

LE COMBAT AVEC CHAROS DANS LES CHANSONS  
POPULAIRES GRECQUES

FORMES ORIGINELLES ET FORMES DERIVÉES

ÉTUDE THÉMATIQUE \*

Le mythe du combat avec Charos est une source précieuse de renseignements sur le personnage et son évolution, et par conséquent sur l'histoire de la pensée grecque, mais toute recherche en ce domaine se heurte au problème préalable de la mise en ordre d'un matériel particulièrement complexe. Le mythe apparaît en effet au centre de plusieurs thèmes de chansons populaires, on en retrouve la trace plus ou moins nette dans un certain nombre d'autres, et certains thèmes ou variantes enfin, d'où il paraît absent, appartiennent cependant à la même famille de textes et doivent donc être pris en considération: au total le matériel est considérable, multiple, et ses contours sont assez mal définis. Cette complexité est due essentiellement, on le verra, à l'existence dès l'origine — ou du moins aussi loin que l'enquête puisse remonter — de plusieurs thèmes distincts, qui se sont par la suite transformés et combinés.

---

\* La présente étude a été rédigée à l'automne 1970, à partir d'un matériel réuni au cours des années précédentes, comme élément d'une recherche plus vaste sur la pensée morale des chansons populaires grecques. Entre temps est parue une série d'études consacrées aux questions acritiques, et plus précisément à l'épopée de Digénis:

L. POLITIS, L'épopée byzantine de Digénis Akritas. Problèmes de la tradition du texte et des rapports avec les chansons akritiques. *Atti del Convegno internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione*, Accademia Nazionale dei Lincei, Quaderno 139, Rome, 1970, pp. 551-581.

A. PERTUSI, La poesia epica bizantina e la sua formazione. *Problemi sul fondo storico e la struttura letteraria del «Digenis Akritas»*. Ibid. pp. 481-550.

A. PERTUSI, Tra storia e leggenda: Akritai e ghâzi sulla frontiera orientale di Bizanzio. *XIVe Congrès international des études byzantines*, Bucarest, 1971, Rapports, II, pp. 27-72.

E. TRAPP, *Digenes Akrites*, Synoptische Ausgabe der ältesten Versionen, Vienne, 1971.

Cet ensemble très important de travaux a fait accomplir des progrès décisifs

Une partie de ce matériel est acritique, ou post-acritique: c'est l'ensemble des textes qui ont pour sujet ou pour origine la Mort de Digénis.

à la connaissance de l'épopée byzantine. Il est certain que les références à l'épopée dans la présente étude ne pourraient plus aujourd'hui être rédigées dans les mêmes termes et, telles quelles, peuvent paraître simplistes. Les problèmes internes de l'épopée, et même jusqu'à un certain point celui de ses rapports avec les chansons, demeurent toutefois marginaux pour ce travail. Il faut en outre distinguer dans les recherches récentes deux séries de résultats. Sur le texte de l'épopée, des arguments très forts ont été avancés en faveur de l'unicité du poème originel, de l'ancienneté de la version G (ou C), du caractère au contraire récent et popularisé de la version E etc. De même sur le cadre historique et sur les rapports avec d'autres œuvres savantes, et en particulier avec les poèmes épiques arabes et turcs.

En revanche, l'antériorité de l'épopée par rapport aux chansons acritiques n'a nullement été démontrée. Certains arguments étayant la thèse inverse ont été il est vrai renversés, mais cela ne juge que ces arguments eux-mêmes (pourquoi par ex. subordonner l'antériorité des chansons à l'antériorité de la version E? ou de la version russe?). Il ne peut être question d'aborder ici le détail d'un problème qui s'est depuis peu passablement compliqué, d'autant qu'il déborde de beaucoup le cadre de cette étude.

Pour nous en tenir à la Mort de Digénis, l'analyse des thèmes et motifs du combat avec Charos paraît justement pouvoir contribuer utilement à la discussion, et d'abord par la distinction entre formes originelles et formes dérivées: il est évident que seules les premières sont susceptibles d'être antérieures à l'épopée, mais en revanche il est certain qu'elles le sont:

1) L'examen du matériel prouve que le mythe du combat, ainsi que le mythe du meurtre de l'épouse sont essentiels à toutes les versions de la Mort de Digénis; or il est clair que le poète de l'épopée les connaissait et les a volontairement omis ou déguisés.

2) Le mythe du combat existe en outre indépendamment du personnage d'Acrite, ou Digénis: il est une création ancienne de la pensée grecque et correspond à une exigence morale profonde: il ne devient semble-t-il acritique que par accident (le cas n'est pas unique: on retrouve le même phénomène par ex. dans le thème de l'enlèvement de l'épouse).

3) Les formes dérivées sont vraisemblablement toutes postérieures en date à la rédaction originelle de l'épopée, et pourtant on n'y relève que rarement son influence. Celle-ci s'exerce sur certains textes ou motifs précis, éloignés des schémas originaux, à une époque qui paraît relativement tardive.

4) Le seul cas qui peut a priori sembler litigieux, celui des variantes de Chypre, est élucidé par l'analyse thématique: pour composé qu'il soit, le *type* chypriote se définit par sa structure et son contenu comme une des formes originelles dont l'épopée s'est inspirée; les omissions ou déguisements de l'épopée valent aussi bien pour lui que pour les variantes du Pont.

*Rappel de quelques abréviations usuelles:*

Académie 1: 'Ακαδημία 'Αθηνῶν. Δημοσιεύματα τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου ἀρ. 7. Ἑλληνικά Δημοτικά Τραγούδια, tome 1 Athènes, 1962.

Ce fait semble avoir joué un rôle déterminant dans les travaux consacrés à ce mythe. L'intérêt porté aux questions acritiques, qui sont directement liées à l'histoire byzantine, a certainement contribué à susciter des recherches, mais a souvent aussi conduit à privilégier la Mort de Digénis par rapport aux autres thèmes du combat — soit qu'on l'étudie exclusivement, soit qu'on tende à lui subordonner le reste du matériel<sup>1</sup>. Mais l'effet le plus paradoxal de cet intérêt a été de faire mettre en doute l'ancienneté du mythe du combat. N. Politis avait pourtant longuement étudié les racines antiques et chrétiennes de ce mythe et sa présence dans le vocabulaire néohellénique<sup>2</sup>. Mais pour la mort de Digénis comme pour la plupart des mythes acritiques, la tradition populaire, représentée par les chansons, est doublée d'une tradition savante, représentée par les diverses versions de l'épopée écrite<sup>3</sup>, et aucune des versions de l'épopée ne mentionne, du moins en apparence, le combat avec Charos<sup>4</sup>. D. Hesselting a cru pouvoir conclure de ce fait<sup>5</sup> que le mythe du combat était inconnu de la pensée grecque à l'époque acritique et n'est apparu que vers le XVI<sup>e</sup> siècle. Cette idée repose sur une conception plus générale, selon laquelle l'épopée écrite est antérieure aux chansons, qui y ont puisé leur inspiration<sup>6</sup>.

ΑΠ: Ἀρχεῖον Πόντου.

ΚΕΕΑ: Manuscrit du Centre de Recherches de Folklore Hellénique.

ΚΠ: Ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλλ. Φιλολογικὸς Σύλλογος.

Laogr.: Λαογραφία.

Passow: Τραγούδια ρωμαίικα, Leipzig, 1860.

ΠΕ: N. G. POLITIS, Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, Athènes, 1914.

Nous utilisons la numérotation traditionnelle. Les chiffres renvoient: 1) le cas échéant au n<sup>o</sup> du manuscrit ou du tome de la revue, 2) au n<sup>o</sup> de la page, 3) au n<sup>o</sup> du texte dans la page.

1. Sur l'autonomie des thèmes non-acritiques, voir discussion ci-après: type n<sup>o</sup> 3 (conclusions, pp. 149-151), et type n<sup>o</sup> 4.

2. N. G. POLITIS, *Νεοελληνικὴ Μυθολογία* II, Athènes, 1874, p. 277-85, 304-16.

3. Voir liste et description de ces versions dans P. ΚΑΛΟΝΑΡΟΣ, *Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτας*, Athènes, 1941-42, rééd. fotogr. 1970, où sont éditées intégralement les versions: 1) d'Andros-Athènes et Trébizonde (abrév. A et T), 2) de Grottaferrata (G), 3) de l'Escurial (E).

4. Sur les traces du combat dans l'épopée, voir ci-après type n<sup>o</sup> 1 § h (p. 127).

5. D. C. HESSELING, Charos, Leyde, 1897, p. 23 sqq.

6. Cf. dans ΚΑΛΟΝΑΡΟΣ, op. cit., I, p. XXXIII une variante de cette théorie. L'épopée aurait bien été composée à partir de chansons populaires, mais celles-ci ont disparu; les chansons que nous connaissons sont plus récentes et donc inspirées à leur tour de l'épopée.

Il semble toutefois que l'on puisse considérer que les travaux de N. Politis<sup>1</sup>, S. Kyriakidis<sup>2</sup> et H. Grégoire<sup>3</sup> ont définitivement établi, par des arguments de divers ordres, que les chansons, *telles que nous les connaissons*, étaient connues des auteurs et adaptateurs de l'épopée, qui s'en sont inspirés et se sont parfois donné beaucoup de mal pour affecter de les ignorer. Politis a fait observer en conséquence<sup>4</sup> que la théorie de Hesselting était dénuée de fondement. Aussi bien Hesselting lui-même a-t-il admis plus tard à propos du motif du meurtre de l'épouse le principe de l'antériorité des chansons<sup>5</sup>. On pourrait donc s'attendre à ce que l'ancienneté du mythe du combat ne soit plus contestée. Et pourtant l'erreur de Hesselting, apparemment abandonnée par son auteur, a été reprise avec une surprenante persévérance par G. Moravcsik<sup>6</sup>, puis par S. Impellizeri<sup>7</sup>. Or l'analyse de ce dernier, après une critique de M. Ioannidou<sup>8</sup>, est encore mentionnée dans des ouvrages récents<sup>9</sup> comme faisant autorité.

On voit par là que des problèmes essentiels et immédiats comme ceux de la hiérarchie des types de chansons, de leur ordre chronologique etc. demeurent extrêmement confus, et que l'on a tendance à vouloir les trancher au nom de principes généraux abstraits, plutôt que par l'examen du matériel. Nous considérerons que nous n'avons pas à refaire une fois de plus la démonstration systématique de l'antériorité des chansons, nous contentant de signaler sur des points précis de l'analyse les observations essentielles qui ont été ou peuvent être faites. De même, nous n'avons pas à prendre parti dans les discussions ouvertes sur l'antériorité et la qualité respectives des diverses versions de l'épopée; nous nous

1. Περὶ τοῦ ἔθνικοῦ ἔπους τῶν νεωτέρων Ἑλλήνων (EE), Athènes, 1906, et 'Ο θάνατος τοῦ Διγενῆ, Laogr. 1 (1909) 169-207, avec publication de 72 var. de la Mort de Digénis.

2. 'Ο Διγενῆς Ἀκρίτας, Athènes, 1926, et Παρατηρήσεις εἰς τὰ ἀκριτικά ἔπη, Laogr. 10 (1932) 623-662.

3. 'Ο Διγενῆς Ἀκρίτας, New York, 1942, et divers articles antérieurs repris dans cet ouvrage de synthèse.

4. Laogr. 1 (1909) 178, note 1.

5. D. C. HESSELING, La plus ancienne rédaction du poème épique sur Digénis Akritas, Amsterdam, 1927, p. 20-21.

6. G. MORAVCSIK, Il Caronte Bizantino, SBN 3 (1934) 45-68.

7. S. IMPELLIZERI, La Morte di Digenis Akritas, Annali del Museo Pitri 1 (1950) 82-112.

8. Laogr. 15 (1953) 192-199.

9. Académie I, 36, et D. PETROPOULOS, Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια, 1, p. 22.

référerons aux deux versions que l'on a tour à tour désignées comme étant les plus proches de la forme originale de l'épopée: celle de Grottaferrata (G) et celle de l'Escorial (E) — exceptionnellement à celle d'Andros (A), dont il est admis qu'elle est plus récente. Aussi bien les références à l'épopée seront-elles marginales. La réponse aux problèmes de hiérarchie et de classement chronologique des chansons ne se trouve pas, ou pas seulement, dans leurs rapports éventuels avec l'épopée, mais avant tout dans les textes eux-mêmes. C'est par une analyse interne que peut être déterminée avec une précision appréciable l'évolution des chansons, et par conséquent de la pensée populaire.

En d'autres termes il est nécessaire d'effectuer une étude thématique du matériel, qui devra examiner successivement les différents types constitués en s'attachant à suivre de l'un à l'autre l'évolution des divers motifs qui les composent. L'enquête doit recouvrir un matériel aussi vaste que possible: tous les thèmes de chansons possédant le mythe du combat et tous les thèmes parents, c'est-à-dire ayant en commun avec eux des motifs essentiels, que ce matériel soit acritique (l'ensemble des types de la Mort de Digénis) ou non-acritique<sup>1</sup>.

Notre méthode sera fondée sur l'observation des processus de dérivation, d'un thème à l'autre: par appauvrissement, par déformation ou réinterprétation, ou encore par amalgame. Il va de soi que tout thème qui comporte un amalgame ou qui au contraire isole, pour lui conférer un sens différent ou un rôle plus important, un élément quelconque, vers ou motif, qui occupe une place organique dans un thème plus complet devra nécessairement être considéré comme dérivé des thèmes qu'il réunit, appauvrit ou déforme, et par conséquent comme postérieur à eux. Inversement, tout thème dont sont issus d'autres thèmes devra de ce fait même être considéré comme plus ancien, et plus proche de l'original. En re-

---

1. Une étude systématique a déjà été effectuée par N. POLITIS dans l'article mentionné ci-dessus (Laogr. 1, 169-275). C'est sur elle que se sont fondées les analyses ultérieures. Une recherche à la fois plus large et plus critique continue cependant à s'imposer, pour trois raisons:

a) Politis ne disposait que de 72 var. (et même seulement de 59 puisque, comme il le remarque lui-même, p. 206-7, les n<sup>o</sup> 60 à 72 de sa liste, accidentellement liés à une seule var., sont en fait étrangers au sujet). De très nombreux textes ont été recueillis depuis 1909: la présente recherche a retenu et classé 357 var.

b) L'étude de Politis est limitée à la Mort de Digénis.

c) Elle se veut plus descriptive que critique; le classement y est à peine esquissé (var. d'Asie Mineure opposées aux autres), et elle ne cherche pas à établir des filiations entre les divers thèmes.

montant ainsi vers des thèmes de moins en moins dépendants d'autres thèmes, on aboutit à des formes irréductibles les unes aux autres, ou du moins ne présentant entre elles que le minimum de points communs: ces formes "pures" devront être considérées comme originelles.

Toutefois, cette dernière démarche n'est applicable qu'à la recherche. Pour la clarté de l'exposé, il faudra au contraire commencer par définir avec précision les formes originelles, de manière à rendre immédiatement saisissables les processus de dérivation, décrits à la suite dans un ordre autant que possible chronologique. Le choix des formes originelles pourra, il est vrai, paraître arbitraire, mais il suffit que la suite de l'analyse le justifie: si l'on peut prouver que tous les autres thèmes dépendent de ces formes, il se confirmera qu'elles sont bien les formes originelles.

#### A. FORMES ORIGINELLES

L'analyse conduit à distinguer quatre formes originelles, dont deux sont acritiques: les versions du Pont et de Chypre de la Mort de Digénis — et deux non-acritiques: le thème de Charos et du Berger et le thème crétois du Mont Pelé, sous sa première forme (type A).

##### 1. *La mort de Digénis, variantes du Pont*

Il existe 8 var. de ce type<sup>1</sup>:

- 1) Laogr. 1, 233, 23. Kérasonte (collection J. Valavanis).
- 2) Ibid. 234, 24 (P. Triantafyllidis, *Oi φυγάδες*, Athènes 1870, p. 49).
- 3) Ibid. 235, 25 (S. Ioannidis, *Ἱστορία καὶ στατιστικὴ τῆς Τραπεζοῦντος*, Constantinople 1870, p. 282).
- 4) Ibid. 245, 35 (*Ἐξξεινος Πόντος*, 1, 1880, p. 351).
- 5) Ibid. 252, 41 Kérasonte? (coll. Valavanis).
- 6) Laogr. 9, 601 (A. Parcharidis).
- 7) *American Journal of Archaeology* 38 (1934) 113 I (R. M. Dawkins).
- 8) AΠ 12, 78, 11 Trébizonde (G. Soumélidis).

Les var. 6 et 7 sont à première vue les plus satisfaisantes; c'est sans doute pour cette raison qu'elles ont été reprises, la première dans Académie I 43 B, la seconde dans le recueil de D. Pétropoulos (op. cit. 1, 22 A). Un examen attentif conduit pourtant à émettre les doutes les plus sérieux sur leur authenticité La var. 6, très proluxe,

1. Il faut exclure, comme totalement étranger à la Mort de Digénis et même au combat avec Charos, le texte recueilli par N. POLITIS (Laogr. 1, 245, 34). Quatre autres textes du même recueil (Ibid. 249, 38; 250, 39; 251, 40; et 252, 41) appartiennent au thème dit d'"Alceste" (ci-après type n° 6).

est en fait un centon composé pour l'essentiel à partir des var. 2 et 3<sup>1</sup>. La var. 7, publiée huit ans plus tard, est composée selon le même principe mais avec plus de concision, et pousse la docilité jusqu'à reprendre textuellement un vers dont la métrique est défectueuse (v. 13 de la var. 7). Les var. 6 et 7 ne sont donc pas à retenir. Comme d'autre part la var. 8 est très fragmentaire (elle ne possède que 6 vers), le matériel se réduit en fait à 5 var., les numéros 1 à 5.

A partir de ces textes, le schéma du thème peut s'établir de la façon suivante:

a) *Acrite construit un château et un jardin*: var. 2 et 4. Dans les var. 1 et 5, le jardin n'est pas mentionné, mais il est supposé par la suite de la var. 1. La var. 3, acéphale, commence au niveau du § d.

Il est remarquable que les var. du Pont ignorent le nom de Digénis et ne possèdent que celui d'Acrite.

b) *Arbres, eaux, vignes, oiseaux*. Acrite plante des arbres et des vignes, irrigue le jardin, y installe des oiseaux: var. 2. Var. 1 (arbres, oiseaux), var. 4 (arbres, eaux, oiseaux).

Aux §§ a et b correspond dans l'épopée un long passage descriptif (G VII 8-108 et E 1618-94) qui est une *ἔκφρασις* dans la tradition des romans byzantins. H. Grégoire<sup>2</sup> a montré qu'il s'agissait là d'une interpolation savante. Le texte, on ne peut plus simple et dépourvu de détails descriptifs, des var. du Pont ne peut en aucun cas être considéré lui-même comme l'imitation d'une *ἔκφρασις*.

La var. 5, qui est très incomplète (les motifs d à g manquent) et qui s'achève sur un amalgame (voir § 1), remplace ce motif par celui d'Acrite laboureur, emprunté au thème de l'enlèvement de l'épouse d'Acrite. On peut voir dans cet amalgame une influence du thème dérivé dit "Giannis laboureur"<sup>3</sup>.

c) *Le chant des oiseaux*. Les oiseaux, qui annonçaient d'habitude qu'Acrite vivrait longtemps (ou toujours) — ou encore souhaitaient qu'il vive toujours — chantent subitement, un dimanche, qu'Acrite va mourir.

var. 1: πάντα θὰ ζῆ, pas de deuxième chant.

var. 2: πάντα νὰ ζῆ . . . αὐρὶ ἀποθάν'.

1. Elle emprunte à la var. 2 les 9 premiers vers, qui manquent dans la var. 3, adoptant de préférence pour le reste les leçons de la var. 3, mais n'hésitant pas à cumuler les deux leçons (dialogue avec Charos, v. 29-34, pris à la var. 2 et insérés dans le contexte de la var. 3). Au total, sur les 51 vers de la var. 6, 29 sont empruntés à la var. 3, parfois avec de légères modifications, et 17 à la var. 2.

2. Op. cit. p. 182-3, et chap. XV p. 187-193. Cf. Byzantion 15 (1940-41) 92-103.

3. Voir ci-après, type n° 9.

var. 5:  $\nu\lambda\ \sigma\acute{\alpha}\nu\ \acute{\epsilon}\mu\acute{\alpha}\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \pi\acute{\alpha}\lambda'\ \acute{\epsilon}\mu\acute{\alpha}\varsigma\ \pi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\ \acute{\alpha}\nu\ \zeta\eta$  (quelle joie pour nous . . . s'il vit toujours); pas de deuxième chant.

Dans les var. 3 et 4 le chant des oiseaux n'apparaît pas directement, mais seulement dans les paroles de l'épouse (§ d), qui d'ordinaire le reprennent.

var. 3:  $\pi\omicron\lambda\lambda\acute{\alpha}\ \theta\acute{\alpha}\ \zeta\eta\ .\ .\ .\ \theta\acute{\epsilon}\ \nu'\ \acute{\alpha}\pi\omicron\theta\acute{\alpha}\nu'$ .

var. 4:  $\pi\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\ \theta\acute{\alpha}\ \zeta\eta\ .\ .\ .\ \theta\acute{\epsilon}\ \nu'\ \acute{\alpha}\pi\omicron\theta\acute{\alpha}\nu'$ .

Si l'on en juge par la qualité des var. dans ce passage (cohérence des §§ b, c, d), on peut penser que la var. 2, qui est de loin la meilleure, possède la leçon originale. Mais les autres leçons ne sont pas à négliger pour autant, et le flottement qui existe sur ce point est intéressant par lui-même.

Les auteurs de l'épopée, connaissant les var. du Pont, ont pris soin de préciser que ces oiseaux parlants étaient des perroquets (G VII 37 et 39, E 1658-9). L'inverse ne serait pas imaginable<sup>1</sup>: c'est une des preuves de l'antériorité des chansons<sup>2</sup>.

d) *L'inquiétude de l'épouse* ( $\kappa\alpha\lambda\acute{\eta}$ ), qui fait remarquer à Acrite le changement survenu dans le chant des oiseaux. Ce motif, qui donne au récit une grande intensité dramatique, est absent des var. 1 et 5.

e) *Acrite affecte l'indifférence*, répondant que les oiseaux sont jeunes (var. 2, 3) et écervelés (var. 3) et ne savent pas chanter (var. 1, 2, 3, 4).

f) *Acrite demande ses armes pour aller chasser*. Cette chasse a une valeur divinatoire explicitement énoncée: si Acrite trouve du gibier, il ne mourra pas; sinon, il mourra (var. 2, 3, 4). La var. 1 déplace cet épisode après le combat. En publiant une version remaniée de cette var., G. Soumélidis soutient<sup>3</sup> qu'il s'agit là de la forme originale: la chasse deviendrait un dernier effort d'Acrite pour se raccrocher à la vie. Mais la leçon de la var. 1, isolée, s'oppose au bloc des var. 2, 3 et 4, et conduit en outre le poète à scinder en deux les lamentations d'Acrite. De plus, il est évident que la chasse-divination, qui contredit l'indifférence affichée par Acrite, et dont l'échec alourdit la menace qui pèse sur lui depuis le chant des oiseaux, joue un rôle organique dans ce thème, en faisant croître encore l'intensité dramatique. Enfin une indication sur le carac-

1. Le motif des oiseaux parlants est un des plus anciens de la poésie populaire grecque, puisqu'on le trouve déjà dans la chanson archaïque du Frère Mort. Il n'a jamais cessé d'être employé, jusqu'aux chansons klephtiques, qui sont nombreuses à le posséder.

2. H. GRÉGOIRE, op. cit. p. 183-6.

3. AII 1 (1928) 74-5.



tère récent et déformé de cet épisode dans la var. 1 réside dans la désignation même des armes que demande Acrite: fusil (*φιλίντρα*) et ceinturon à pistolets (*σελάχι*).

g) *Acrite ne trouve pas de gibier et rencontre Charos* (var. 1 et 2). Dans la var. 4, il rencontre Charos en suivant un lièvre que ses chiens ne pourchassaient pas. Dans la var. 3, la rencontre n'est pas mentionnée.

h) *Le dialogue avec Charos et la proposition de combat*. Dans les var. 1 et 4, le dialogue se réduit au minimum: Acrite demande à Charos où il va, Charos répond: "Je viens vers toi" (var. 4), ou "Je viens prendre ton âme" (var. 1) et Acrite propose aussitôt le combat. La var. 5, qui a omis les motifs des § d à g, enchaîne sur la proposition de combat.

Dans la var. 2, Acrite demande à Charos pourquoi il le suit partout, s'assied quand il s'assied etc. Même motif dans la var. 8, qui est réduite à ce seul épisode.

La var. 3, bien qu'isolée<sup>1</sup>, possède une version précieuse: après un dialogue identique à celui des var. 1 et 4, Acrite rappelle à Charos qu'il est invincible (*ἀνίκητον Ἀκρίτα*). Charos lui répond de ne pas trop se vanter, car Celui qui l'a envoyé est plus brave qu'Acrite. C'est là encore un élément que connaissaient les auteurs de l'épopée, comme on le voit aux vers:

G VIII 125: ὁ Χάρων δέ με ἐκ παντός τὸν ἀήττητον τρέπει<sup>2</sup>  
 et E 1794: ὁ Χάρων τρέπει ἐκ παντός τὸν μήποτε τραπέντα.

Or, ainsi que l'a remarqué N. Politis<sup>3</sup>, cela prouve du même coup que les auteurs connaissaient le mythe du combat, qui appartient donc bien, *dès l'origine*, aux chansons populaires de la Mort de Digénis. Cet argument paraît plus fort que celui qui se fonde sur le vers 4405 de la version d'Andros-Athènes<sup>4</sup>.

ὁ θάνατος τὸν πολεμᾶ εἰς τὸ παλάτι μέσσα,

auquel on pourrait objecter le caractère plus récent de la version A.

Quand il est spécifié, le lieu du combat est "l'aire de bronze" (var. 2, 3, 5).

i) *Victoire de Charos*. Aucun détail n'est donné sur le combat. Il est simplement dit que Charos a été vainqueur (var. 1 et 3), ou "n'a pas

1. Le texte publié dans AH 1, 75 (ci-dessus § f), identique pour le reste à la var. 1, reprend également cette version du dialogue. Il ne semble pas s'agir d'un texte original.

2. Et à un moindre titre G VIII 267: Ἴρα τις τὸν ἀήττητον ἴσχυσεν ὑποτάξαι;

3. EE p. 10, et Laogr. 1, 170.

4. EE p. 10.

été vaincu" (var. 2). Dans la var. 5, dont on connaît la médiocrité, Acrite est "vainqueur la deuxième fois, vaincu la troisième". Enfin la var. 4 est aberrante et manifestement corrompue: "Dans le premier combat Acrite fut vaincu, dans le second Charos fut tué". La var. continue en prose, de manière rocambolesque. N. Politis<sup>1</sup> propose à juste titre de restituer: "dans le premier combat Charos fut vaincu, dans le second Acrite fut tué", retrouvant ainsi la leçon de la var. 5. Il existe donc deux exemples de cette version, mais la qualité des textes où ils rencontrent conduit à supposer qu'il ne s'agit pas de la version originale du Pont, mais d'une version ultérieure, peut-être influencée par le type chypriote (Cf. ci-après p. 134, type n° 2, § i).

j) *Demande de rachat*. La var. 3 est la seule où apparaisse ce motif: Acrite offre à Charos, pour avoir la vie sauve, de l'or, ses armes et son cheval. Charos refuse car celui qui l'a envoyé "n'a pas songé à une chose pareille". Ce motif, isolé, peut paraître aberrant. Il faut cependant observer qu'un motif analogue, qui est peut-être un souvenir déguisé, existe dans l'épopée: l'épouse prie Dieu de sauver Digénis ou de la faire mourir à sa place (G VIII 153-180 et surtout E 1805-60, où cette prière est faite à la demande même de Digénis). D'autre part, et c'est un indice plus sûr, on retrouve la demande de rachat dans les var. de Cappadoce (ci-après, type n° 5) et dans le thème dit "Alceste", originaire du Pont et lié à la Mort de Digénis. Si ce motif paraît ne pas appartenir de façon essentielle aux var. du Pont de la Mort de Digénis, on peut penser qu'il constituait du moins une idée latente dans cette région d'Asie Mineure, et peut-être même une idée très ancienne, antérieure aux chansons acritiques<sup>2</sup>.

k) *Acrite se lamente sur lui-même* (var. 1 et 3).

l) *A la demande d'Acrite, son épouse fait son lit de mort*. Var. 1, 2, 3. Dans la var. 1, alors que l'épouse a, comme dans les var. 2 et 3, semé le lit de fleurs, Acrite croit voir des épines.

Dans la var. 5, le personnage n'est pas l'épouse mais la mère d'Acrite; c'est par ce biais que s'opère l'amalgamé avec le thème d'"Alceste".

m) *Les intentions des "voisins" et le meurtre de l'épouse*. Au moment de mourir, Acrite demande à son épouse quelles sont les intentions des "voisins" (var. 2). L'épouse annonce (var. 2, et var. 1 d'où la question

1. Dans une note qui fait suite à l'édition de ce texte (Laogr. 1, 245).

2. L'idée du rachat impossible est connue des poètes antiques. Cf. Théognis fr. 1187 et Solon fr. 22.

est absente) que l'un (Giannes dans la var. 1) prendra le cheval d'Acríte, un autre (Georis, var. 1) sa massue et "le vieillard décrépít" (ὁ σαπόγερον) l'épouse. Dans la var. 1, Acríte brûle sa massue, tue son cheval et son épouse. Dans la var. 2 cet élément est absent, mais il est sous-entendu par ce qui précède. L'épopée a évidemment transformé cette fin, qui ne pouvait convenir à un héros chrétien, mais il est clair que ses auteurs la connaissaient. Cela transparait non pas dans le fait que l'épouse de Digénis le suit dans la mort<sup>1</sup>, mais dans une curieuse suggestion de Digénis<sup>2</sup>, qui conseille à son épouse de se remarier, ce qu'elle refuse (G VIII 136-148 et E 1784-5, où le conseil est curieusement précédé du conseil inverse, v. 1783), et dans le soulagement qu'il éprouve à voir qu'elle meurt avant lui (G VIII 189-194). N. Politis<sup>3</sup> et H. Grégoire<sup>4</sup> ont en effet montré que le motif du meurtre répondait à un autre mythe qui apparaît à la fois dans l'épopée et dans un thème de chansons acritiques: l'enlèvement par Digénis de sa καλή au moment où elle allait épouser un personnage appelé Giannakis. Sur le point de mourir, il la tue parce qu'elle lui avoue son intention de retourner auprès de Giannakis. Cet élan de jalousie a été retourné dans l'épopée en manifestation de générosité. Mais cette version du meurtre est celle qui a été conservée dans les var. du type chypriote.

La version des var. du Pont est plus difficile à interpréter. Si elles sont fondées sur le même mythe, il semble que celui-ci ait été considérablement déformé: le premier époux est oublié et l'on ne peut en retrouver qu'un souvenir incertain dans le nom du "voisin" Giannes, qui d'ailleurs ne veut prendre que le cheval. D'un autre côté, le mythe des "voisins" a de quoi surprendre dans une chanson épique, et ne concorde guère avec le cadre majestueux du début de la chanson.

Ce point est en tout cas le seul sur lequel les var. du Pont accusent une déformation manifeste. Mais il est très compréhensible qu'un motif aussi dur que ce meurtre ait eu tendance à s'effacer ou à se déformer: à Chypre même il n'est attesté que dans 2 var. sur 18. C'est pourquoi il ne faut pas exagérer l'importance de cette déformation. N. Politis considérerait que les var. du Pont, pour la Mort de Digénis et en général pour

1. Ce fait se retrouve dans de nombreux romans, et notamment dans la Vie d'Alexandre le Grand, ainsi que dans plusieurs chansons non-acritiques.

2. Cf. POLITIS, *Laogr.* 1, 178-9, et HESSELING, *La plus ancienne rédaction*, p. 21.

3. *Laogr.* 1, 183.

4. *Op. cit.* p. 176 sqq.

les thèmes acritiques, conservent une forme plus pure que les var. de Chypre, lieu où n'ont jamais vécu d'acrites<sup>1</sup>. On verra effectivement que, si le type chypriote est distinct du type du Pont et n'en provient pas, plusieurs de ses caractéristiques semblent indiquer une dépendance par rapport à d'autres thèmes et suggérer qu'il peut représenter un stade en partie plus récent. En revanche, si l'on excepte le motif du meurtre, les var. du Pont ont un schéma parfait et absolument original, qui prouve de manière certaine qu'elles constituent une des versions primitives de la Mort de Digénis.

## 2. La mort de Digénis, variantes de Chypre

Il existe 18 var. de ce type<sup>2</sup>:

- 1) Laogr. 1, 207, 1. (Ἀκρίτας 1, 1904, p. 297).
- 2) Ibid. 212, 2. (Χρυσάλλης 3, 1865, p. 597).
- 3) Laogr. 6, 588, 3.
- 4) KEEA 1896 A', 95 (D. Petropoulos 1953).
- 5) KEEA 1896 A', 115 Kouklia, Paphos (id).
- 6) X. PHARMAKIDIS, Κύπρια ἔπη (Nicosie 1926) 1, 1. (Aroda, Paphos).
- 7) Ibid. 4, 2, Hagios Théodoros, Carpasia.
- 8) KEEA 1108, 66, Chloraka 1935 (H. Lüdeke).
- 9) KEEA 1109, 49, Lyssi 1936 (id).
- 10) KEEA 1122, 471, Karmi 1937 (V. Xanthaki).
- 11) KEEA 1122, 8, Ardana (id).
- 12) KEEA 1122, 273, Pigénia (id).
- 13) KEEA 1122, 458, Vavyla (id).
- 14) KEEA 1122, 457, Eryni (id).
- 15) KEEA 1155, 44, Lefkoniko 1937 (H. Lüdeke).
- 16) KEEA 1123, 39, Astoméritis (id).
- 17) I. CHATZIKOSTA, Ἡ Κύπρος καὶ ἡ ζωὴ τῆς, Londres 1943, p. 47.
- 18) KEEA 1952, 5, 2, Droussia, Paphos, 1953.

Le schéma du thème peut être établi comme suit:

a) *Le départ de Charos*. Charos se vêt de noir, monte un cheval noir et part: var. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15. Même motif dans la var. 7, mais après la mention de la fête (cf. § b).

1. POLITIS, EE p. 22.

2. Nous excluons: 1° KEEA 1896 A', 13 comme beaucoup trop fragmentaire, et 2° Ἑλληνομῶς 19 (1928) 284-9, citations extraites d'une conférence. Doivent en revanche être prises en considération les var. suivantes, défectueuses de diverses manières, les déformations mêmes pouvant être révélatrices: var. 4 entièrement rimée, var. 6 et 18 commençant à l'agonie de Digénis, var. 16 entièrement en prose et de contenu très fantaisiste, var. 14 et 15 aberrantes sur de nombreux points.

Ce début, commun à la plupart des var. et singulièrement à toutes les bonnes var.<sup>1</sup>, met l'éclairage non pas sur le personnage de Digénis (qui n'apparaîtra qu'au niveau du § e), mais sur celui de Charos, et peut sembler par là introduire un "mirologue de Charos" (ballade funèbre) plutôt qu'un récit acritique. C'est ce qui explique que de nombreuses var. (var. 2, 5, 8, 9, 10, 11, 12) interpolent immédiatement après le premier vers un épisode de la rencontre de Charos et de sa mère, qui lui recommande vainement (Charos insiste) de ne pas prendre les enfants, les belles etc. — élément d'autant plus déplacé qu'en l'occurrence Charos ne va pas s'attaquer à eux. Mais il faut voir là un phénomène d'attraction purement mécanique; on ne peut en conclure que le début lui-même, dépourvu d'interpolation, soit de nature non acritique. Tout au plus est-il une marque parmi d'autres du caractère composé du type chypriote.

b) *Charos se rend à la fête* (πικνηγύρν), et y trouve des hommes en train de banqueter (var. 1, 3, 5, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 17). Dans les var. 2 et 10, il trouve des seigneurs dans un *jardin*. Dans les var. 4 et 12 il se rend dans la "maison" de Digénis, et dans la var. 11 dans son *château* (τόν πύργο), les seigneurs étant toujours présents. Les mots de jardin et de château peuvent être des souvenirs des var. du Pont; mais ils n'apparaissent que dans un petit nombre de var. et ne caractérisent pas le type chypriote, qui ne paraît pas pouvoir provenir directement du type du Pont<sup>2</sup>. Un autre parallélisme est en revanche plus probant. L'irruption d'un intrus dans une fête est en effet le premier des motifs que le type chypriote de la Mort de Digénis possède en commun avec un autre thème acritique, mais étranger au cycle de Digénis, celui du combat de Tsamados avec son fils<sup>3</sup>. Ce même motif, sous une forme distincte, se trouve éga-

1. Le cas de la var. 7 ne paraît pas pouvoir infirmer cette remarque; le reste de la var. est marqué de certaines maladresses et empêche de la considérer comme seule représentative du type originel. D'autre part le vers caractéristique consacré à Charos constitue par nature un début. A ce titre l'ordre des vers de la var. 7 n'est pas satisfaisant: il suggère un double début.

2. La présence de la forme Ἐλενος (var. 1, Vers 55), citée par POLITIS (EE p. 22) comme preuve de cette provenance, constitue un indice plus sérieux. Mais il s'agit encore d'un fait isolé qui ne semble pas suffire à établir une dépendance directe et portant sur l'ensemble du thème.

3. Sur ce thème, voir Académie 1, 78-81, avec notes bibliographiques sur le mythe du combat entre le père et le fils, très répandu aussi bien en Grèce (chansons acritiques) que hors de Grèce. Nous relèverons au fur et à mesure les motifs communs aux deux thèmes et tenterons ensuite une synthèse. Nous rappelons ici brièvement le schéma général de la chanson de Tsamados:

lement dans un autre thème, celui de "Digénis non-invité au mariage", lui-même issu du thème, essentiellement chypriote, de l'enlèvement par Digénis de son épouse, la fille du roi Lévantis<sup>1</sup>. Il est certain que c'est cette dernière parenté qui explique la première, d'autant que le type chypriote de la Mort de Digénis est lié au thème de l'enlèvement de la fille du roi Lévantis (cf. § q à s). Mais il reste que dans le détail de la forme, du moins dans tout le début du texte, c'est avec le thème de Tsamados que les analogies sont les plus nettes. Ce manque d'autonomie ne tend pas a priori à faire considérer le type chypriote comme une version absolument originale de la Mort de Digénis; mais la multiplicité des correspondances révèle l'existence d'un groupe de motifs communs: la version chypriote doit être considérée plutôt comme composée que comme dérivée.

c) *Invitation et refus*. On invite Charos à festoyer (souvent longue énumération des mets et des vins, partiellement rimée). Il refuse et déclare qu'il est venu prendre "le meilleur d'entre vous", var. 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17 (var. 12, aberrante ici: "votre âme"). Dans le thème de Tsamados il existe un motif parallèle; Tsamados demande: "qui est assez capable et assez fort (ἄξιος καὶ δυνατός) pour se battre avec moi?" *Le fils de la veuve*, qui s'avèrera par la suite être son fils, accepte. Mais le motif de l'invitation refusée par Charos apparaît aussi dans les var. de Cappadoce (ci-après, type n° 5 § c).

d) *La définition du "meilleur"*. On demande à Charos qui est le meilleur.

---

—Une fête a lieu en l'honneur d'un saint; les participants redoutent l'arrivée de Tsamados, qui par ses provocations gâche les fêtes.

—Tsamados, gigantesque, arrive et demande qui veut lutter avec lui.

—Le "fils de la veuve" accepte; ses prises sont plus fortes.

A partir de là les var. divergent:

—Dans certaines, sans doute les plus récentes car l'essentiel du mythe y est perdu, Tsamados est tué.

—Dans les autres, il reconnaît dans le "fils de la veuve" son propre fils.

—Dans une sous-catégorie, après la reconnaissance, la "veuve" empoisonne son fils.

1. Sur le thème de Digénis non invité, voir Académie 1, 16-18. (Cf. aussi la ballade du moine non invité à un mariage, Académie 1, 421-2), et sur l'enlèvement Académie 1, 10-16 et ci-dessus, p. 128, var. du Pont § m. Il existe en outre plusieurs thèmes, acritiques ou non, et en partie liés au précédent, dits "de l'enlèvement de l'épouse". Cf. parmi eux le thème de l'enlèvement de l'épouse de Digénis (Académie 1, 31-35). Sur l'origine antique commune de ces derniers thèmes, voir S. KYRIAKIDIS, 'Η δημόδης ἑλληνηκὴ ποίησις καὶ ἡ ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους, Laogr. 12 (1938) 499-502.

leur, et il le définit: "cet homme aux longs doigts (*μακροδάκτυλος*, ou var. 1: *χοντροδάκτυλος*) et aux dents espacées (*ἀναρκυδόντας*): var. 1, 2, 8, 9, 11, 15, 17. Les var. 5 et 7 le définissent comme un "petit homme", mais il s'agit d'une confusion manifeste avec un personnage qui apparaît plus loin dans la chanson (§ o); d'ailleurs les dents espacées ont une signification spéciale: elles sont considérées comme un signe de mort précoce<sup>1</sup>.

Dans la var. 3 cet élément manque, et c'est Charos qui propose le combat.

e) *Colère de Digénis et provocation*. Digénis, ainsi indirectement désigné, se met en colère, renverse tables et chaises et provoque Charos au combat: 1, 2, 5, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17. Dans les var. 2, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 18, Digénis dit "Si je te bats, accorde-moi la vie sauve". Dans la var. 4 Charos commence par refuser le combat (adaptation des reproches de Dieu, cf. § k) puis accepte.

f) *Les combattants s'empoignent et vont dans la "palestre" (παλιώστρα)*. Var. 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 18. La var. 13 a à la fois la palestre et les "aires de marbre". (Cf. thème du Berger, ci-après type n° 3, § h; cf. aussi l'aire de bronze des var. du Pont).

g) *Les prises de Digénis sont plus fortes*. Toutes var., sauf 6, 7, 14 et 16. Ce motif, exprimé par des images diverses (os broyés, ruisseaux de sang) est toujours formulé dans un distique rimé. Or le même motif appartient également à la chanson de Tsamados, mais il y est formulé en deux vers non rimés. Ce fait constitue une preuve certaine d'imitation du thème de Tsamados par les var. chypriotes de la Mort de Digénis<sup>2</sup>. Les correspondances relevées plus haut (§ b et c) sont par conséquent bien la marque d'une influence. Mais on sait que la rime n'est apparue en Grèce qu'au XVe siècle, et l'on ne peut en aucun cas supposer que le type chypriote de la Mort de Digénis, qui présente en toute hypothèse une forme très archaïque et se trouve à l'origine d'une série de thèmes dérivés, soit aussi récent. Il faut donc conclure que l'influence du thème de Tsamados a persisté à travers les siècles. Le fait, certes, est étrange, mais il ne se limite pas à Chypre: on le retrouve dans certains thèmes

1. POLITIS, Laogr. 1, 210-11. En outre le "petit homme" est un personnage qui apparaît fréquemment dans les chansons, accidentellement (Tsamados etc.) ou de façon organique (Reconnaissance du frère et de la sœur, cf. Académie 1, 387-90).

2. Cf. encore une formule analogue (deux vers non rimés) dans une var. du Pont de la chanson du Fils d'Andronic: P. TRIANTAFYLIDIS, *Oí φυγάδες*, Athènes, 1870, p. 22-23, v. 46-47.

dérivés<sup>1</sup> et, ce qui est plus curieux, dérivés de la version du Pont<sup>2</sup>.

Ce motif est souvent déplacé (notamment après le motif du § h), mais il semble que sa place logique soit ici.

h) *Charos demande à Digénis de relâcher ses prises* et en profite pour appuyer les siennes: toutes var. sauf 6, 8, 14, 16, 17.

Dans la var. 1, ce motif est placé après la victoire de Digénis (§ i), Charos profitant du desserrement des prises pour monter trouver Dieu, mais il ne semble pas s'agir du schéma originel (voir d'ailleurs la déformation correspondante signalée au § k).

i) *Victoire de Digénis*. Après trois jours et trois nuits de combat, Digénis est vainqueur (var. 2, 9, 10, 17) ou est sur le point de l'être (var. 1, 7, 8). Même quand cette victoire n'est pas explicitement mentionnée, elle est supposée par la suite du texte. Plus encore que la différence de schéma, c'est la victoire temporaire de Digénis qui distingue le type chypriote de la version du Pont<sup>3</sup>. Et sur ce point la version chypriote s'oppose aussi bien aux thèmes originels non acritiques: celui du Berger et celui du Mont Pelé, type A (ci-après n° 3 et 4). L'origine de la version chypriote n'est pas immédiatement décelable, mais on ne peut en tout cas la rechercher dans l'influence du thème de Tsamados, où le fils de la veuve est vainqueur: cela supposerait un effacement de la figure de Digénis derrière le fils de la veuve — dont rien ne témoigne par ailleurs à Chypre — alors que Digénis est nommément désigné au moment de sa victoire, qui est le signe même de son héroïsme. Il faut soit admettre l'existence dès le départ d'un mythe distinct, soit plutôt supposer que, si le type chypriote a dans sa forme un caractère composé et par conséquent plus élaboré, il peut présenter également un stade plus élaboré, et par là plus réfléchi, du mythe.

j) *Charos invoque Dieu*. Charos ouvre grand les bras (l'invocation commence par un distique passe-partout interpolé à date récente) et rend compte à Dieu de son impuissance: Digénis est trop fort pour lui (var. 2, 4, 5, 8, 9, 10, 12). Dans les var. 1, 3 et 7 Charos se transforme

1. On trouve même une imitation globale du thème de Tsamados (voir ci-après, p. 142, le texte crétois mentionné dans les conclusions sur le type chypriote). Elle permet de saisir la différence entre une adaptation systématique et une simple influence.

2. Voir notamment ci-après le type n° 7 "Charos et les braves".

3. La victoire provisoire d'Acrite est attestée dans les var. 4 et 5 du Pont, mais il s'agit de var. médiocres, probablement influencées par le type chypriote. Il semble que la forme originelle de la version du Pont ne comporte pas cet élément. Cf. ci-dessus, p. 127, type n° 1, § i.



en un aigle d'or pour monter trouver Dieu; mais il s'agit d'une déformation, le motif de l'aigle d'or apparaissant normalement plus loin (§ 1).

k) *L'intervention de Dieu*. Dieu reproche à Charos de s'être laissé entraîner à combattre: il ne l'a envoyé que pour prendre une âme (var. 2, 8, 9, 10, 13). Dans plusieurs var. (1, 3, 11, 13, 14, 15) Dieu remet à Charos un objet indéfini désigné du nom de θεότη, grâce auquel Charos triomphe aussitôt de Digénis. Il est manifeste que le mot abstrait et savant de θεότη est la trace d'un remaniement d'origine non-populaire; toutes les var. où il est attesté déforment d'ailleurs le schéma originel (déplacement du motif de l'aigle d'or, etc.). Mais le mot a dû être interpolé assez tôt car il est très répandu (6 var. sur 18) et le récitant s'y réfère parfois comme à une réalité connue de son auditoire (var. 11: ἐτσεινήν τῆ θεότη). Dans la var. 13 il désigne, très maladroitement, Dieu lui-même. En tout cas, s'il est le signe d'un remaniement, sa présence n'influe pas sur la qualité d'une var. (le cas de l'excellente var. 1 est à cet égard probant).

l) *Charos devient un aigle d'or* et creuse de ses serres le crâne de Digénis: var. 2, 4, 7, 8, 9, 10, 12. Les var. 11 et 13, qui possèdent aussi ce motif, le placent contre toute logique avant l'intervention de Dieu. La var. 7 ajoute le motif de la tente de Charos<sup>1</sup>. Dans la var. 14 apparaît le motif de la demande de délai<sup>2</sup>, mais exprimé de manière fantaisiste et dépourvue de sérieux (τρεῖς ὥροῦλλες . . .).

m) *Digénis est à l'agonie* (ὁ Διγενῆς ψυχομαχεῖ). Dans 4 var. (1, 3, 11, 12) Digénis s'alite ou tombe malade; mais dans les trois premières ce motif fait suite à celui de la θεότη, et dans la var. 12 à une invocation au Πλάστη, autre terme savant: dans tous les cas on peut supposer soit une corruption accidentelle soit une influence limitée de l'épopée. Le motif originel (var. 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 17, 18) est fondé sur la formule ὁ Διγενῆς ψυχομαχεῖ, prolongée de façons diverses. Il est clair que cette formule appartient de façon organique au type chypriote, qui constitue par conséquent l'origine de tous les thèmes qui commencent par ce vers, y-compris la chanson crétoise classique<sup>3</sup>. Il est significatif qu'à Chypre même les var. 7 et 18 commencent à ce vers. En outre, si la formule est le plus souvent (var. 2, 4, 5, 6, 8, 10, 18), et donc à l'origine, complétée par les mots "dans un palais de fer" (σὲ σίδηρα παλάτια), on trouve également "et le palais tremble" (τῆσαι τρέμει τὸ παλάμιον, var. 7), et même "la terre

1. Voir ci-après, type n° 5, les var. de Cappadoce § k.

2. Caractéristique du thème du Berger (ci-après type n° 3).

3. Voir ci-après, type n° 11: "Digénis est à l'agonie".

s'émeut" (ἡ γῆς ἀνατρομάσσει, var. 13) et "la tombe frissonne" (ἡ πλάκα ἀνατριχιᾶ, var. 17), toutes formules caractéristiques de la var. crétoise classique; les deux dernières expressions peuvent, il est vrai, provenir de ce texte, les var. où elles apparaissent étant très corrompues.

Avec ce motif commence un nouvel épisode, qui a pour cadre le "palais" de Digénis. C'est l'articulation centrale du texte.

n) *L'arrivée des compagnons*. Le sujet de l'épisode est l'arrivée des compagnons et le récit que Digénis leur fait de ses exploits passés. Trois cents braves arrivent (var. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15) — ou 302 (var. 15) ou 202 (var. 3)—quand le mot de *παλληκάρια* est remplacé par celui de *νομάτοι*. Ils veulent interroger Digénis mais ont peur de lui et n'osent pas entrer.

o) *Seul un petit homme ose entrer* et parle à Digénis, qui lui demande de faire entrer les autres, et fait servir un festin, ou parfois seulement du pain: var. 1, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13. Même motif syncopé dans la var. 8.

p) *Τρῶτε τσαὶ πίννετ' ἄρκοντες τσ' ἐὼ νὰ σᾶς ξηοῦμαι*. Digénis invite les braves à manger pendant qu'il leur racontera ses exploits. La formule est parfois *σεῖς ἀπὸ δῶ τρῶτε ψωμί* (var. 2), mais le plus souvent (var. 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10), on trouve le vers caractéristique indiqué en tête du §, et dont on peut considérer qu'il constitue la formule originale du type chypriote. Ceci appelle deux remarques:

Le même vers (le mot *διηγοῦμαι* remplaçant *ξηοῦμαι*) introduit une chanson crétoise récente, qui est donc dérivée du type chypriote<sup>1</sup>.

En revanche le premier hémistiche appartient également à la chanson de Tsamados: au début du texte, au cours de la fête, on invite les assistants à manger mais à surveiller l'arrivée éventuelle de Tsamados; cf. Académie 1, 79 (Amorgos):

Τρῶτε καὶ πίνετε παιδιά, κ' ἔχετε καὶ τὴν ἔργοιαν.

On est en droit de penser qu'il s'agit d'un emprunt de plus à la chanson de Tsamados, qui s'est propagé sous sa nouvelle forme pour aboutir au thème crétois.

q) *Le lieu des exploits*. Digénis le définit comme "le bout du monde" (*κάτω στὲς νάκρες τῶν νακρῶν*), "le lieu où poussent les roseaux sauvages" (*στὸν ἀρκοκαλαμιώνα*), un lieu où foisonnent les épines: var. 1, 3, 5, 7, 8, 9, 10, qui sont dans l'ensemble les meilleures var. C'est là le cadre caractéristique du combat avec le serpent (voir ci-après § r), maintenu même

1. Voir ci-après, type n° 15.

dans des var. où les exploits de Digénis s'écartent sensiblement de cette version.

On peut supposer que le lieu ainsi défini représente les confins de l'Empire byzantin<sup>1</sup>. Les mêmes éléments (le bout du monde, les roseaux sauvages) désignent toutefois, dans un vers identique, le lieu d'un autre exploit de Digénis, le combat contre le crabe géant, dans le thème qui lui est consacré<sup>2</sup>. Or ce dernier thème (Chypre, Dodécanèse) présente une analogie certaine avec un épisode de la vie d'Alexandre le Grand dans le roman du pseudo-Callisthène, l'épisode étant situé près des confins du monde<sup>3</sup>. A l'origine de l'ensemble de ce matériel se trouvent sans doute des traditions populaires d'époque byzantine.

Deux var., assez imparfaites, définissent le lieu des exploits par d'autres expressions (var. 6 τῆς Ἀραπιᾶς τὰ μέρη, et var. 13 τῆς Ἀττάλειας τὰ βουνά), isolées dans la tradition chypriote, mais où il faut voir l'origine d'expressions semblables qui caractérisent le thème dérivé Στῆς Ἀλεξάντρος τὰ βουνά, réduit au récit des exploits<sup>4</sup> — ou peut-être plus exactement la trace d'une autre version originelle de type "chypriote", perpétuée notamment dans ce thème dérivé<sup>5</sup>.

r) *La chevauchée avec la καλή et le combat contre le serpent*. Digénis, chevauchant avec sa καλή rencontre et tue un serpent géant (var. 1 et 3). Un serpent monstrueux à trente têtes apparaît encore dans la var. 7, et la var. 6 mentionne en revanche une simple vipère.

Dans des var. plus nombreuses, l'épisode est à la fois syncopé et prolongé; le serpent est remplacé par des dragons, auxquels viennent s'ajouter des lions: il est simplement dit que Digénis remplit neuf sacs de museaux de lions et de langues de dragons<sup>6</sup>: var. 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10,

1. Cf. H. GRÉGOIRE, op. cit., p. 78-80.

2. Académie 1, 26-31.

3. Cf. S. KYRIAKIDIS, Laogr. 6 (1917) 368-70.

4. Voir ci-après, type n° 12. Noter dans la var. Chypre 13 une autre expression également caractéristique du type n° 12: πὸ δὲ ἐν παρπατούσασιν.

5. Il faut sans doute distinguer ici le type "chypriote" des var. de Chypre proprement dites. Voir à ce propos ci-après, p. 141, conclusions sur les var. de Chypre.

6. POLITIS, Laogr. 1, 184-5, considère que sous cette dernière forme les exploits sont un lieu commun des contes populaires, dont on retrouve la trace dans des mythes grecs antiques. Les nombreuses var. où elle est attestée banaliseraient donc les exploits de Digénis en les ramenant à un modèle passe-partout. Les remarques ci-après montrent cependant que cette forme provient d'un matériel acritique appartenant spécifiquement au cycle de Digénis, lequel a évidemment incorporé des mythes populaires d'origines diverses.

11, 12, et var. 3 où n'apparaissent que des lions. On voit que les var. 3, 6 et 7 cumulent partiellement les deux leçons.

Cet épisode nous donne des renseignements précieux, qui aident à situer les var. de Chypre de la Mort de Digénis par rapport au reste du matériel acritique. On le retrouve en effet sous des formes diverses, plus ou moins complètes ou détaillées, dans plusieurs textes:

α) Il forme le sujet de deux chansons crétoises à caractère très fragmentaire. La première<sup>1</sup>, où l'adversaire de Digénis est un dragon, semble avoir conservé plutôt le sens général de l'épisode: dans plusieurs var. le dragon veut empêcher une jeune femme (κόρη) de boire à une source, et la jeune femme fait appel à Digénis, son mari; dans d'autres le dragon propose à Digénis un combat pour la possession de la jeune femme. La seconde<sup>2</sup>, qui n'est attestée qu'en Crète occidentale, et où l'adversaire est appelé serpent, ou monstre (θεριό), a au contraire conservé les détails matériels de la scène: les roseaux, le cri du serpent, le paysage dangereux rempli de monstres etc., mais ne nomme pas Digénis, et l'épouse n'y apparaît pas.

β) L'épisode se rencontre également, de façon assez brève, dans la chanson chypriote de l'enlèvement par Digénis de la fille du roi Lévantis. Après l'enlèvement et la poursuite, mais avant le combat de Digénis contre la famille de la jeune femme, Digénis, averti par son cheval, tue un dragon puis un lion, de façon à laisser son épouse en sûreté<sup>3</sup>.

γ) Enfin il apparaît, à deux reprises, dans l'épopée. Une première fois également à la suite de l'enlèvement, mais de manière tout-à-fait indépendante, comme le début d'une série d'exploits juxtaposés, l'exploit suivant étant le combat contre les Apélates et Philopappos, puis contre l'amazone Maximo (G VI 47 sqq, et E 1109 sqq). La version G conserve le mythe du dragon gardien de la source, et l'arrivée du lion y est provoquée par le rire de la jeune femme. La version E conserve la provocation du dragon et les roseaux, et ce sont à la fois le sifflement du dragon et le rire de la femme qui y font apparaître le lion. L'épisode réapparaît ensuite dans l'épopée, au moment où Digénis mourant fait le récit de ses exploits. Dans G (VIII 81-95) Digénis s'adressant à son

1. Académie 1, 18-19.

2. Ibid. 20-22.

3. S. KYRIAKIDIS, 'Ο Διγενής Ἀκρίτας, p. 140-149 (l'épisode aux vers 191-200). Une autre var. (A. SAKELLARIOU, Τὰ Κυπριακά, 2, p. 14-16) ne mentionne que le dragon et ignore l'intervention du cheval. Cf. encore Laogr. 6 (1917) 582, et Laogr. 8 (1921) 93.

épouse reprend en plus bref son premier récit, dont le cadre devient le Βλαττολιβάδιον. Dans E (v. 1715-1748), où Digénis s'adresse à ses braves, l'épisode est double. Dans un premier temps il est indépendant de l'enlèvement<sup>1</sup>; il est précédé d'un combat "dans les plaines d'Arabie" (στῆς Ἀραβίας τοὺς κάμπους) où Digénis met en déroute 300 Arabes (v. 1709-1714) et se situe au bord de l'Euphrate, parmi des roseaux touffus; à ce stade il n'est question que de nombreux lions, le dragon n'est pas mentionné. C'est dans un second temps, après mention des Apélates, qu'apparaît le dragon, qui crie et cherche à ravir l'épouse.

Les rapports entre les chansons crétoises et le premier récit de l'épopée ont été mis en lumière<sup>2</sup>, mais seule l'étude comparative de l'ensemble du matériel permet de dépasser le stade des simples rapprochements pour tenter de comprendre la genèse d'un texte composé, comme la version chypriote de la Mort de Digénis. Les éléments exposés ci-dessus autorisent à avancer les conclusions suivantes:

— Le double récit de l'épopée et les divergences entre G et E et à l'intérieur de E, dans le récit des exploits au moment de la mort, montrent clairement que les auteurs et adaptateurs ont retravaillé un matériel populaire préexistant et que ce matériel était vraisemblablement multiple. On ne peut dire en effet que l'épopée imite particulièrement les var. chypriotes de la Mort de Digénis, ni d'ailleurs, sur l'épisode précis du combat, la chanson chypriote de l'enlèvement.

— Les deux thèmes chypriotes (Mort de Digénis et Enlèvement) ne coïncident entre eux que très sommairement, et les var. de la Mort de Digénis elles-mêmes connaissent manifestement deux versions distinctes. Il est significatif que les deux chansons crétoises n'aient elles non plus pratiquement aucun élément commun.

— On est par conséquent fondé à supposer qu'il a dû exister au départ, dans les chansons du cycle de Digénis chantées sur les lieux mêmes des combats acritiques, en Asie Mineure, plusieurs (au moins deux) épisodes de lutte contre des serpents (ou dragons) et des lions, dont les deux thèmes crétois, mutilés, conservent la trace. Un seul de ces épisodes devait être lié à l'enlèvement. Le thème chypriote de l'enlèvement ne lui accorde

1. L'épouse en est absente et n'est mentionnée qu'après, de manière vague et indirecte, v. 1734: Καὶ ἐγὼ μόνος τὰ ἔβλεπα, χωρὶς ἐσῆς καὶ τὴν καλὴν μου.

2. P. KALONAROS, op. cit., 2, p. 240 et 241, repris par Académie 1, 18-19 et 20-21. Auparavant, POLITIS, Laogr. 1, 180-1, avait signalé le rapport de ces divers motifs avec la Mort de Digénis.

pas une place très importante, mais le témoignage de l'épopée confirme l'existence de ce lien.

Quant au thème chypriote de la Mort de Digénis, il a dû puiser dans ce matériel multiple, et aux frontières peut-être indécises, des motifs qu'il a intégrés au récit des exploits, selon une démarche en quelque sorte parallèle à celle de l'épopée. On ne peut affirmer que dans ce thème le récit des exploits soit organiquement lié à l'enlèvement, ce souvenir préparant le meurtre de l'épouse; ce n'est vrai que pour les var. 1 et 3, où l'épouse apparaît nommément. Mais même dans ces var., l'évocation de l'enlèvement ne constitue qu'une partie du récit, une place plus importante étant réservée à l'épisode du Sarrasin (§ t à v).

Dans tous les cas il est clair, une fois de plus, que le type chypriote est composé à partir d'un matériel plus ancien élaboré et repensé.

s) *La soif*. Le venin donne soif à Digénis et à son cheval, et Digénis conduit son cheval au bord de l'Euphrate: var. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

t) *Le Sarrasin colossal*. Au bord de l'Euphrate, Digénis trouve un Sarrasin colossal, gardien des lieux: var. 1, 3, 4, 5, 6, 12. Mêmes éléments, mais avec déplacement (au § v) de la description du Sarrasin dans les var. 2, 7, 8, 9, 10.

Cette figure de géant, avec sa description caractéristique, paraît être un lieu commun de la poésie acritique<sup>1</sup>.

u) *Salutations et combat*. Digénis ne sait comment saluer le Sarrasin, hésite, puis le salue courtoisement. En guise de réponse, le Sarrasin tire son épée. Digénis lui assène alors un formidable coup de massue: var. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Dans les var. 2 et 8 à 12, les hésitations donnent lieu à une assez longue digression où Digénis passe en revue plusieurs salutations possibles; ce motif, emprunté aux chansons d'amour, et qui prend ici une allure caricaturale, doit être considéré comme interpolé.

Dans 5 var. (var. 1, 3, 4, 9, 10) le récit passe ici à la troisième personne, alors qu'il ne doit normalement y passer que dans l'épisode suivant, où Digénis racontera une scène dont il n'a pas été le témoin direct. Ce flottement apparaît même dans de bonnes var. (var. 1, 3, 9, 10).

v) *La blessure du Sarrasin*. Ce long épisode, sur lequel s'achève le récit des exploits, est donc toujours à la troisième personne, et il est

---

1. Cf. les rapprochements effectués par POLITIS, *Laogr.* 1, 181-2. Il paraît en revanche peu probable que les chansons où cette figure se retrouve appartiennent également, comme le pense Politis, au cycle de Digénis.

compréhensible que parfois le poète ne démêle plus clairement s'il parle en son nom ou au nom de Digénis, d'où le flottement signalé au § u. L'épisode se décompose ainsi:

—Des seigneurs festoient. Ils croient entendre le tonnerre, la grêle, un cataclysme naturel: var. 1, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11.

—Philopappos (dont le nom est toujours déformé) les rassure en leur expliquant qu'il s'agit d'un coup de massue de Digénis: var. 1, 2, 6, 9, 10, 11. Dans la var. 7, les explications sont fournies par Dieu.

—Le Sarrasin arrive, raconte son histoire (reprenant souvent textuellement le récit antérieur, phénomène fréquent à Chypre) et montre ses blessures: var. 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11.

—Le Sarrasin meurt: var. 1.

w) *Le meurtre de l'épouse*. Apparait dans les var. 1 et 3, en liaison avec le personnage de Giannakis, de la manière qui a été décrite à propos des var. du Pont (ci-dessus type n° 1, § m). Dans la var. 4 l'épouse meurt en même temps que Digénis, mais on sait que l'ensemble de la var. est rimé et très corrompu; le texte s'achève d'ailleurs sur le motif des arbres qui s'embrassent, étranger à la poésie acritique. On peut donc observer d'une part que le type chypriote possède la version originelle du meurtre de l'épouse, et d'autre part qu'elle lui est essentielle: quand cet élément est absent, la chanson reste un pied en l'air, Digénis étant oublié depuis longtemps. Le récit des exploits, qui comporte nécessairement le long épisode du Sarrasin, ne justifie sa place dans la mort de Digénis que s'il est suivi du meurtre de l'épouse. L'examen des var. montre que la présence du meurtre est liée à celle de l'enlèvement: dans les deux var. où il est attesté, le meurtre est préparé par l'évocation de l'enlèvement<sup>1</sup> et inversement dans les nombreuses var. où le récit des exploits ignore cette référence, le meurtre n'apparaît pas. Mais même en ce cas la nécessité du motif du meurtre est révélée par l'architecture du texte: précédé ou non des souvenirs de l'enlèvement, ce motif est inséparable de la forme originelle.

### *Conclusions sur les variations de Chypre*

A la différence des var. du Pont, celles de Chypre ne peuvent être considérées comme un point de départ absolu. Elles ne proviennent cepen-

---

1. Var. 1 et 3. La var. 3 opère assez maladroitement le retour à l'agonie de Digénis: Charos intervient une seconde fois et lui montre le lit.

dant ni directement des var. du Pont ni de l'épopée, mais utilisent des thèmes acritiques<sup>1</sup> préexistants: chansons du cycle de Digénis et chanson de Tsamados. On a vu (§ g) que l'influence de ce dernier thème s'est perpétuée à Chypre même et hors de Chypre: on la retrouve dans le thème dit: "Charos et les braves" (ci-après, type n<sup>o</sup> 7) et, par le biais de la formule "Τρωῶτε καὶ πίνετε" dans un thème crétois récent (ci-après, n<sup>o</sup> 15), partiellement dérivé du type chypriote. Il existe même en Crète deux var. de la Mort de Digénis<sup>2</sup> qui sont des démarcages purs et simples du thème de Tsamados, y-compris le motif de la mère et du poison<sup>3</sup>. Cette continuité d'influence montre que l'on ne se trouve pas dans le cas de Chypre devant un amalgame, accidentel et limité, qui conférerait nécessairement aux var. chypriotes un caractère récent, mais devant la première manifestation d'un phénomène général qui, pour autant qu'il dépasse l'attraction mécanique, demeure à expliquer.

Du point de vue formel, le trait distinctif essentiel des var. de Chypre est donc leur caractère composé et élaboré. N. Politis a fait observer<sup>4</sup> que la poésie populaire ignore en général la composition, mais que ce fait ne saurait suffire à prouver que le thème chypriote est d'origine savante; il prouve simplement que les divers récits et épisodes étaient très liés dans l'esprit du peuple<sup>5</sup>. On peut simplement observer la difficulté qu'éprouve parfois le poète à contrôler son récit dans ces conditions (voir le flottement signalé aux § u et v).

1. Il ne semble pas qu'il faille considérer le motif du § a comme emprunté à des mirologues de Charos.

2. A. JEANNARAKIS, "Ἀσματα κρητικά, 244, 276 (Λιψία 1876) et Κρητικὸς Λαὸς 1 (1909) 15. Repris par Laogr. 1, 255, 45.

3. Ce motif, caractéristique du thème de Tsamados, ne peut être considéré comme appartenant à une version de la Mort de Digénis. Le lien tenace qui existe entre la Mort de Digénis et le thème de Tsamados a été observé tardivement par N. Politis, lorsqu'il a édité dans son recueil la chanson de Tsamados (ΠΕ 77). Le fait n'avait pas été mentionné dans l'étude consacrée à la Mort de Digénis (Cf. Laogr. 1, 176, § 6; 203-4 et 255, 45).

4. N. POLITIS, EE p. 25, et Laogr. 1, 169-171.

5. On peut à la rigueur penser que l'existence à Chypre de poètes populaires professionnels (ποιητάρηδες) explique en partie ce caractère composé inhabituel. Mais leur intervention n'implique pas nécessairement une influence savante. En outre, ces professionnels ne se rencontrent qu'à Chypre même (où ils sont loin d'être les seuls dépositaires de la poésie populaire), tandis que le type "chypriote", distinct des var. de Chypre (cf. ci-après), est plus vaste géographiquement et n'est sans doute pas originaire de l'île.



Mais si, du fait de ce caractère composé, le type chypriote ne peut constituer un point de départ absolu, il est du moins l'origine d'une série d'autres thèmes, ce que permettra de vérifier l'analyse des types n° 10 à 15. Il est donc légitime de le classer parmi les types originels: l'analyse de ses éléments ne permet pas de remonter à une forme antérieure. Il paraît en revanche excessif d'affirmer, comme le fait N. Politis<sup>1</sup>, que ce type est le plus ancien. Si l'un des deux types est antérieur à l'autre, il semble que ce ne puisse être que celui du Pont, où l'on ne décele l'influence d'aucun autre thème. L'opinion de Politis s'explique par le fait qu'il considère<sup>2</sup> que, si les adaptateurs de l'épopée ont connu les autres versions<sup>3</sup>, c'est le type chypriote qui a constitué la base de leur travail. C'est minimiser entre autres la place que tiennent dans l'épopée le jardin et les oiseaux d'Acrite. L'analyse des deux types autorise seulement à conclure à l'existence de deux formes distinctes.

Il faut cependant distinguer ici le *type "chypriote"*, au sens le plus large, entité abstraite définie par son schéma (banquet, combat, agonie, récit des exploits passés, meurtre de l'épouse) et par ses formules caractéristiques, des *variantes de Chypre* proprement dites. C'est du type "chypriote" que sont issus les thèmes dérivés, mais non pas nécessairement des var. de Chypre, bien que l'évolution logique des types dérivés (principalement des types n° 10 à 12) accompagne un déplacement géographique vers l'ouest: Dodécanie, Crète, Péloponèse... Dans la définition du cadre des exploits par exemple, les bonnes var. de Chypre parlent des confins du monde et d'un lieu planté de roseaux, et ce sont en l'occurrence deux var. médiocres (var. 6 et 13, cf. ci-dessus § q) qui mentionnent les lieux que retiendra un thème dérivé du même type.

Les var. de Chypre représentent donc la forme la plus complète et la plus parfaite du type "chypriote", qu'elles n'épuisent pas<sup>4</sup>.

1. Laogr. 1, 175.

2. Ibid., 177.

3. C'est-à-dire les autres motifs énumérés par POLITIS, Ibid., 176, et dont la plupart appartiennent à des thèmes dérivés.

4. La position de N. POLITIS: antériorité des var. du Pont par rapport à celles de Chypre (EE p. 22, cf. ci-dessus type n° 1 § m) et antériorité du type chypriote, n'est pas contradictoire mais suppose la distinction entre type chypriote et var. de Chypre. Mais on ne peut négliger le fait que ces dernières représentent le stade le plus ancien du type qu'elles incarnent: les autres thèmes, même s'ils conservent des traces aussi anciennes, n'en sont pas moins des thèmes dérivés.

### 3. *Charos et le Berger*

Il existe de ce thème, non acritique, 128 var. réparties sur l'ensemble de la Grèce continentale (14 en Thrace, 16 en Macédoine, 14 en Épire, 10 en Stéréa, 4 en Thessalie, 31 dans le Péloponnèse), les Iles Ioniennes (4 var.) et les îles de la Mer Egée (Dodécannèse 8 var., Eubée 7, Cyclades 5, îles du Nord-Est 6) — auxquelles il faut ici rattacher la Propontide (2 var.) — 7 var. n'ayant pas d'indication d'origine. Le thème est inconnu en Crète, à Chypre et à l'intérieur de l'Asie Mineure<sup>1</sup>.

Notre méthode d'exposé consistant à partir des résultats acquis, c'est-à-dire de la définition des formes originelles, nous n'étudierons dans un premier temps que les var. qui possèdent cette forme, remettant à plus tard (ci-après, type n° 17) l'examen des var. dérivées. La majorité des var. de forme originelle est concentrée dans une aire formée par l'Épire et la Macédoine, qui doit être considéré comme l'aire d'origine du thème.

#### *Variantes d'Épire*

- 1) KEEA 316, 9, 14.
- 2) KEEA 237, 61, 9.
- 3) KEEA 237, 59, 4.
- 4) Laogr. 5, 126, 135 b, Tzoumerka.
- 5) KEEA 1422, 305, Lozetsi 1940 (M. Lioudaki).
- 6) KEEA 1571, 143, Zagori 1940 (D. Papas).
- 7) KEEA 1569 B', 98, 21, Konitsa 1929 (Ch. Rembelis).
- 8) G. CHASSIOTIS, Συλλογή τῶν κατὰ τὴν Ἠπειρον δημοτικῶν ᾠσμάτων, Athènes 1866, 167.
- 9) KEEA 1665 B', 57, Gléna, Épire du Nord 1951 (D. B. Ikonomidis).
- 10) KEEA 1572, 184, 254, Zagori 1940 (A. Papakostas).
- 11) KEEA 1827, 14, Episkopikon, Jannina 1953 (I. Séïdis).
- 12) Ὑλη 2438, Konitsa<sup>2</sup>.
- 13) C. FAURIEL (rééd. Athènes 1956) p. 230<sup>3</sup>.
- 14) G. CHASSIOTIS 168, 2<sup>4</sup>.

1. Le texte KEEA 1105, 207, Christòs, Iérapétra 1937 (M. Lioudaki), où apparaît, au milieu d'une grande confusion, un vague souvenir du thème du Berger, ne peut pas être considéré comme une véritable variante. Des traces du thème du Berger existent en Crète, toujours sous forme d'amalgames, dans des var. d'autres types (Cf ci-après type n° 15, var. 2, 3, 9, 10).

2. Ὑλη Πολίτη: textes rassemblés par N. Politis en dehors des manuscrits du KEEA. Chaque texte est numéroté séparément.

3. Fauriel indique que le texte est originaire d'Épire ou de Thessalie, mais ses caractéristiques (langue, qualité du schéma etc.) le désignent comme originaire d'Épire.

4. Les var. 1, 2 et 14 sont caractérisées par un amalgame avec le mirologue dit "des armes du mort"; le thème du Berger n'y est plus qu'un souvenir. Nous les avons retenues afin de donner une image exacte du thème en Épire.

*Variantes de Macédoine*

- 1) KEEA 1101 A', 31, 9, Castoria 1937 (I. Bakalis).
- 2) KEEA 57, 28, Anasélitsa (Pouliopoulos).
- 3) KEEA 386, 109, Macéd. Occid. (Gogousis).
- 4) KEEA 1, 69, 14, Chalcidique.
- 5) KEEA 1100 E', 68 Castoria 1937 (M. Ioannidou).
- 6) Laogr. 6, 147, 5, Grintades (D. Loukopoulos).
- 7) KEEA 1430 Γ', 4, Siatista 1939 (K. Bendas).
- 8) V. ΚΥΡΑΡΙΣΣΙΣ, Τραγούδια τῆς Χαλκιδικῆς, Thessalonique 1940, 66, 24.
- 9) KEEA 1369 B' 188, Pélékanos, Siatista (K. Bendas).
- 10) KEEA 1137, 6, 12, Rodolivos, Serrai 1938 (O. Gousiou).
- 11) KEEA 2170, 4, Blatsi, Macéd. Occid. 1892 (D. Lekkas).
- 12) Μακεδονικὸν Ἡμερολόγιον 1932, p. 268, Anasélitsa.
- 13) KEEA 2154 Γ', 39, Avgérino, Kozani 1955 (D. B. Ikonomidis).
- 14) KEEA 901, 13, 14, Kozani (L. Charissidis).
- 15) A. Gousios, Τὰ τραγούδια τῆς πατρίδος μου, Athènes 1901 (Pangaion), 102, 159.
- 16) KEEA 2154 E' 4, Avdélla 1955 (D.B. Ikonomidis), var. fragmentaire.

Le schéma du thème peut s'établir comme suit:

a) *Le berger descend de la montagne*. Dans la plupart des var., le héros est désigné par le terme de *λεβέντης*: Ep 3, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, Mac 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15 (var. Ep 11: *λεβέντισσα*, mais la suite montre qu'il s'agit d'un lapsus). Dans 2 var. de Macédoine sa qualité de berger est spécifiée (Mac 4: *τσιομπάνος* et 6: *βουσκός*). Hors de cette aire géographique les mots de *τσιοπάνης* et *βουσκός* apparaissent un peu plus fréquemment. Les var. qui possèdent un autre terme (Ep 7: *ὁ ξένος*) ou qui sont à la première personne (Ep 4) sont aberrantes.

b) *L'insouciance du berger*. Elle est en général marquée en Épire par deux traits caractéristiques: il porte son fez de travers et ses cheveux sont en tresse, Ep 3, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13<sup>1</sup>. Cette formule, assez répandue hors de l'aire d'origine, n'est attestée que dans 4 var. de Macédoine: var. 2, 8, 10, 12. Les var. macédoniennes la remplacent souvent (Mac 1, 3, 4, 5, 6, 7, 11) par un chant du berger qui se vante de ne pas attendre Charos, ou de ne craindre ni Dieu ni Charos. Cette seconde version est peu répandue hors de Macédoine<sup>2</sup>. Son caractère plus abstrait et plus réflexif, par opposition à la description suggestive des var. d'Épire, et surtout l'analogie avec certaines formules de chants funèbres (*Καλότυχά 'ναι τὰ*

1. Dans la var. Ep 6 le berger a également deux mouchoirs autour du cou et un autre à la main.

2. Il en existe une trace dans Ep 6, où après la mention du fez, le berger chante: «τοῦ Χάρου τὰ τραγούδια».

βουνά) tendent à indiquer qu'elle est plus récente. Une autre var. de Macédoine (Mac 15) présente une déformation caractéristique: le berger y tient à la main des arbres déracinés — élément emprunté au thème de Tsamados (immédiatement suivi d'un autre élément emprunté à des chansons de noces).

On peut donc considérer la version épirote comme originelle. Mais à ce niveau se pose un problème délicat. La désignation du héros dans les var. de l'aire d'origine et la description de sa coiffure par des mots d'origine turque (λεβέντης, τσοπάνης, φέσι) semblent a priori suggérer que le thème est de date récente, c'est-à-dire postérieur au XIV<sup>e</sup> siècle. On verra cependant que plusieurs raisons font que cette hypothèse est difficilement défendable. Les mots turcs ne suffisent pas à étayer une datation; ils ont pu recouvrir ultérieurement, et même dans l'aire d'origine, un vocabulaire plus ancien (βοσκός, σκοῦφος) qui est attesté, fût-ce en d'autres régions. (Cf. ci-après conclusions sur le thème du Berger).

c) *Charos aperçoit le berger du haut d'une crête*, et lui tend une embuscade: var. Ep 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13. Cet épisode, attesté dans de nombreuses var. hors de l'aire d'origine, est absent des var. de Macédoine; les var. Mac 4 et 6 mentionnent seulement l'embuscade, expliquée par la colère de Charos, que le chant du berger a irrité (τοῦ κακοφάνη). De même dans Mac 11 Charos répond au berger: "Τί λές . . .".

d) *Charos et le berger échangent des salutations*. Var. Ep 7, 8, 11, 12, et Mac 5, 6, 7, 8, 10, 12.

e) *Dialogue*. Charos demande au berger d'où il vient et où il va. Le berger répond qu'il vient de sa bergerie et va vers sa maison (il ajoute parfois: chercher du pain et revenir). Var. Ep 5, 8, 9, 10, 13 (élément déplacé à la fin dans Ep 11, trace de ce dialogue dans le premier vers de Ep 4), et Mac 1, 2, 4, 8, 12, 13 (long dialogue de contenu différent dans Mac 15).

f) *La mission de Charos*. Charos répond alors: "Et moi, Dieu m'a envoyé prendre ton âme":

Ἐμένα μ' ἔστειλε ὁ Θεός νὰ πάρω τὴν ψυχὴ σου,

var. Ep 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 et Mac 1 à 8, 10 à 13 et 15. Par erreur, dans Mac 9, qui est très déformée: Charos m'a envoyé. Dans 2 var. (Ep 5 et Mac 14) Charos dit simplement: Je suis venu prendre ton âme. Mais la première formule, qui est de loin la plus répandue, doit être considérée comme la formule originelle, caractéristique de ce thème.

g) *Le berger refuse de céder*. Le refus est exprimé par un vers à struc-

ture constante: var. Ep 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12 et Mac 1 à 5 et 7 à 13. Sa forme la plus répandue est:

χωρίς αστένια (ανάγκη) κι άρρωστιά ψυχή δέν παραδίνω,

“sans maladie (ou: sans contrainte) je ne rends pas mon âme”. Mais on trouve également la formule: “χωρίς αίτία κι άφορμή” (sans motif et sans raison). Les motifs f et g font apparaître un parallélisme avec la Mort de Digénis (type n° 1, var. du Pont, § h, v. p. 127), mais en même temps une différence radicale: le thème du Berger possède des formules entièrement originales.

h) *La berger propose le combat.* Var. Ep 5 et 8 à 13 et Mac 1 à 7, 9, 10, 12, 13, 14. Quant il est précisé, le lieu du combat est “l’aire de marbre” (στο μαρμαρένι’ άλώνι). Dans la Mort de Digénis, var. du Pont, ce lieu est l’“aire de bronze” (‘ς σò χάλκενον τ’ άλώνιν).

i) *Le combat et la victoire de Charos.* Le combat dure du matin jusqu’au soir; au soleil couchant le berger pousse un soupir: il est vaincu. Var. Ep 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, et Mac 2, 7, 10, 12, 13, 14, 16. Dans les var. Mac 4, 6, 7 et 9, le berger épuisé s’agenouille, dès le début du combat semble-t-il<sup>1</sup>.

Une var. d’Épire (Ep 4) et 4 de Macédoine (var. 1, 3, 5, 11) substituent à cette version originelle une autre version issue du type chypriote de la Mort de Digénis: le combat dure trois jours et trois nuits.

j) *La demande de délai.* Le berger vaincu demande à Charos un délai en invoquant ses obligations (les moutons doivent être tondus, le fromage pesé) et le sort de sa famille (il a une jeune femme à qui il ne convient pas d’être veuve, de jeunes enfants qui ne doivent pas être orphelins): var. Ep 4, 6, 8, 10, 11, 12, 13 et Mac 1 à 6, 8 à 11, 13 à 16. Ce motif est assez souvent altéré (var. Ep 3: le berger veut écrire une lettre; var. Ep 12 et Mac 1: le berger ne demande que trois jours; var. Mac 6, 11, 13: interpolation de motifs appartenant aux mirologues de la veuve etc.). Mais surtout il est parfois déplacé un niveau du § g (var. Ep 10 et 13 et Mac 6 et 14): dès l’annonce des intentions de Charos le berger demande un délai, et c’est seulement devant le refus de Charos qu’il propose le combat. Cette version constitue vraisemblablement une déformation; le refus de Charos y est toujours exprimé de façon gauche et plate<sup>2</sup>, le progrès dramatique y est plus faible et le personnage du berger y perd

1. La var. Mac 7 possède les deux motifs dans un ordre absurde: d’abord l’agenouillement puis le combat.

2. Var. Ep 13: Κι ó Χάρος δέν τόν άκουε, κι ήθελε νά τόν πάρη.

beaucoup de sa vérité humaine. Il faut toutefois observer que l'ordre: demande de rachat (et non de délai) — proposition de combat motivée par le refus de Charos, est celui que l'on rencontre dans les var. cappado-ciennes de la Mort de Digénis; mais il paraît hasardeux de supposer ici une influence de ces var., bien qu'elle soit à peu près certaine dans le cas d'un autre motif: celui de Charos saisissant sa victime par les cheveux (Cf. ci-après, § l).

*Motifs aberrants dans la forme originelle*

k) *Le refus de Charos* n'est exprimé en Épire que dans les 2 var. (Ep 10 et 13) dont l'ordre est altéré (cf. ci-dessus, § j). En Macédoine apparaît une fois la formule τὰ πρόβρατα κουρεύονται etc. qui se rencontre plus souvent hors de l'aire d'origine. Dans la forme originelle le refus est sous-entendu.

l) *Charos saisit sa victime par les cheveux*. Ce motif, très fréquent hors de l'aire d'origine, ainsi que dans des thèmes dérivés de la Mort de Digénis, n'apparaît qu'une fois en Épire, dans une var. très déformée (Ep 6) et trois fois en Macédoine (Mac 4, 8 et 15). Si dans la var. 4 ce passage est très confus, dans les deux autres var. de Macédoine le geste de Charos n'est pas un signe de déloyauté, comme il arrive souvent<sup>1</sup>, mais apparaît comme l'acte d'un bourreau tout-puissant: dans la var. 8 il saisit le berger par les cheveux et tire son épée; dans la var. 15 il le frappe contre le marbre (στὰ μάρμαρα τὸν κρούει). Cette dernière expression, qui apparaît aussi dans certaines var. de l'Égée, est caractéristique des var. cappado-ciennes de la Mort de Digénis, où il faut sans doute en rechercher l'origine<sup>2</sup>. Il faut noter que la var. 8 fait un autre emprunt à la Mort de Digénis (ci-après, § m) et que la var. 15 contient de nombreuses déformations<sup>3</sup>. On peut donc affirmer que ce geste de Charos n'appartient pas à la forme originelle du thème du Berger.

m) *Les prises du berger sont plus fortes*, var. Mac 8. Ce motif provient du type chypriote de la Mort de Digénis.

n) *Invitation à manger et refus de Charos*. Ce motif, qui apparaît dans

1. Dans les var. plus éloignées de l'aire d'origine et surtout dans deux thèmes crétois récents (ci-après, types n° 15 et 16).

2. Ci-après, type n° 5.

3. Cf. ci-dessus, § b. En outre, au cours du dialogue (§ e), le berger affirme qu'il revient d'émigration.

les var. Mac 8 et 14, dont tout le début est très déformé (Charos entre dans la maison du berger) est de même origine.

o) *Charos fait grâce ou accorde un délai.* Dans la var. Mac 7, Charos dit au berger: "File" (Τράβα); la prière du berger a été formulée de façon non conforme au type habituel et l'ensemble de la var. est très médiocre. Dans la var. Mac 9, également très médiocre (le berger demande trois ans et annonce qu'il reviendra lundi) Charos accorde trois ans. Les var. cappadociennes de la Mort de Digénis, où Charos accorde également un délai, sont peut-être à l'origine de ce motif.

### *Conclusions sur le thème du Berger*

Le schéma des var. d'Épire est dans l'ensemble plus pur que celui des var. de Macédoine; on y relève beaucoup moins d'éléments aberrants. Il est vrai que 3 var. d'Épire (Ep 1, 2 et 14) comportent un amalgame qui altère considérablement la chanson, mais il s'agit d'un autre phénomène et le schéma des bonnes var. reste intact. Il n'a pas semblé nécessaire d'examiner ici en détail les var. de Thrace et de Roumélie Orientale; le même phénomène que l'on observe en Macédoine s'y reproduit avec plus d'intensité: si les principaux motifs du schéma originel y sont en général conservés, les éléments parasites se multiplient (7 var. ont le motif de la prise par les cheveux, 6 le refus de manger) et il en apparaît de nouveaux (2 var. empruntent des motifs au thème de Tsamados: le fils de la veuve etc., et 2 autres à des mirologues de Charos). Dans la direction opposée, en Stéréa et en Thessalie, le thème se dégrade rapidement<sup>1</sup>.

Le thème de Charos et du Berger se révèle à l'analyse entièrement distinct de la Mort de Digénis, à laquelle on le rattache souvent de façon abusive. N. Politis, qui a étudié ce problème à plusieurs reprises, semble avoir hésité sur la position à adopter. Après avoir admis qu'il existait "deux cycles... ou plutôt deux sujets de chansons"<sup>2</sup>, il affirme plus tard, en publiant les 72 var. de la Mort de Digénis, que "la parenté (du thème de Berger) avec la chanson du combat de Digénis et de Charos est évidente"<sup>3</sup>, et précise plus loin sa pensée en parlant des "autres chansons, qui proviennent des chansons acritiques et qui ont pour sujet le combat

1. Voir ci-après, type n° 17.

2. N. G. POLITIS, *Νεοελληνική μυθολογία*, II, Athènes, 1874, p. 274-5.

3. *Laogr.* 1, 171-2.

de Charos contre un berger ou jeune homme”<sup>1</sup>. Il ne range toutefois pas parmi les var. de la Mort de Digénis les var. du thème du Berger, à l’exception des n° 55 à 57 de sa liste (p. 263-5), variantes à amalgame (avec le motif des armes du mort) qu’il recueille parce qu’“elles ne désignent pas l’adversaire de Charos comme jeune homme ou berger”<sup>2</sup>. Or, cette absence de définition du héros est précisément due à l’amalgame, qui fait disparaître tout le début du texte. Ce désir de ramener à la Mort de Digénis tout texte qui ne s’en distingue pas explicitement montre que Politis accorde une importance excessive au fait que tous les thèmes dérivés sont issus de la Mort de Digénis ou influencés par elle: le thème du Berger, qui demeure isolé, ne lui paraît pas pouvoir faire exception à la règle. En publiant son recueil (1914), il classera le thème du Berger parmi les mirologues de Charos, mais affirmera que la chanson de Digénis “est le modèle auquel s’est adapté le reste des chansons consacrées au combat d’autres hommes contre Charos”<sup>3</sup>.

Mais la comparaison des schémas originels prouve qu’il n’existe dans le thème du Berger aucun emprunt à la Mort de Digénis. Il n’existe que des parallélismes: dialogue et lieu du combat (ci-dessus, § f à h). Or on a vu que la formulation du dialogue est entièrement différente dans les deux chansons, le contenu n’étant guère susceptible de variations importantes. Annonce des intentions de Charos, refus et proposition de combat: ces éléments ne définissent pas l’une des deux chansons plutôt que l’autre, mais le mythe du combat héroïque contre Charos, qu’elles ont toutes deux pour sujet. Quant à l’aire, de marbre ou de bronze, il semble qu’elle ait dû être au Moyen Age le lieu par excellence des combats. Il en va tout autrement dans les thèmes dérivés, qui ne renferment pas de simples parallélismes, mais empruntent aux thèmes originels des éléments précis et caractéristiques — motifs ou formules — qu’ils isolent et réinterprètent parfois.

En outre, le thème du Berger est parfaitement caractérisé socialement, même quand le terme de berger n’apparaît pas: la bergerie, la maison, le souci du troupeau et de la famille sont partie intégrante du schéma originel. Cette chanson, œuvre d’une société pastorale dont elle exprime la pensée morale, ainsi que l’a remarqué Fauriel<sup>4</sup>, se distingue

1. Laogr. 1, 202. Souligné par nous.

2. Ibid., 204-5.

3. IIE n° 214 (5e édition 1966, p. 221).

4. FAURIEL, p. 230. Fauriel limite, à tort croyons-nous, le sens de la chanson



radicalement par sa forme des chansons acritiques, dont les personnages sont des seigneurs et des chefs de guerre. Le sujet — le refus de l'homme de céder à la mort et sa résistance héroïque — ne varie pas, mais le cadre, le ton, le climat humain sont totalement différents, alors que l'univers épique se perpétue longtemps dans les thèmes dérivés.

Enfin, le nombre des var. (128) et l'étendue de l'aire qu'elles recouvrent sont à eux seuls des signes certains d'ancienneté. Sans doute la chanson n'a-t-elle pas produit de thèmes dérivés, mais elle possède de nombreuses var. où le schéma initial est altéré; or, l'un des facteurs d'altération est justement l'influence de la Mort de Digénis qui, loin d'intervenir dans la formation du thème originel, intervient au contraire à une époque relativement plus récente pour le déformer. Et précisément, puisque tout ce qui est récent — thèmes dérivés ou var. altérées — porte la marque de l'influence de la Mort de Digénis, il serait étrange qu'un thème à sujet parallèle ait pu naître à époque récente sans porter la même marque. En d'autres termes l'originalité formelle du thème du Berger est en elle-même une preuve de son ancienneté.

Reste la présence de plusieurs mots turcs (cf. ci-dessus § b), attestée dans toute l'aire géographique de la chanson et presque générale dans l'aire d'origine. Mais il convient de mesurer l'importance relative de chaque phénomène. Les faits précédents, qui touchent à la structure de la chanson, ont plus de poids qu'un simple fait de vocabulaire. Le vocabulaire est par excellence l'élément susceptible d'évoluer pour s'adapter à la réalité de chaque époque: quand le changement porte sur des mots d'usage aussi courant, il n'est d'aucune conséquence. C'est de la même façon que certains textes du Pont, remplis de mots à racine turque inconnus du reste de la Grèce, conservent néanmoins la forme originelle de chansons anciennes, acritiques ou non. Bien que l'observation du vocabulaire ait souvent un rôle à jouer, le seul facteur déterminant dans la recherche de l'histoire des chansons est l'examen de la structure, c'est-à-dire du schéma et du contenu des thèmes. C'est la raison d'être de la présente étude.

Un vocabulaire plus ancien (*βοσκός, σκοῦφος* etc.) est d'ailleurs attesté dans l'aire d'origine (var. Mac 6) et dans d'autres régions, dont

---

au souvenir d'un événement anecdotique: la mort accidentelle d'un berger. Il s'agit, plus généralement, de l'attitude de l'homme devant la mort; mais cet homme, chanté par une société pastorale, est lui-même un berger.

certaines sont très conservatrices, comme Karpathos<sup>1</sup>. Il n'est pas interdit de supposer qu'à partir du XIV<sup>e</sup> siècle un vocabulaire nouveau a pu, en passant dans l'usage courant, se substituer naturellement à un vocabulaire plus ancien, qui survit de façon sporadique.

Le thème du Berger, dans le schéma qui vient d'être défini, peut donc bien être considéré comme au moins aussi ancien que les thèmes acritiques.

Paris

G. SAUNIER

[A suivre dans le prochain fascicule.]

---

1. Cf. les 4 var. du recueil de M. ΜΙΧΑΪΛΙΔΙΣ-ΝΟΥΑΡΟΣ, *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου*, Athènes, 1928, p. 121-123.