non sans paradoxe dans la continuité de la remémoration des plaisirs amoureux anéantis, et mobilise l'image traditionnelle bien plus positive du barattage de l'océan primordial, mythe cosmologique rapporté dans le *Shatapatha BrâhmaNa* ainsi que dans les *PurâNa*<sup>52</sup>.

Le poème, que Prasad ne présente pas comme une épopée<sup>53</sup>, mais qui a été retenu comme telle (*mahâkavya*) par la tradition, propose ainsi un parcours spirituel qui *fait suite* à la fin du monde et qui mène Manu de la solitude stérile du renoncement à l'accomplissement par l'amour, étendu au monde entier dans le dernier chant. On pourrait voir dans ce triomphe de l'allégorie heureuse une divergence majeure d'avec le pessimisme énigmatique de Grainville ; cependant le parcours de Manu est loin d'être simple et, par plusieurs de ses motifs – particulièrement le nouage d'une obsession de la procréation et du récit d'une union charnelle

---

<sup>49</sup> Le traducteur français choisit de transposer par « cimetière des Dieux », *op. cit.*, p. 25.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p. 33 (« बढ़ने लगा विलास-वेग सा », *op. cit.*, p. 21).

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Comme le remarque E. Langlais (« L'Aurore aux doigts de santal », thèse citée, p. 73, note 2), l'eau occupe une place fondamentale dans l'œuvre du poète. Trois recueils très connus y font référence dans leurs titres : **Jharnâ** (« La Cascade »), **Lahar** (« La Vague ») et **Ânsû** (« La Larme »).

<sup>53</sup> Voir LANGLAIS, E. Modernités épiques en Inde du Nord : la question des modèles. *op. cit.*, p. 125.

retardée suivie par l'abandon d'une jeune famille – autant que par les questionnements moraux et politiques qu'il soulève, le poème indien retrouve certains des enjeux de la paradoxale épopée révolutionnaire française.

Dans son cheminement, Manu ne progresse pas de façon rectiligne en effet : insatisfait dans la voie de la création par l'offrande de soi engagée auprès de Shraddhâ, il est pris par le désir d'accomplir un sacrifice et se laisse convaincre par deux prêtres des dieux néfastes (*asura*), empruntés par Prasad à un passage antérieur du *Shatapatha BrâhmaNa* (I, 1, 4, 14-17), d'immoler l'animal apprivoisé par Shraddhâ qui avait plus tôt suscité sa jalousie<sup>54</sup>. Enivré par la liqueur de *soma* née du sacrifice, Manu s'approche de Shraddhâ attristée ; elle croit qu'il a entendu ses reproches, et accepte de s'unir à lui. Mais Manu se consacre désormais à la chasse et désintéresse d'elle, enceinte ; il part et parvient au pays, dévasté, d'IDâ qui lui en confie la réorganisation en lui rappelant l'autonomie que confère à l'homme son intelligence<sup>55</sup>. Sous le gouvernement de Manu législateur<sup>56</sup>, le pays redevient prospère, mais toujours insatisfait, Manu s'éprend d'IDâ et la viole, déchaînant dans la ville une violence où les prêtres *asura* font leur réapparition. Shraddhâ a vu tous ces événements en rêve et arrive avec son fils Mânava qu'elle laisse à IDâ pour chercher Manu disparu de nouveau. Elle le retrouve repent, et le conduit, illuminé par la vision de Shiva dansant, au sommet du mont Kailâsha où elle lui fait faire l'expérience de l'union des mondes de l'affectivité, de l'activité et de la connaissance. Aux côtés de Shraddhâ, Manu découvre alors « le bel océan de la Félicité suprême<sup>57</sup> », et accueille Mânava, IDâ et des habitants du royaume venus en pèlerinage comme autant de membres de lui-même et du Tout.

Si la résolution finale du récit, qui conjugue spéculation philosophique et poésie, semble faire triompher une indianité spirituelle et esthétique (assez syncrétique toutefois<sup>58</sup>), il n'en demeure pas moins que le trajet proposé relève d'une véritable révolution morale qui tient de l'utopie. Tout en mobilisant des sources védiques, Prasad les met en effet à distance. Le sacrifice animal, comme l'union avec IDâ, sont criminalisés comme meurtre et viol, en même temps que sont euphémisés les éléments du *Shatapatha BrâhmaNa* les plus inacceptables pour une sensibilité moderne : l'inceste (qui n'est pas explicite), et le sacrifice de l'épouse que l'auteur

---

<sup>54</sup> Voir chant V, *op. cit.*, p. 78-79.

<sup>55</sup> Voir chant IX, *op. cit.*, p. 140-143.

<sup>56</sup> À Manu est attribué le **Mânavadharmashâstra**, ou **ManusmRti (Lois de Manu)**, plus ancien traité de législation hindoue.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>58</sup> Voir DAS, Sisir Kumar . *op. cit.*, p. 141.

laisse hors de la citation qu'il donne dans son Avant-propos<sup>59</sup>, et qui se trouve déplacé sur l'animal de celle-ci.

Ponctuée de péchés qui, à chaque fois, rééditent la fin du monde – l'image de la mer en furie ressurgit après le sacrifice de l'animal, et la flèche de fer de Rudra qui « cause la fin du monde<sup>60</sup> » (*pralayamkara*) vient frapper Manu après le viol d'IDâ<sup>61</sup> –, l'évolution de Manu est ainsi difficile et tourmentée ; et cette difficulté est ce qui donne son frémissement pathétique au poème. Manu s'y arrache à Manu : le dur législateur de la société des castes devient le chantre du service (*sêvâ*), mot-clé de la pensée gandhienne. « En servant les autres on ne sert pas des étrangers, / c'est là que réside notre bonheur ; / chaque atome, chaque particule, fait partie de notre être ; / en fait, c'est le sentiment de dualisme qui est source d'égarement<sup>62</sup> », déclare-t-il aux pèlerins à la toute fin du poème.

En se montrant ainsi autant moderne qu'indien, en appelant à des temps nouveaux par une « métaphysique de la psychologie<sup>63</sup> », Prasad pose un rapport au passé qui est moins évident qu'il n'y paraît : passant par-dessus l'épopée pour renouer avec des récits premiers qu'il recompose à son gré, le poète affirme à la fois une continuité et une discontinuité. Comme Grainville, il se saisit des enjeux métaphysiques portés par les mythes anciens qui lui semblent seuls à la hauteur de l'exigence contemporaine – la mort, la faute, qui a beaucoup à voir avec la sexualité, le salut, le désir de bonheur. Comme Grainville, il renonce à leur traitement épique traditionnel – le récit de la guerre –, mais il laisse poindre aussi la caducité de leur potentiel sémantique pour le présent. Si cela ne le conduit pas à la même terrible aporie que l'auteur français, il n'en pose pas moins, par la bouche de Manu, la question fondamentale de l'homme moderne : « Jusqu'à quand serai-je seul encore ? / Réponds-moi, ma vie, dis-le moi. / À qui puis-je raconter mon histoire<sup>64</sup> ? » Le terme employé, *kathâ*, désigne un récit qui peut être de nature épique, mais il pose, plus largement, la question de la possibilité d'une interlocution, d'un dire (c'est le sens de la racine sanskrite *kath-*) en des temps neufs et nécessaires d'abolition des cadres, des distinctions, des institutions, où la reconnaissance de la participation *réelle* de tout être humain au Tout va de pair avec un esseulement des êtres et une désagrégation du monde existant.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 20. Dans le passage du *Shatapatha BrâhmaNa* (I, 1, 4, 14-17) exploité par Prasad, Manu possède un taureau dans lequel est entré une voix tueuse d'*asura*. Mis à l'épreuve dans sa crainte des dieux par deux prêtres *asura*, Kilâta et Âkuli, Manu accepte de l'immoler, puis d'immoler son épouse lorsque la voix s'est réfugiée en elle.

<sup>60</sup> Voir chant VII, *op. cit.*, p. 105.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 227 (« सबकी सेवा न परायी / वह अपनी सुख-संस्तुति है, / अपना ही अणु अणु कण-कण / द्वयता ही तो विस्मृति है। », *op. cit.*, p. 297).

<sup>63</sup> « metaphysics of psychology » ; l'expression est employée par l'auteur de l'article « Kamayani » dans l'*Encyclopaedia of Indian Literature* (vol. III, Amaresh Datta (ed.), New Delhi Sahitya Akademi, p. 1950).

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 48 (« कब तक और अकेले? / कह दो हे मेरे जीवन बोलो! / किसे सुनाऊँ कथा-कहो मत », *op. cit.*, p. 45).

L'épopée a survécu dans la modernité, et fort bien, on le sait, bien que la théorie moderne de l'épopée ait obstinément voulu la rejeter dans le passé. Ce que les œuvres de Grainville et de Prasad permettent de saisir, c'est autant la source imaginaire de cette spéculation théorique partiellement aveuglée que les ressorts d'une des formes de la reconfiguration épique. *Le Dernier Homme* et *Kâmâyânî* envisagent l'un et l'autre la fin de tout : le premier en fait son objet, la seconde l'entrevoit régulièrement, dans les errements du premier homme qui engagent l'humanité entière<sup>65</sup>. L'humanité peut mourir, comme le racontent de très anciens récits ; l'humanité doit mourir aussi, car elle est le règne de l'injustice et de la violence : les très anciens récits le racontent aussi. Lieu du tissage du présent et du passé, l'épopée est la première condamnée, ce que manifeste dans les deux textes la mise en scène problématique de l'énonciation. L'épopée moderne ne peut plus se permettre de reconduire un récit qu'elle actualise, il lui faut aller chercher un passé – védique, biblique – qui est en même temps, par définition, dépassé : cette aporie constitue ce qu'on peut appeler le moment moderne de l'épopée, celui de la mort totale et nue, que rien ne vient émousser ni sublimer, soit très exactement ce que montre *Gilgamesh*, dont le héros obtient du survivant du Déluge non l'immortalité qu'il demande, mais l'expérience, par deux fois, de son inaccessibilité<sup>66</sup>. Ce moment moderne non assigné à une époque précise – le sentiment de la fin d'une époque aura peut-être aussi présidé à la genèse de *Gilgamesh*<sup>67</sup> – porte toutefois la possibilité d'une reconfiguration épique. Si l'humanité tout entière est en jeu, le récit collectif reçoit en effet une adresse nouvelle, certes abstraite, mais qui n'est pas tant nationale, comme le dit la pensée moderne dans une projection anachronique de l'idée de nation, qu'universelle et utopique. La reprise bricolée des mythes du premier homme ébauche une nouvelle anthropogonie qui reste à venir, à écrire même chez Grainville. Le poème indien, quant à lui, l'accomplit, dans un contexte historique différent et une culture esthétique marquée à la fois par le sens de l'illusion – tout le drame de Manu est comparé pour finir au numéro comique du bouffon au théâtre<sup>68</sup> – et celui de l'effet produit (*rasa*)<sup>69</sup>. Mais les deux œuvres partagent une aspiration et une inquiétude qu'on pourra opposer à l'impassibilité archéologique d'un Leconte de Lisle retiré

---

<sup>65</sup> On peut la comparer au récit de l'histoire d'un Manu (**Manucaritramu**) que propose le poète télougou Allasani Peddana au XVI<sup>e</sup> siècle, v. l'édition bilingue proposée dans **The Story of Manu**, tr. Velcheru Narayana Rao and David Shulman, Murty Classical Library of India, Harvard University Press, 2015.

<sup>66</sup> Gilgameš ne peut rester éveillé sept jours d'affilée comme le lui demande Utanapištî, et il perd la plante de jeunesse qu'il avait trouvée sur ses conseils au fond de la mer, voir J. Bottéro, *op. cit.*, p. 197-204.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 27. David Damrosch va jusqu'à parler d'un Gilgamesh « archéologue », **What Is World Literature ?**, *op. cit.*, p. 74.

<sup>68</sup> *Op. cit.*, p. 229.

<sup>69</sup> Voir sur ce point LANGLAIS, E. *Kâmâyâni* de Jayshankar Prasad : une réponse indienne à la question esthétique, art. cit. On notera toutefois que dans **Gangâvataran (La Descente du Gange)**. Trad. France Bhattacharya. Langues & Mondes – L'Asiathèque, 2006 [1993]), le poète bengali Lokenath Bhattacharya repousse aussi hors texte la nouvelle création du monde, après le déluge.



d'une histoire qui a tourné le dos à toute révolution. Incarnant assez bien l'idéal épique moderne d'Edgar Quinet<sup>70</sup>, les poèmes de Grainville et de Prasad témoignent de ce moment de retournement que décrit très précisément Saint-René Taillandier en 1858 dans son compte rendu de l'édition des *Œuvres complètes* de Quinet :

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

Ces craintes, ces troubles de l'âme, ces aspirations inquiètes vers Dieu, tous ces sentiments qui inspirent si bien la voix lyrique de l'âme, ce sont aussi des sentiments épiques [...] La peinture du monde moral après les bouleversements de l'ère nouvelle était certainement un des plus grands sujets que le génie épique pût concevoir. Découvrir ce sujet, c'était déjà faire œuvre de poète épique<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Prenant acte dans **De l'histoire de la poésie** de l'obsolescence des épopées anciennes (« Épopée des jours passés [...]ainement vous redemandez à naître : il est trop tard ; un monde nous sépare de vous. », **Allemagne et Italie. Philosophie et poésie**, t. II, Bruxelles, Société belge de librairie, 1839, p. 210-211), Quinet en appelle à un art qui soit « l'expression non d'un homme, mais d'un peuple ; non d'un peuple, mais de tous les contemporains ; non d'un moment de l'histoire, mais de tous les âges de l'humanité. » (Préface de **Prométhée**. Paris : F. Bonnaire, 1838, p. XLIX).

<sup>71</sup> **Revue des Deux Mondes**, t. XVI, 1858, p. 126-127.