

# LA FORMATION DES ÉPOPÉES NATIONALES

ET

## LES ORIGINES DU NIBELUNGE-NOT.

---

*K. Lachmann.* Anmerkungen zu den Nibelungen und zur Klage. — *Wilhelm Grimm.* Die deutsche Heldensage. — *A. Raszmann.* Die deutsche Heldensage und ihre Heimat. 1857-1859. — *K. Mullenhoff.* Zur Geschichte der Nibelunge-not. 1854. — *Holtzmann.* Untersuchungen über das Nibelungen-lied. 1854. — *Id.* Kampf um der Nibelunge-hort gegen Lachmann's nachtreter. 1855. — *Max Rieger.* Zur Kritik der Nibelungen. 1855.

La question des origines de l'épopée germanique a donné lieu en Allemagne à des débats aussi instructifs et plus prolongés que celle des origines de l'épopée grecque. Certes, le poème des *Nibelungen* est loin de la perfection littéraire de l'Illiade, et il n'offre point par conséquent un intérêt aussi général que la poésie homérique ; mais, ne remontant pas à une antiquité aussi reculée, il permet mieux l'étude de la manière dont il a été composé et des sources dont il est sorti. Or, comme cette étude, déjà intéressante en elle-même, jette en outre une vive lumière sur un problème de la plus haute importance pour l'histoire de la littérature et même pour celle de l'esprit humain, à savoir le mode de formation de l'épopée, il ne faut pas nous étonner si ce débat, continué depuis plus d'un demi-siècle, n'a pas encore lassé l'attention du public d'outre-Rhin. — Chaque année paraissent sur ce sujet de nouveaux travaux plus ou moins remarquables ; chaque année, d'in-fatigables champions descendent dans la lice et se livrent à de nouvelles joutes scientifiques. Déjà deux générations de savants se sont

succédé dans ces luttes persévérantes de l'érudition, dont l'acharnement rappelle vaguement à l'esprit les combats des héros grecs et troyens se disputant le corps de Patrocle, ou ceux des Burgondes et des Amelungen sur le cadavre du margrave Ruedigér. Ce sont d'abord Zeune, Von der Hagen, Simmrock, Mone, Lange, les illustres frères Grimm, Karl Lachmann, A. von Schlegel, P. C. Müller et bien d'autres encore; puis von Spaun, Schönhuth, L. Braunfels, A. Rasmann, S. Ettmüller, H. Fischer, Wilhelm Müller, Holtzmann, Müllenhoff, Max Rieger, R. von Lilienkron, Zarncke, etc., les uns s'attachant à confronter les manuscrits, à fixer le texte, à expliquer les passages obscurs; les autres scrutant les origines, cherchant à découvrir le nom de l'auteur, à déterminer le pays où est née la tradition épique et l'évolution qu'elle a accomplie. On ferait une bibliothèque en réunissant les différentes éditions du *Nibelunge-nôt* et les commentaires, les recherches, les dissertations qui ont paru au sujet de ce poème, soit dans les ouvrages spéciaux, soit dans les recueils périodiques.

La première publication d'un fragment des *Nibelungen* remonte déjà à plus de cent ans. Mais, habituée à réserver toute son admiration pour la littérature française et pour celle de l'antiquité, l'Allemagne du dix-huitième siècle n'était point préparée à apprécier ce monument de l'antique génie de la race germanique, dont la grandeur sauvage et les beautés incultes faisaient un si grand contraste avec les chefs-d'œuvre de Rome et de la Grèce. Aussi ne comprit-on pas d'abord toute l'importance de cette production qui différait tant de celles qu'avait consacrées le goût classique. C'est seulement depuis le soulèvement de l'esprit national contre la suprématie de Napoléon, que la faveur du public s'est attachée à cette œuvre des anciens âges, qui avait, aux yeux des bons patriotes, le mérite de peindre avec une grande vigueur les mœurs violentes et héroïques des vainqueurs de l'empire romain. Mais, à partir de ce moment, il n'est pas d'honneur qui ait manqué au *Nibelunge-nôt*. Ce poème est devenu l'objet de la vénération de l'Allemagne, qui le considère comme l'Iliade des fils de Teutsch. A tous les degrés de l'enseignement, il est mis aux mains des élèves qui l'étudient et en apprennent par cœur les passages les plus remarquables. Des professeurs l'expliquent et le commentent dans les chaires des universités. L'art, à son tour, s'est inspiré de ses principaux épisodes et en a orné le palais des souverains. Les savants les plus renommés lui ont consacré leurs veilles. Il a pénétré dans la chaumière des paysans comme dans la demeure des grands, et de même que les chants héroïques qui célébraient la mort de Siegfried ou la vengeance de Kriemhild

résonnaient jadis partout où l'on parlait l'un des dialectes du vieil idiome germanique, ainsi de nos jours le Nibelunge-nôt est devenu le patrimoine littéraire commun de tous les peuples qui composent l'Allemagne moderne.

Ce poème occupe donc une si grande place dans la littérature allemande qu'il est d'un intérêt réel, même à l'étranger, de se rendre compte des travaux récents auxquels il a donné lieu. Le débat sur les origines du Nibelunge-nôt n'est certes pas épuisé, mais il est du moins assez avancé pour que le public puisse se former une opinion sur ce sujet. Quand une question est bien posée, que tous les éléments de la discussion sont connus, et qu'ils ont été pendant un temps assez long l'objet des études approfondies d'un certain nombre de bons esprits, on peut dire que, dans l'état actuel de la science, la cause est instruite. Alors, il reste encore en présence deux ou trois systèmes qui se rattachent aux grandes vues philosophiques sur les lois qui régissent le développement de l'esprit humain et la marche de l'histoire; mais du moins ces différents systèmes sont présentés d'une manière assez nette pour qu'il soit possible de les exposer clairement et de les juger.

Pour donner à ce travail un point de départ solide et pour asseoir notre jugement sur une base sûre, nous serons obligés de jeter un coup d'œil général sur la nature et la formation de l'épopée. A son tour, l'étude des origines du Nibelunge-nôt servira à compléter cette théorie restée nécessairement assez vague aussi longtemps qu'on avait borné les recherches dans le cercle des compositions homériques. Wolf avait ouvert la voie de ce genre d'investigations, on sait avec quel éclat; des esprits distingués l'y avaient suivi soit pour le soutenir, soit pour le combattre; mais toute leur pénétration ne pouvait suppléer au défaut de documents historiques. Quoi qu'on fit, on était réduit aux éléments de preuve tirés des poèmes mêmes et à quelques rares indications empruntées aux sources extrinsèques. Il était donc bien difficile d'arriver, dans une question ainsi limitée, à des conclusions décisives. Heureusement, la connaissance et l'examen plus approfondis des origines des épopées nationales de l'Inde, de la Perse, du moyen âge et de l'Allemagne primitive ont répandu un jour nouveau sur cet intéressant problème de littérature comparée. Or de toutes ces études, aucune ne donne des résultats aussi importants que celle de l'épopée germanique. Ici, en effet, non-seulement on possède un poème achevé, le Nibelunge-nôt, mais de plus on peut suivre la marche de la tradition épique pendant plus de mille ans, depuis l'instant où elle nous apparaît sous forme de chants lyriques jusqu'à l'époque où elle se dissout

en contes populaires qui continuent d'être transmis d'âge en âge par la mémoire naïve des populations rurales; on peut reconnaître, tant par les indications de l'histoire que par les monuments littéraires, les diverses transformations qu'elle a subies; on peut la voir naître très-probablement avant les grandes invasions, se développer en même temps que le génie de la race germanique, se confondre avec ses croyances religieuses, puis émigrer vers le nord, se répandre dans tous les pays scandinaves; enfin s'effacer peu à peu devant l'influence croissante du christianisme, mais néanmoins survivre encore jusqu'à nos jours dans les chants de Sigurd des îles Féroë. L'étude des origines du Nibelunge-nôt, faite d'après les travaux les plus accrédités de la science allemande, peut donc offrir, outre l'intérêt qui lui est propre, un intérêt plus général, car elle permet, comme nous l'avons dit, de contrôler l'histoire de la formation de la poésie épique, dont nous commencerons par dire quelques mots.

## I.

La question de l'origine et de la formation des épopées nationales<sup>1</sup>, telle qu'elle est posée maintenant, est nouvelle. Le dix-huitième siècle n'y avait point songé. De même qu'on se figurait volontiers que les religions étaient inventées par les prêtres pour exploiter la crédulité des peuples, que les sociétés avaient pour origine un contrat, et que les langues étaient le résultat de combinaisons réfléchies, ainsi on pensait alors que tout poème épique était nécessairement l'œuvre tout individuelle d'un poète plus ou moins inspiré, qui avait su revêtir des cou-

<sup>1</sup> Il faut entendre par ce mot, les épopées qui, tout en ayant reçu du génie d'un seul homme leur forme dernière, ont cependant été conçues et élaborées par les facultés poétiques de tout un peuple. Telles sont l'*Illiade* et le *Nibelunge-nôt*. Les pages qui suivent s'appliquent uniquement à ces productions des temps héroïques, et non aux poèmes des temps littéraires, comme l'*Énéide*. Les poètes qui composent ceux-ci s'inspirent ordinairement, il est vrai, des traditions légendaires ou historiques, ainsi que l'ont fait Virgile et le Tasse, par exemple; mais ce sont eux qui créent les caractères et qui disposent l'action au gré de leur imagination. L'épopée nationale est surtout une œuvre collective et démocratique. C'est un monument du génie de tout un peuple qui parle même au cœur des classes les plus humbles. Le poème littéraire est principalement une œuvre individuelle et aristocratique; elle ne révèle que le génie d'un poète et ne s'adresse qu'aux esprits cultivés. Cette distinction est indispensable pour qu'on n'étende point nos affirmations à des cas où elles cesseraient d'être vraies.

leurs brillantes de son imagination soit un fait emprunté à l'histoire, soit une fable choisie dans le domaine de la fiction. On discutait longuement des points secondaires, tels que l'emploi du vers et du merveilleux, sans qu'on se doutât que tout cela était réglé par une sorte de loi naturelle. On voulait retrouver partout, même dans l'antiquité la plus reculée, les procédés de l'homme moderne, qui, dans ses productions littéraires, a un plan déterminé, et qui emploie les moyens propres à lui faire atteindre le but qu'il s'est proposé. On n'avait point l'idée de ces facultés de poésie instinctive, de cette puissance de composition collective qui, dans les temps primitifs, donnent naissance aux symboles du langage, aux mythes religieux et aux traditions épiques. Voltaire, par exemple, qui faisait l'histoire de l'épopée dans la préface de la *Henriade*, et qui ailleurs s'obstinait à ne voir dans les coquillages trouvés au haut des montagnes que des écailles d'huitres apportées là par des pèlerins, ne soupçonnait pas plus le mode de formation lente et progressive de certaines créations de l'esprit humain dans les âges antéhistoriques, que le mode de formation successive et spontanée des créations de la nature aux grandes époques géologiques. Si maintenant, par un excès opposé, on accorde parfois une importance trop exclusive à l'action anonyme des peuples, jadis on attribuait tout à l'action individuelle et réfléchie des grands hommes.

Il est vrai que, même aujourd'hui, après les recherches de l'érudition la plus vaste et la plus ingénieuse, nous avons quelque peine à nous figurer très-nettement comment l'imagination populaire produisait autrefois les mythologies et les épopées. L'humanité a quitté sans retour la période enfantine des fables pour entrer dans l'âge viril de la science. Notre temps n'enfante plus ni théogonies ni traditions épiques : les facultés poétiques des peuples ne créent plus ni divinités ni héros. On l'a dit avec raison, le merveilleux est propre aux véritables épopées, comme le surnaturel l'est aux cultes anciens ; mais de même que les miracles contemporains s'évanouissent à la lumière de la publicité, quand ils n'échouent pas devant la répression judiciaire, de même le merveilleux dans les poèmes modernes n'est plus qu'une figure de rhétorique, un moyen de convention qui n'abuse ni l'auteur ni le lecteur. La trop grande clarté qui règne de notre temps empêchant ainsi les vaporeuses figures du mythe de prendre un corps et de grandir dans les croyances des peuples, il s'en suit qu'il nous est aussi difficile d'étudier sur le vif le mode de formation de l'épopée que celui des langues. Habités à considérer des faits nettement déterminés et des personnages réels, nous ne parvenons pas à avancer d'un pied sûr

dans ces âges crépusculaires où le possible et l'impossible se confondent, où la réalité et la fable s'unissent pour produire des êtres fantastiques et des événements extraordinaires. En présence de cette difficulté que nous éprouvons à nous transporter à l'époque mythique et du défaut de témoignages authentiques sur ces temps reculés, il est arrivé qu'on a mis en avant plusieurs systèmes pour expliquer l'origine des épopées nationales<sup>1</sup>, sans qu'aucun d'eux ait pu réunir en sa faveur des preuves assez complètes pour entraîner l'adhésion unanime.

Les différentes explications qu'on a données du problème peuvent se ramener à deux principales qui ont déjà été formulées plus ou moins nettement en Grèce. D'après les uns, il faut chercher l'origine de la tradition épique, non dans les faits réels, mais dans les croyances religieuses, dans certaines vues sur la nature, vues qui ont pris la forme allégorique. Ces allégories auraient donné naissance aux légendes des dieux et aux récits mythologiques. Le côté divin de ces légendes et de ces mythes s'étant peu à peu obscurci, le sens primitif des antiques croyances aurait cessé d'être compris, tandis que le côté humain se serait au contraire développé. Les dieux anciens seraient ainsi devenus des héros, et les épopées procéderaient des théogonies. On sait, par exemple, qu'Anaxagore cherchait déjà à interpréter les poèmes d'Homère par des explications allégoriques, et que les stoïciens prétendaient que les mythes religieux n'étaient que les représentations figurées, les symboles des phénomènes de l'univers. Cette opinion, qui a quelque chose de séduisant pour l'imagination, et qui permet d'attribuer à toutes les traditions épiques et religieuses une haute portée philosophique, comme essayèrent de le faire les néoplatoniciens, a trouvé également dans les temps modernes des partisans convaincus. Mais si elle donne lieu parfois à des interprétations saisissantes et jusqu'à un certain point justifiées, elle conduit aussi à des vues justes peut-être, mais appuyées sur des preuves incertaines. En effet, pour découvrir le sens caché sous les figures et sous les légendes, on est forcé de remonter à des idées tellement générales, qu'elles deviennent des abstractions qui n'ont plus aucun rapport nécessaire avec les traditions épiques ou mythologiques qu'il s'agit d'expliquer. Dès lors, il devient facile de retrouver ces abstractions sous le voile des fables de tous les pays, surtout quand on met en relief les circonstances favorables à la

<sup>1</sup> On verra toujours avec fruit les articles que M. Edgar Quinet a publiés à ce sujet dans la *Revue des Deux-Mondes* en 1836 et 1837, articles remplis d'aperçus brillants et hardis, dont la plupart ont été plutôt confirmés qu'ébranlés par les travaux postérieurs de la critique.

théorie qu'on croit vraie et quand on laisse dans l'ombre celles qui y sont contraires, comme cela arrive sans qu'on s'en rende compte. Sans doute on est porté à voir, par exemple dans Siegfried triomphant du dragon Fafnir et des Nibelungen, le dieu du soleil remportant la victoire sur les ténèbres et purifiant la nature, et par suite à l'identifier avec le Mithra persan et avec l'Apollon grec perçant de ses flèches le serpent Python. Il est même probable que les analogies qu'on ne peut méconnaître ici viennent d'un mythe solaire commun; mais arrivée à ce degré de généralité, la critique sent le terrain se dérober sous ses pas. La discussion même devient presque impossible, car on n'a plus devant soi que des figures impalpables, vagues et légères comme des brouillards du matin, des conceptions de l'esprit dont on ne peut dire si oui ou non elles ont été entrevues par les peuples qui ont créé la tradition épique.

L'autre explication, qu'on peut appeler historique, se rattache dans l'antiquité au nom bien connu d'Évhémère, qui soutenait, comme on sait, que les dieux qu'adorait la Grèce étaient des sages, des rois ou des guerriers des temps primitifs peu à peu déifiés par l'admiration de la postérité. En appliquant cette manière de voir à l'épopée, on a cherché de nos jours à montrer que le fond des traditions épiques était toujours emprunté à l'histoire, et que les héros que célébraient les anciens poètes de l'Inde, de la Perse, de la Grèce et de la Germanie, étaient des personnages réels qui avaient remporté de grandes victoires ou rendu de grands services, et dont la reconnaissance populaire avait éternisé le souvenir embelli. Ainsi donc, si, d'après les uns, la poésie épique part du divin pour arriver à l'humain et, par des procédés anthropomorphiques, fait du dieu un héros, d'après les autres, cette poésie partirait de l'humain, qu'elle idéaliserait jusqu'au divin, et du grand homme ferait un héros ou un dieu par voie d'apothéose. Certainement l'explication historique s'avance sur un terrain plus ferme que l'explication mythique, et on peut au moins vérifier les conclusions auxquelles elle arrive. Cependant, comme l'origine des traditions héroïques remonte presque toujours à des temps qui précèdent l'histoire, ou du moins à un ordre de faits qui a échappé aux regards des historiens, les investigations les mieux dirigées n'arrivent à trouver que quelques noms propres, et le souvenir plus ou moins vague de quelques grands événements. Souvent le poème lui-même dont on veut découvrir la source est le seul monument qui reste de ces époques reculées, où des poésies transmises oralement de génération en génération étaient les seules annales que l'humanité conservât de

son passé. Dès lors, pour que les recherches faites au point de vue historique pussent aboutir à quelques résultats satisfaisants, il faudrait, par l'étude comparée des littératures, chercher chez un peuple les éléments qui manquent chez un autre, démêler en Germanie telle période du développement épique dont les traces ont disparu en Grèce, et trouver ainsi, s'il se peut, la loi générale qui préside à la marche progressive de la tradition, depuis son origine jusqu'au moment où, lixée en vers immortels, elle trouve enfin son expression définitive. On devrait imiter les procédés des géologues qui, pour compléter l'histoire d'une période de la formation du globe, empruntent aux différents pays tous les faits contemporains qui peuvent servir à expliquer les faits restés obscurs.

Des deux systèmes en présence, il ne faut, croyons-nous, rejeter complètement ni l'un ni l'autre, parce que tous deux ont mis en lumière un côté de la vérité. Un résumé rapide des faits constatés jusqu'à ce jour suffira pour montrer ce que chacun d'eux présente de fondé.

Le désir de conserver le souvenir des événements qui l'ont frappé semble très-prononcé chez l'homme, même dans les temps de barbarie. Or, en l'absence de l'écriture, ce n'est qu'au moyen du rythme, de la mesure et de la mélodie qu'il arrive à fixer dans sa mémoire ce qu'il veut retenir. De là vient qu'aux époques primitives les traditions, les croyances, les prophéties, les lois même prennent la forme du vers, et que les annales de l'histoire et les textes de législation sont des odes ou des poèmes. Mais nulle part la coutume de célébrer par des chants les exploits des héros et les événements de la vie nationale ne prit autant de développement que chez les peuples de race indo-germanique, tous doués de remarquables facultés poétiques. Ces compositions héroïques, qui rappelaient la gloire des aïeux, étaient chantées aux jours de fête, quand la tribu marchait à l'ennemi ou quand elle se réunissait autour des tables du banquet. Elles avaient aux yeux de la foule quelque chose de sacré, comme le *pean* chez les Grecs, le *carmen* chez les Latins, le *barditus* chez les Germains, ou même comme leur air national pour les peuples de nos jours. Ceux qui composaient ou récitaient ces chants semblent avoir toujours joui d'une grande considération. C'étaient souvent des guerriers qui prenaient eux-mêmes part au combat. Plus d'une fois sans doute, sur les plateaux de l'Asie comme dans les plaines de la Germanie, ces bardes, encore tout échauffés du carnage et pleins du feu qu'allume le succès, avaient décrit la lutte dont ils venaient de partager les dangers en des chants

d'une énergie sauvage, qui étaient redits par les générations suivantes comme la tradition vénérée de la gloire nationale.

Aussi haut que les parties les plus anciennes des Védas nous permettent de remonter dans l'histoire primitive du peuple arien, nous y trouvons des rhapsodes chargés de célébrer les exploits des rois régnants en les comparant aux faits glorieux des rois anciens. Ces compositions poétiques étaient chantées avec une sorte de pompe religieuse aux grandes fêtes, surtout le jour du sacrifice solennel du cheval, et les auteurs qui connaissent le mieux l'histoire de la littérature indienne n'hésitent pas à reconnaître dans ces hymnes les sources de l'épopée sanscrite<sup>1</sup>.

Chez les Perso-Ariens, on retrouve également la coutume des chants héroïques ayant pour sujet les grandes actions des rois ou des chefs. C'est avec le secours de ces traditions épiques, déjà recueillies, affirme-t-on, au sixième siècle, par les ordres de Nourschivan, que Firdousi composa la grande épopée persane du Shah-Nameh. Les temps primitifs de la Grèce nous sont à peu près inconnus, mais nous voyons dans l'Odyssée Démodocus chanter devant Ulysse les événements de la guerre de Troie, et ce seul fait suffit pour prouver que l'usage de célébrer les hauts faits de la nation remonte à une antiquité très-reculée. Il est d'ailleurs hors de doute qu'il a existé en Grèce différents cycles de poésies ayant pour objet les traditions de l'histoire nationale, comme, par exemple, celle des Sept devant Thèbes<sup>2</sup>. Le génie de Rome, à l'origine, est le génie sérieux et laconique du légiste plutôt que celui du poète. Cette cité à la population si mêlée fut dominée d'abord par l'influence des taciturnes Étrusques, à qui elle devait sa civilisation. Ce n'est donc pas ici qu'il faut s'attendre à trouver un grand développement de la poésie héroïque. Cependant on sait que Niebuhr a soutenu que les commencements de l'histoire de Tite-Live sont puisés dans les *Héroïdes* des premiers rois. Les témoignages abondent pour prouver que les tribus germaniques et celtiques avaient

<sup>1</sup> M. Albert Weber, entre autres, admet même que des fragments de ces chants primitifs ont été conservés dans le Rig-Véda et dans les Brâhmanas, commentaires en prose qui accompagnent les Védas. On peut consulter la traduction de l'ouvrage de M. Weber publié récemment, 1859, par M. Alfred Sadous, *Hist. de la littér. indienne*, p. 46, etc.

<sup>2</sup> « Les chants populaires de la Grèce antique, dit M. Guignaut dans le *Dictionnaire des homérides*, les *Epea*, qui célébraient les héros, leurs aventures et leurs malheurs, s'étaient succédé durant bien des générations, avaient subi bien des transformations, bien des élaborations avant que l'épopée fût possible. » On ne peut contester l'existence de poètes, d'aèdes chantant d'abord des faits réels et contemporains longtemps avant l'époque homérique.

conservé dans tout son juvénil éclat la coutume des chants héroïques qu'ils avaient hérités de leurs ancêtres. Dans la Gaule comme en Scandinavie, en Germanie comme dans la Grande-Bretagne, nous voyons les bardes ou les skaldes célébrer, en s'accompagnant de la harpe, les glorieuses actions des héros. Chaque fois que les légions, qui marchaient silencieuses au combat, rencontraient les armées du Nord, elles étaient frappées d'entendre les barbares entonner leurs chants de guerre avec un enthousiasme religieux. Après la conquête, les vainqueurs conservèrent assez longtemps le goût de ces chants guerriers, et même ce Taillefer au nom si belliqueux, qui, le jour de la bataille d'Hastings, précédait l'armée normande chevauchant et chantant « de Karlemaine et de Roland », appartient encore à la famille des anciens bardes. A une époque plus récente, les poésies sur le Cid et sur Bernard de Carpio, recueillies dans le *Romancero* espagnol, celles sur Robin-Hood en Angleterre et les poésies populaires de la Grèce moderne ont été composées dans des circonstances assez analogues à celles qui ont inspiré les chants héroïques de la Gaule et de la Germanie. Ainsi donc, on peut considérer comme démontré que la composition des épopées nationales a été partout précédée et préparée par celles de chants lyriques destinés à être répétés les jours de fête et de bataille.

Il faut maintenant essayer de déterminer le caractère de ces poésies primitives. Un premier point est hors de doute, c'est qu'elles étaient chantées avec accompagnement d'un instrument à cordes. C'est le souvenir de cet antique usage qui, devenu une tradition obligée, fait dire aux auteurs des épopées littéraires : « Je chante, etc., *arma virumque cano*, » quoique leurs poèmes fussent simplement destinés à être lus. A l'origine, la poésie et la musique sont étroitement unies; la lyre est le symbole du vers. De nos jours encore, les montagnards, qui semblent conserver partout sur les hauteurs une éternelle jeunesse sociale, ne connaissent que la poésie chantée. C'est dans les civilisations, où la pensée l'emporte de plus en plus sur la sensation, que le vers se sépare ordinairement de la musique, pour ne plus s'associer à elle qu'exceptionnellement et en des œuvres d'un genre mixte; toutefois, le rythme, la rime, la mesure ou l'allitération sont encore les vestiges de l'ancien élément mélodique. Un second point paraît aussi à l'abri de toute contestation sérieuse : les poésies héroïques avaient toujours pour sujet, à l'origine, des événements réels, les actions glorieuses des rois ou des guerriers qui avaient illustré la tribu, ou bien quelque grande catastrophe qui avait vivement frappé l'imagination popu-

laire. C'est ainsi que les rhapsodes des Ariens primitifs chantaient volontiers les victoires de cette race forte et belliqueuse sur les peuplades indigènes de l'Inde; les aèdes grecs, la chute de Troie ou la guerre de Thèbes; les bardes celtes et germains, les exploits réels des héros de leur race<sup>1</sup>.

Mais si, après avoir constaté que les anciennes poésies héroïques étaient chantées et avaient un fond historique, nous voulons étudier de plus près leurs caractères distinctifs, c'est en vain qu'on chercherait à le faire dans des monuments de la haute antiquité. Remontant à une époque où l'écriture était inconnue ou hors d'usage, la plupart de ces chants ont été oubliés et perdus. Ceux-là seuls ont survécu qui ont servi de base aux compositions épiques postérieures; mais, complètement remaniées et fondues dans les poèmes qui nous sont parvenus, il n'est plus possible à la critique la plus sagace de retrouver leurs formes primitives. On est par conséquent obligé d'interroger les compositions d'une époque plus récente, où existaient, d'une part, dans certaines classes de la société, la naïveté, l'enthousiasme, l'ignorance enfantine qui favorisent le développement de l'inspiration épique, et où se rencontrait, d'autre part, une classe qui, plus lettrée et déjà curieuse, pût recueillir les productions fugitives de la muse populaire. Dans les premiers temps qui suivirent les grandes invasions, les chefs et leurs guerriers conservèrent les mœurs héroïques et le goût des chants destinés à les célébrer, tandis qu'à côté d'eux les moines, dans leurs couvents, seuls refuges des restes d'une civilisation plus mûre, s'efforçaient de garder le souvenir des événements auxquels ils assistaient et de rassembler les éléments de leurs chroniques. C'est à ces

<sup>1</sup> On ne peut nier ce dernier fait en présence des témoignages unanimes et très-précis des historiens. Ammien Marcellin dit, livre XV : « Bardī quīdem fortīa virōrum facta heroīcis composita versibus, cum dulcibus lyræ modulīs cantāverunt. » On peut comparer à ce sujet ce qu'avancent Tacite, Posidonius apud Athenæum, Pomponius Festus, etc. Cassiodore écrit à Clovis au nom de Théodoric : « Citharæ dum etiam arte suā doctum pariter destinavimus experitum qui ore manibusque consonā voce cantando gloriā vestræ potestatis oblectet. » Jornandès dit, en parlant des anciennes migrations des Goths : « Quem ad modum in prisca eorum carminibus, penè historico ritu, in commune recollitur. » Après la chute de l'empire, les premiers chants héroïques du moyen âge avaient aussi des faits historiques pour sujet. Le prieur Geoffroy écrit à l'auteur de la *Chronique de Turpin*, à propos des hauts faits de Roland : « Apud nos ista latuerant hactenus nisi quæ joculatores in suis præferebant cantilenis. » La *Chronique de Turpin*, parlant d'Hoël, comte de Nantes, dit : « De hoc canitur in cantilenā usque in hodiernum diem. » En 886, Albéric parle des *Heroicæ cantilenæ*, composées au sujet de la victoire de Charles le Chauve sur Gérard de Vienne. Il serait facile de multiplier ces preuves.

circonstances particulières que nous devons la conservation de quelques fragments d'anciens chants historiques qui peuvent en quelque mesure nous offrir un spécimen de ce genre de compositions. Parmi ces poésies, une des plus dignes d'attention est sans contredit un chant en langue basque découvert par Latour d'Auvergne, vers la fin du siècle dernier, dans un couvent de Fontarabie. Ce chant, dont on assure que des versions orales se sont encore conservées dans les Pyrénées, retrace l'impression produite par le passage de l'armée de Charlemagne et par sa défaite à Roncevaux. Rapide, énergique, pleine de sentiment patriotique, cette composition est d'une couleur simple et vraie qui peint au vif en quelques traits les hommes et les lieux. On y reconnaît la véritable inspiration épique, comme dans les chants des montagnards de la Grèce. On peut encore citer, parmi les chants historiques primitifs du moyen âge, celui qui fut composé lors de la victoire remportée par Louis III sur les Normands aux bords de l'Escaut en 881, et que Mabillon a retrouvé dans l'abbaye de Saint-Amand, près de Tournay; le chant en latin rimé composé en l'honneur de la victoire de Lothaire II sur les Saxons, et qui n'était, d'après le témoignage de Saint-Hildegaire, qui nous en a conservé le texte, que la traduction « d'un chant vulgaire, lequel, à cause de sa rusticité, se trouvait dans toutes les bouches, et que les femmes chantaient en dansant et en battant des mains »; le chant de Fontenay, composé par un guerrier german, Anglebert, qui, semblable aux bardes antiques, combat au premier rang, *primâ frontis acie*, mais qui, pour ne point paraître barbare, se sert du latin ou fait traduire ses vers en cette langue par quelque moine plus savant que lui, et enfin le chant composé par les soldats de l'empereur Louis II, prisonnier à Bénévent, pour s'animer à la délivrance de leur chef<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Le fragment de Cassel sur le combat de Hildebrand et de son fils Hadubrad se rapproche, pour la forme, des anciennes poésies héroïques, mais il n'est pas démontré qu'il se rapporte à un fait historique. On pourrait citer le chant de guerre armoricain, *la Marche d'Arthur* (reproduit par M. de la Villemarqué), si l'on connaissait mieux la date de sa composition et son origine. De même que dans les commentaires en prose des Védas on rencontre des traces d'anciens chants, ainsi dans les chroniques du moyen âge on trouve parfois des chansons nationales transcrites à peu près mot à mot. Pour ne citer qu'un exemple, le remarquable récit de la prise de Pavie par Charlemagne dans le moine de Saint-Gall est évidemment écrit d'après un chant de guerre, dont il conserve encore le mouvement et la couleur poétiques. M. Leuormant a même découvert un chant en vers latins sur Childebert, introduit dans la vie d'un abbé de Saint-Germain par un moine du neuvième siècle nommé Gislemar, qui a écrit la composition versifiée à la suite, comme de la prose, en ajoutant seulement quelques mots par-ci par-là, afin de déguiser la mesure.

A juger des chants historiques qui semblent avoir été partout les premiers germes de l'épopée d'après ceux dont le texte nous est connu, on peut dire qu'ils se distinguent par une grande simplicité et qu'ils n'ont d'autre mérite littéraire que l'énergie des sentiments qu'ils expriment, et d'autre prétention que celle de l'exactitude des faits qu'ils racontent. Le merveilleux n'y entre pas encore : c'est la réalité peinte en quelques traits abrupts. Le plan est peu compliqué, le récit bref : point de description ni de développements. Le héros nettement mis en scène, le fait principal bien mis en relief, cela suffit à un chant de guerre. Pour que ces chants primitifs puissent donner naissance à l'épopée nationale, la réunion de plusieurs circonstances est nécessaire. Il faut, en premier lieu, que ces poésies ne soient point dès l'abord fixées par l'écriture, sinon elles ne pourraient se prêter aux transformations successives qui doivent les préparer à servir plus tard d'élément épique. — En second lieu, il faut qu'elles se produisent dans un temps où les guerriers et les chefs partagent les croyances naïves, les passions, les enthousiasmes et même l'ignorance de la foule, sinon les chants destinés seulement à charmer l'humble esprit de l'homme attaché à la glèbe ne pourraient se revêtir de ces couleurs héroïques qu'ils doivent emprunter au caractère intrépide et fier de l'homme qui combat. — Il faut, enfin, que ces chants guerriers puissent se grouper autour du souvenir de quelque grand événement, sinon, bientôt oubliés, ils ne pourraient être sans cesse remaniés et embellis par l'imagination populaire. Quand ces conditions se rencontrent, quand à une époque où l'esprit critique n'a pas encore tari la source des fictions et où l'histoire n'a pas chassé la légende, un sentiment profond s'empare de toute une population et exalte ses facultés poétiques, alors seulement les chants historiques transmis de génération en génération se réunissent, se fondent les uns dans les autres et finissent, sous l'empire d'une commune inspiration, par former un ensemble qu'on a appelé un cycle.

Dans les civilisations primitives, le seul sentiment qui puisse être assez général pour s'emparer de tout un peuple et assez durable pour permettre à la tradition épique de se développer, c'est l'orgueil national et la haine vivace et ardente qu'inspire la lutte contre une race ennemie; aussi voyons-nous partout les cycles héroïques se former sous l'influence d'une inspiration patriotique. Dans l'Inde, on a pu déjà constater l'existence de deux cycles principaux : le premier, qui avait pour sujet les conquêtes des Ariens et du brahmanisme sur les indigènes et qui a produit plus tard, sous l'action des idées religieuses, le

Rāmāyana; le second, qui avait pour sujet les luttes des conquérants de l'Inde entre eux et qui a donné naissance au Mahābhārata. En Grèce, le cycle des poésies nationales, qui a préparé l'Iliade, s'est formé par les souvenirs, et surtout par l'impression de la lutte séculaire des Hellènes contre les peuples de l'Asie Mineure. En Perse, la partie ancienne du *Shah-Nameh* émane du cycle des guerres des populations agricoles de l'Iran contre les tribus nomades du Touran. Au moyen âge, dans la Gaule, on trouve : le cycle des luttes du Midi gothico-romain contre le Nord franc, représenté, entre autres, par le poème de Gérard de Roussillon; le cycle des résistances féodales contre le pouvoir royal, dont on peut voir l'expression vraiment dramatique dans le roman de Garin-li-Loherain; enfin, le cycle des luttes contre les Sarrasins, dont est sortie la chanson de Roland. En Espagne, on rencontre deux cycles principaux de romances héroïques, mais qui n'ont pu arriver à l'état d'épopée complète, les uns groupés autour du nom du Cid et rappelant les combats des chrétiens contre les Maures, et les autres autour de celui de Bernard de Carpio et célébrant les luttes de l'Espagne contre les invasions du Nord. Les ballades anglaises de Robin-Hood étaient inspirées, suivant l'opinion d'Augustin Thierry qui reste encore la plus probable, par l'opposition des Saxons vaincus contre l'aristocratie normande, comme les poésies de la Grèce moderne l'ont été par la haine contre la domination turque. Ainsi, on le voit, le fait est général : partout c'est sous l'empire de l'exaltation du sentiment national que se groupent les chants héroïques d'où sortent les épopées.

Mais avant d'arriver à cette forme définitive, la tradition épique reste longtemps à l'état de poésie populaire, flottante, transmise de bouche en bouche et d'âge en âge, toujours remaniée par chaque génération, qui lui imprime le caractère de ses croyances, de ses passions et de ses facultés. Cette période de composition successive et pour ainsi dire spontanée se prolonge pendant un temps plus ou moins long : peut-être deux mille ans dans l'Inde et dans la Perse, cinq à six siècles dans la Grèce et dans la Germanie, deux siècles au plus dans la France du moyen âge. C'est pendant cette période que l'imagination populaire crée le merveilleux et le mythe, enfante des héros fabuleux, ou grandit, au gré de ses prédilections, les personnages et les événements réels.

La transition du grand homme historique à la figure épique se fait graduellement et d'après les tendances propres aux populations qui ont conservé son souvenir; parfois aussi celles-ci s'attachent à un guerrier peu connu ou complètement ignoré de l'histoire, et même presque en-

tièrement fabuleux. Qu'ont été en réalité Achille et Siegfried, Férïdoun et Rustem ? quand ont-ils vécu ? par quels exploits ont-ils mérité l'éternelle admiration que leur ont vouée les hommes de leur race ? Nul ne répondra jamais à ces questions, car ces grandes figures ont passé sur la scène du monde quand la poésie, avec ses mobiles fictions, pouvait seule conserver l'écho de leurs noms. Roland était gouverneur de la Marche de Bretagne : voilà la seule mention que l'histoire fasse de ce personnage sublime ; mais il est tombé au passage des Pyrénées en défendant la Gaule contre ses terribles ennemis les Sarrasins, cela suffit. L'enthousiasme populaire s'attache à ce nom ; elle prête à son héros un courage inébranlable, une force prodigieuse : à lui seul, il arrête une armée ; d'un coup de son épée il fend les montagnes ; il succombe, non sous les coups de l'ennemi, mais de l'effort qu'il fait pour rappeler l'empereur. Sa mort est plus glorieuse qu'une victoire ; la défaite de Roncevaux est oubliée : la vanité nationale est satisfaite par la gloire du héros invincible, gloire dont elle-même a fait presque tous les frais.

Partout les nations se sont passionnées ainsi pour certaines figures qui représentaient les sentiments dont elles étaient animées. Chacune d'elles s'est éprise de son héros de prédilection ; elle l'a doué de toutes les vertus qu'elle admirait ; elle lui a prodigué toute la puissance qu'elle désirait pour elle-même ; elle lui a prêté ses passions, mais idéalisées ; elle lui a attribué ses hauts faits, mais agrandis ; elle en a fait un type dans lequel se reflètent les traits principaux du caractère national<sup>1</sup>. Peu à peu la tradition se fixe ; le peuple croit à la réalité de cette figure que ses chants ont faite si belle, car il n'a pas d'autre histoire. Cette figure est réelle d'ailleurs, car elle est l'image purifiée de la race qui l'a produite, et, si on peut s'exprimer ainsi, l'incarnation de son génie. Quand le personnage, objet de l'enthousiasme général, est complètement transfiguré et est devenu presque un demi-dieu, quand sa vie a pris aux yeux de la nation un tel caractère d'authenticité que nul ne doute plus des faits rapportés par la tradition, alors le peuple s'incline devant son héros ; il l'admire ; il répète ses louanges et il est prêt à adorer la création de ses propres facultés poétiques. Ainsi fait la jeune fille éprise : elle orne l'homme qu'elle aime de toutes les qualités qu'elle admire ; elle le voit non tel qu'il est, mais tel que

<sup>1</sup> « Roland, dit M. L. Vitet, c'est la France, c'est son aveugle et impétueux courage... Image vivante qui, dans les traits d'un seul homme étudié d'après nature, nous montre ceux d'un peuple tout entier. » V. *Revue des Deux-Mondes*, 1<sup>er</sup> juin 1852. *La Chanson de Roland*.

son imagination le lui montre. C'est la fable toujours vraie de Pygmalion adorant la statue dont les lignes divines sont l'œuvre de son génie. Seulement, à chaque génération, la jeunesse, avide d'idéal, crée encore les idoles qu'elle chérit, tandis que pour l'humanité ce temps de création poétique et d'enthousiasme juvénile est passé sans retour. Les poèmes artificiels des temps civilisés, tels que *l'Énéide* et *la Jérusalem délivrée*, sont bien aussi, comme les épopées naturelles, le produit de l'imagination humaine s'exerçant sur des faits réels ou sur des traditions populaires; mais en créant les premières, l'imagination du poète est dirigée par la réflexion et par le goût et il a conscience du but qu'il veut atteindre, tandis qu'en créant les secondes, l'imagination du peuple opère pour ainsi dire instinctivement et obéit, sans le savoir, à des lois générales et à des conceptions préexistantes. L'aspiration vers l'idéal, qui est la source profonde d'où sort l'épopée et toute œuvre d'art, ne meurt pas au cœur de l'homme; seulement, ce noble et indestructible sentiment n'agit plus que sous le contrôle de la raison et sous l'œil de la critique. Il perd ainsi sa spontanéité native, et l'on cesse de croire à la réalité des figures qu'il enfante : la foi manque au poète et au public. L'œuvre peut être très-belle encore, mais elle n'aura plus la même action sur la vie nationale. Elle sera peut-être, comme le poème de Virgile, l'ornement d'un siècle littéraire et les délices de tous les esprits cultivés; ce ne sera plus, comme l'épopée homérique, pour toute une race un objet d'enthousiasme et de culte, une cause de civilisation, une source de croyances religieuses et l'origine d'un grand développement moral et artistique. Dès que les progrès de la science et l'éveil du sens critique ont refroidi ces foyers de poésie vivante d'où jaillissaient avec une merveilleuse profusion les figures lyriques, les métaphores et les légendes, les symboles du langage et du culte, en un mot, le mythe sous toutes ses formes, on ne voit plus se produire ce mirage enchanteur qui présentait aux yeux d'un peuple jeune et crédule son image transfigurée sous la forme du héros épique.

Quand les circonstances sont favorables, quand l'imagination de la foule est fortement ébranlée par quelque catastrophe terrible ou par de grands événements, le mythe historique se forme plus vite qu'on ne serait disposé à le croire<sup>1</sup>. C'est ainsi, par exemple, que dans la *Chro-*

<sup>1</sup> On peut voir dans un article de M. A. Stap sur *Clément de Rome* (*Revue germanique*, 30 sept. 1859), des exemples frappants de la rapidité avec laquelle la légende naissait et s'imposait à la croyance générale dans l'antiquité, surtout aux époques de fermentation religieuse.

nique de Saint-Gall, écrite, vers 884, en partie d'après les souvenirs d'un vétéran du nom d'Adalbert, qui avait fait les campagnes de Charlemagne, les faits prennent déjà un caractère fabuleux et les hommes des proportions surnaturelles. Eischer de Durgowe vaut à lui seul une armée; l'empereur, après avoir vaincu les Huns, fait couper la tête à tous les enfants qui dépassent la hauteur de son épée; un guerrier franc, dans l'expédition contre les Slaves, enfile à la pointe de sa lance, comme des grenouilles, *ut ranunculi*, huit ou neuf hommes, et les porte deçà, delà, embrochés et murmurant des paroles qu'il ne comprend pas, *perforatos et nescio quid murmurantes*. Nous voyons même le mythe historique se produire, du moins en germe, pour ainsi dire sous nos yeux, parmi des populations intelligentes, mais peu civilisées, chez qui une vive exaltation patriotique s'unit à une certaine ignorance et à une grande crédulité. De nos jours on a pu observer la naissance de ces premiers éléments de l'épopée dans un pays retombé, en quelque sorte, au temps de sa civilisation primitive, dans la Grèce moderne à l'époque de la guerre de l'indépendance. Comme le remarquait M. Edgar Quinet, « à presque tous les Clephtes contemporains sont attribuées des actions surhumaines. Que manquait-il à Karatskaky, à Botzaris, à Tzamados, à Nikitas le Turcophage, pour devenir autant de types généraux? Ils conversent avec leurs sabres, avec les têtes coupées, avec le fleuve qu'ils traversent, avec les montagnes qu'ils gravissent; des oiseaux aux ailes d'or leur parlent un langage magique; souvent un seul accomplit des prodiges pour lesquels suffirait à peine une armée entière. » Dans ces chants, productions instinctives des croyances populaires, les faits réels prennent déjà, on le voit, les teintes merveilleuses de la fiction héroïque.

Une fois le mythe historique créé de la façon que nous venons d'esquisser, la série des transformations que subit ordinairement la tradition épique n'est pas encore terminée. En effet, elle se modifie constamment, aussi longtemps qu'elle reste vivante, c'est-à-dire tant qu'elle correspond aux croyances, aux sentiments qui l'ont fait naître et qu'elle ne prend pas une forme définitive. La matière poétique, si on peut s'exprimer ainsi, demeure en fusion et amalgame les éléments divers qu'elle reçoit en un métal unique et splendide, dont plus tard se formera sous la main du poète élu la grande épopée nationale. C'est pendant cette époque de préparation que se produisent ces changements dans les noms de lieux et de personnes qui déroutent si fréquemment les recherches de l'érudition, — c'est alors que des courants de légendes, de *sagas*, venus de points souvent très-éloignés, se rejoignent et se

# LA FORMATION DES ÉPOPÉES NATIONALES

ET

## LES ORIGINES DU NIBELUNGE-NÔT<sup>1</sup>.

---

### II.

A propos d'une édition du Nibelunge-nôt, publiée en 1827 par Karl Simrock, Gœthe a tracé en quelques lignes le programme des questions que soulève l'examen de ce poème. Nous essayerons de les traiter en suivant à peu près l'ordre qu'indique le grand poète, qui était aussi un éminent critique, très-versé dans l'histoire des origines de la littérature allemande.

L'œuvre, dans la forme où elle nous est parvenue, date, suivant Lachmann, des premières années du treizième et, d'après d'autres érudits, de la fin du douzième siècle. Elle fut rédigée par conséquent à l'époque des Hohenstaufen, quand les lettres, les arts, l'architecture et le commerce se développèrent sous l'influence des croisades et des relations avec l'Italie et avec l'Orient. Le dialecte souabe, déjà un peu assoupli, était devenu la langue des cours. Les poésies des troubadours, que Frédéric aimait tant, les romans en langue d'oc et en langue d'oïl avaient répandu le goût des poésies chevaleresques. Aussi, quand on eut adouci les traits trop rudes de l'antique tradition des Nibelungen et qu'on l'eut revêtue des couleurs qui charmaient la haute société féodale de l'époque, le poème dut avoir un grand succès. Ce qui semble le prouver, c'est le nombre et la beauté des manuscrits qu'on en a découverts, et dont les plus remarquables, celui de Saint-Gall, les deux de la bibliothèque de Munich, et celui de Lassbergh, que cet ami enthousiaste des lettres fit transcrire dans une salle de son château, ont été écrits au treizième siècle. Indépendamment de ces quatre manuscrits, on en a retrouvé encore seize autres contenant soit le poème en entier, soit seulement des fragments. Parmi ceux-ci,

<sup>1</sup> Voir la livraison d'août.

il en est un en flamand, de la fin du treizième siècle, découvert à la bibliothèque de Gand, dans la couverture d'un vieux volume relié, preuve nouvelle de la vogue qu'obtint l'œuvre dans tous les pays de langue germanique.

La question de savoir qui est l'auteur du Nibelunge-nôt et où le poème a été composé a donné lieu à de longs débats qui révèlent une ingénieuse érudition, mais qui n'ont abouti à aucun résultat positif. Quelques auteurs ont mis en avant un nom propre, Heinrich von Osterdingen, qui d'après les uns aurait appartenu à une famille patricienne de Mayence, et d'après les autres à une maison autrichienne; mais le savant Lachmann, esprit profond et caustique, se moque de ces hypothèses, peu justifiées à son avis, car, dit-il, on attribue à un poète qui est presque un mythe une composition qui ne peut être l'œuvre d'un seul poète.

Il est arrivé pour l'auteur du Nibelunge-nôt ce qui avait eu lieu dans l'antiquité pour celui des poèmes homériques. A défaut d'indications positives, chaque pays de l'Allemagne a revendiqué tour à tour l'honneur d'avoir donné le jour au créateur de l'œuvre dont s'enorgueillissait la race entière, mais jusqu'à présent aucun d'eux n'a pu établir ses titres à cette glorieuse paternité. D'après l'éminent critique que nous venons de citer, l'obscurité qui couvre le berceau du poète s'expliquerait facilement, et il serait même inutile de chercher à en pénétrer le mystère. Appliquant le système de Wolff dans toute sa rigueur, Lachmann prétend que le Nibelunge-nôt n'est pas l'œuvre originale d'un poète inspiré, mais qu'il est formé de l'assemblage de vingt chants anciens, conservés par la tradition populaire, réunis avec une certaine habileté et coupés en trente-neuf aventures, comme nous le voyons actuellement. Ce travail de compilation exigeant peu de génie et ne différant guère des éléments préexistants, il ne faut point s'étonner si celui qui l'a accompli ne s'est pas acquis assez de gloire pour que son nom soit arrivé jusqu'à nous.

L'opinion de Lachmann, développée avec une finesse d'aperçus et une abondance de remarques critiques de nature à frapper l'esprit, fut adoptée et défendue par une école nombreuse, et acceptée presque généralement par le public lettré comme une vérité démontrée. Elle s'appuyait principalement sur certaines contradictions contenues dans le récit, notamment touchant l'âge de Kriemhilt et de Dankwart, sur l'oubli que l'auteur semblait faire de certains personnages importants, sur la différence de ton des diverses parties de l'œuvre, enfin sur l'opposition qu'on pouvait remarquer entre certaines strophes très-éner-

giques et réellement belles, provenant des chants primitifs, et d'autres strophes plates et vulgaires, simple remplissage destiné à relier les parties anciennes entre elles.

Le système de Lachmann, qui, dès qu'il parut, en 1816, souleva une opposition assez vive, mais trop superficielle, a rencontré en ces derniers temps des contradicteurs ardents, convaincus et érudits, qui n'ont pas craint de suivre l'illustre critique sur son terrain, et de discuter en détail et en pesant pour ainsi dire chaque mot du texte toutes les preuves que Lachmann invoquait.

L'antique épopée germanique est-elle l'œuvre d'un poète ou n'est-elle que la réunion d'anciens chants reliés les uns aux autres? Y a-t-il un *Nibelungen-lied* ou seulement des *Nibelungen-lieder*? tel était l'objet du débat scientifique, parfaitement soutenu de part et d'autre, et qui n'est pas encore terminé. Nous ne pouvons entrer ici dans l'examen détaillé de ces recherches parfois minutieuses de l'érudition; il suffira d'indiquer en quelques mots la conclusion qu'en peut tirer un lecteur impartial.

On ne peut le nier, ce que le système de Lachmann avait d'excessif et de trop déterminé ne semble pas pouvoir résister à la critique à laquelle il a été soumis. On a montré, en effet, qu'il était impossible de distinguer toujours sûrement les chants primitifs des parties qui auraient été ajoutées postérieurement, et de classer exactement les strophes suivant leur origine; on a fait voir aussi que les contradictions qu'on avait signalées se réduisaient à une ou deux circonstances très-accessoires, dont on ne peut inférer légitimement que le *Nibelungen-lied* n'est qu'un assemblage de chants populaires. Enfin, quoique Lachmann soutienne le contraire, l'ensemble du poème révèle sinon un grand poète, au moins la pensée personnelle d'un auteur qui a rédigé librement et qui a disposé d'après un plan suivi les épisodes que lui livrait la tradition. Il y a, il est vrai, des strophes plus faibles les unes que les autres, et le ton de la première partie n'est pas tout à fait celui de la seconde; néanmoins, quand on lit le poème entier, il est impossible de ne pas y voir le produit d'une même intelligence et d'une même conception. Malgré tout ce qu'on peut objecter, on sent naître en soi, comme après la lecture de l'Iliade, une conviction plus forte que toute critique et qui vous dit : Ceci est l'œuvre individuelle d'un seul homme.

<sup>1</sup> Outre les publications citées en tête de cette étude, on peut consulter encore : *H. Fischer*, *Nibelungen-lied oder Nibelungen-lieder*. — *Zarncke*, *Beiträge zur Erklärung und Geschichte der Nibelungen-lieder*. — *R. von Lillenkron*, *Ueber die Nibelungen-Handschrift C. 1856*. — *Vilmar*, *Reste der Alliteration im Nibelungen-liede*. 1856.

Toutefois, ces restrictions faites, le fond de l'opinion de Lachmann reste inattaquable. Si le Nibelunge-nôt n'est pas un assemblage de chants populaires cousus ensemble par un vulgaire compilateur, il paraît du moins certain que le poète qui a composé ce poème en a puisé les éléments, déjà tout formés, non point dans une tradition vague et informe, mais dans des compositions poétiques antérieures qui étaient peut-être en partie des chansons populaires, mais plus probablement des chants cycliques assez rapprochés de la rédaction actuelle. A-t-il également cherché des inspirations dans des *Sagas* écrites soit en langue vulgaire, soit en latin, comme l'a fait l'auteur de la *Klage*? quoiqu'on n'en ait pas de preuves directes, cela est assez probable, car la *Klage* elle-même est le résumé de la tradition des Nibelungen, faite d'après une récitation latine qui différait du poème que nous possédons. L'autorité que le poète invoque, ce sont les anciennes traditions « *uns ist in allen mæren wunders vil geseit* », sans qu'on puisse décider, d'après ces mots, sous quelle forme il a eu connaissance de ces légendes.

Dans ses peintures monumentales de Munich, M. Schnorr a admirablement symbolisé les sources où a puisé l'auteur du Nibelunge-nôt. Il représente le poète ayant à sa droite une jeune fille aux cheveux blonds, couronnée de feuilles de chêne, chantant sur sa harpe les exploits des aïeux; belle, inspirée, semblable à une prêtresse de Teutsch, à Thusnelda la fiancée d'Herman; à sa gauche, une vieille, un fuseau à la main, toute courbée par l'âge, mais agréable encore, malgré le poids des ans qui semble peser sur elle. La jeune fille, c'est la tradition épique dans toute la fraîcheur de l'inspiration première, c'est la chanson populaire qui, animée par les accords de la musique, remplit tout un peuple d'un juvénile enthousiasme : c'est la *Saga*. La femme âgée, c'est encore la tradition héroïque, mais vieillie, refroidie, devenue un récit en prose qui ne se chante plus aux jours de fête ou de combat, mais que la grand'mère raconte le soir, à la veillée, au coin du foyer : c'est la *Mære*<sup>1</sup>. La tradition épique sous forme de poésies populaires et sous forme de récits en prose, voilà véritablement la double source d'où est sorti le poème des Nibelungen.

Si maintenant on veut étudier de plus près ces sources diverses, on n'est pas arrêté ici par le manque de documents, comme on l'est pour

<sup>1</sup> Pour sentir combien la figure symbolique dessinée par Schnorr rend bien la pensée, il suffit de se rappeler que le recueil des traditions mythologiques et héroïques des peuples du Nord a pour titre *Edda*, mot qui signifie grand'mère, et sagesse dans le sens de connaissance, *proavia et sapientia*.

les épopées de l'antiquité. En effet, la tradition héroïque qui fait le fond du Nibelunge-nôt est également le sujet de compositions d'une époque et d'une nature très-différentes, notamment de quinze chants de l'Edda de Sæmund qui remonte au onzième siècle, de la Volsunga-saga, de la Wilkina-saga, recueils en prose du douzième et du treizième siècle, de plusieurs *Marchen*, entre autres du Hörner Syfrid, qui datent de la fin du moyen âge, enfin des Sigurd-lieder des îles Féroë qui se chantent encore de nos jours. De ces curieux monuments littéraires, tous, sauf les moins importants, les *Marchen*, sont parvenus jusqu'à nous en langue scandinave; c'est dans les chants de l'Edda, recueillis en Islande, que nous trouvons la tradition épique concernant Siegfried avec ce caractère de grandeur, d'énergie, de force archaïque qu'elle devait posséder à l'origine. Les guerriers les plus indomptables de la Norvège, fuyant au neuvième siècle le joug du conquérant Harold Haarfagar, avaient fait resleurir avec une vie nouvelle, dans cette île perdue au milieu des glaces du Nord, les mœurs, les croyances, les souvenirs héroïques de leur race. C'est là que furent rédigés d'abord, avant que l'influence des idées chrétiennes les eût modifiés, les chants antiques qui continuèrent, en Allemagne, à être transmis oralement de génération en génération, mais qui y perdirent peu à peu tous les traits qui rappelaient trop vivement les croyances ou les usages du paganisme germanique. La Volsunga-saga, qui raconte en prose l'histoire de Siegfried et de ses aïeux, les Volsungen, descendants d'Odin, complète les indications de l'Edda et paraît avoir été puisée aux mêmes sources. La Niflunga-saga, dans la Wilkina-saga, s'éloigne au contraire des données de l'Edda pour se rapprocher de celles du Nibelunge-nôt. Dans les *Marchen* allemands, la tradition héroïque est rabaisée au niveau de contes d'enfants, et Siegfried, le demi-dieu des légendes anciennes, le vainqueur du dragon Fasnir, n'est plus tantôt qu'un bon compagnon qui, en apprentissage chez un forgeron, fend les enclumes d'un coup d'épée, tantôt même qu'un bouvier ou un porcher, *quantum mutatus ab illo*, dont un bain dans la boue de la Sala rend la peau dure comme de la corne et invulnérable, et qui acquiert ainsi gloire, richesse et puissance. Les chants des îles Féroë sur Sigurd, Brunhild et Högni<sup>1</sup>, se rapprochent plus de l'inspiration héroïque de l'Edda, mais fréquemment la force y dégénère en exagération et le

<sup>1</sup> Ces chants, signalés en 1817 par le candidat en théologie Lyngby pendant une excursion qui avait pour but l'étude de la flore des Féroë, furent publiés par lui en 1822. Depuis lors, C. A. Hammershaimb les a recueillis avec un soin plus grand et une connaissance plus approfondie de la langue.

sublime en gigantesque. Les héros n'ont presque plus les proportions humaines : Sigurd, par exemple, déracine des chênes et s'en sert comme d'une massue pour abattre ses ennemis; néanmoins le ton dominant est toujours celui des poésies populaires des cycles épiques du Nord. De ce qui précède, il résulte manifestement que les sources du Nibelunge-nôt sont bien, comme on l'a dit, des chants héroïques, pulsque nous possédons une partie de ces chants, dont les uns remontent au huitième siècle, et dont les autres se chantent encore aujourd'hui, mais qui tous célèbrent les héros et les aventures de ce poème.

Maintenant, il faudrait déterminer où se sont produits d'abord ces chants, et surtout quelle est la patrie de la tradition, de la saga, qu'ils contiennent. Quoique les compositions les plus anciennes ayant trait aux Nibelungen nous soient parvenues seulement en langue scandinave et portent l'empreinte des mœurs du Nord, elles n'appartiennent pas cependant au peuple qui nous en a conservé le plus ancien souvenir. A cet égard le doute n'est point possible. La Wilkina-saga, dont le récit est presque de tout point conforme à notre Nibelunge-nôt, dit en propres termes, dans le prologue, qu'il est composé d'après les informations d'hommes allemands venus de Brême, de Munster et de Scœst, et d'après les anciennes chansons qu'ils se plaisaient à répéter. L'auteur islandais invoque ces sources dans plus de douze passages différents; il affirme que la saga qu'il rapporte est une des plus remarquables que l'on connaisse en Allemagne, et qu'en Saxe chacun raconte ces traditions de la même manière, à cause des anciennes chansons que personne n'ignore. Comme par le terme employé ici, *Saxland*, pays des Saxons, on entendait à cette époque non la Saxe actuelle, mais la contrée qui s'étend le long de la mer du Nord, on peut déjà conclure de ces passages que les chants héroïques et la saga appartiennent à l'Allemagne septentrionale et non à la Scandinavie. Mais il y a plus : les critiques les plus compétents, W. Grimm et Lachmann en tête, s'accordent à reconnaître dans la tradition épique qui concerne Siegfried une saga franque qui doit remonter à l'époque où les Francs saliens étaient établis non loin de la mer du Nord. Dans les monuments les plus anciens, les deux Edda, la Volsunga-saga, la Nornagest-saga, Sigmund et Sigurd sont représentés comme rois dans le Frankenland. C'est dans le Rhin que Sigurd plonge son épée Gram pour voir si elle coupera en deux un flocon de laine que le courant amène contre le tranchant de la lame. C'est près du Rhin que le héros est tué; c'est dans ce fleuve qu'est précipité le trésor; Sigurd est appelé *der Südliche*, homme du Midi, et il l'était en effet pour les habitants de l'Islande. Les

Volsungen, les ancêtres de Sigurd, sont des chefs du Frankenland. Dans les traditions allemandes, les mystérieux Nibelungen<sup>1</sup> sont considérés comme des Francs des bords du Rhin. Dans le *Nibelunge-nôt*, Siegmund réside à Santen, sur les rives du Rhin inférieur, et Siegfried est nommé le héros du Niederlant, c'est-à-dire des Pays-Bas. Quand on compare ces témoignages divers, surtout quand on considère que la saga, qui ordinairement confond les noms et change à son gré les indications géographiques, témoigne encore, même dans la lointaine Islande, des lieux où elle a pris naissance, on doit bien admettre que les légendes sur Siegfried et Brunhild appartiennent originairement aux Francs saliens. Les traditions qui dominent dans la seconde partie des Nibelungen et qui se rapportent à Gunther, à ses frères et à leurs luttes contre les Huns d'Etzel, sont probablement une saga burgonde, et celle qui concernait Dietrich une saga ostrogothique. Ces deux cycles différents se sont mêlés à celui des traditions franques d'après les lois ordinaires de la formation épique, et auront ainsi passé ensemble dans le Nord sous forme de chants héroïques, dont les lieder de l'Edda sont la traduction ou l'imitation en vers, et les Volsunga et Wilkina-sagas le développement en prose.

Il est difficile de déterminer d'une manière précise à quelle époque ont pris naissance les premiers chants et la saga des Nibelungen. Comme ils remontent à un temps où les Germains n'avaient pas encore d'histoire, les indications positives font complètement défaut. Quelques auteurs ont prétendu que le fond de la légende avait été apporté en Europe par les tribus germaniques quand elles quittèrent les plateaux de l'Asie centrale. Cette hypothèse peut se soutenir pour les éléments mythiques de la tradition qui, se rattachant aux anciennes croyances religieuses, appartiennent évidemment à une antiquité très-reculée; mais elle ne peut s'appliquer aux éléments purement héroïques qui paraissent d'origine plus récente, et qui n'ont admis le mythe religieux qu'à une

<sup>1</sup> C'est en vain qu'on s'est efforcé de déterminer au juste qui étaient les Nibelungen. D'après l'étymologie, ce nom se rapporterait à des hommes des brouillards ou des ténèbres, et ne serait pas sans relation avec le Nifheim, l'enfer scandinave. D'après l'Edda, les Niflungen sont les rois du Rhin, Gunnar et Högni. Dans le *Nibelunge-nôt*, ce nom est appliqué d'abord à des guerriers qui, habitant vers le Nord, gardaient le fameux trésor, et que Siegfried s'est soumis après avoir tué les rois Nibelung et Schilbung. Dans la seconde partie du poème, le nom de Nibelungen est appliqué aux rois burgondes, à Gunther et à ses guerriers. Dans le *Waltharius*, Gunther et Hagene sont désignés tantôt comme Francs, tantôt comme Sicambres, tantôt comme des Francs-Nibelungen. La seule chose qui ressorte clairement de toutes ces indications, c'est que la saga des Nibelungen est une tradition franque.

époque plus avancée de leur développement. D'autres critiques placent l'origine de la saga avant l'ère chrétienne; mais cette supposition ne s'appuie sur aucune preuve positive. L'opinion la plus probable est que la partie héroïque de la tradition des Nibelungen remonte au quatrième ou au cinquième siècle. Les chants auxquels elle aurait donné lieu auraient fait partie, en ce cas, de ceux que les premiers rois francs aimaient à entendre chanter pendant leurs repas, et que plus tard Charlemagne fit recueillir, comme le rapporte Éginhard<sup>1</sup>. Louis le Débonnaire, au contraire, se refusait à écouter ces chants de la Germanie païenne qu'il avait appris par cœur dans son jeune âge<sup>2</sup>. Au commencement du neuvième siècle, dans le cloître de Reichenau, l'abbé Waldo fait copier par ses religieux douze chants en langue germanique, *XII carmina theodiscæ linguæ formata*. En 885, l'archevêque de Reims Fulco, avertissant Charles le Simple, cite les livres allemands qui racontent comment le roi Ermenrich, par les conseils d'un confident perfide, fait périr ses descendants, tradition gothique qu'on retrouve dans les poésies du Nord. Le chant d'Hildebrand et d'Hadubrad appartient également à cette époque et au cycle gothique. Saxo Grammaticus raconte qu'en 1157, lors de la tentative de meurtre commise sur Sueno, à Roskild, le roi entendit répéter le chant de la trahison exercée par Kriemhilt contre ses frères, pour l'avertir du danger qu'il courait. Déjà en 1130, dans l'île de Seeland, un rhapsode saxon avait chanté le même *lied* dans une circonstance pareille. Au treizième siècle, le poète Marner indique plusieurs compositions poétiques ayant pour objet Dietrich de Vérone, la mort de Siegfried et la vengeance de Kriemhilt, qui sont évidemment les sources où a puisé l'auteur du Nibelunge-nôt. Puis viennent les *Marchen* de la fin du moyen âge. Ces diverses indications prouvent que, depuis l'époque des grandes invasions des peuples du Nord, au cinquième siècle, jusqu'au moment où la Réforme chassa de l'esprit du peuple allemand, par d'austères préoccupations et des réalités terribles, les légendes de la Germanie primitive, la fameuse saga des Nibelungen ne cessa pas un instant de charmer l'imagination populaire, d'abord sous forme de chansons

<sup>1</sup> Le compilateur de la *Wilkina-saga* affirme que ces sagas remontent au temps de Constantin le Grand. Cette mention indique seulement leur haute antiquité, mais ne peut être prise à la lettre. Eginhard parle dans les termes suivants des anciennes chansons recueillies par Charlemagne : « Item barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriarum mandavit. »

<sup>2</sup> « Poetica carmina gentilia, quæ in juventute didicerat, respuit nec legere, nec audire, nec docere voluit. » *Thegan vita Hludovici*, cap. 19.

héroïques, puis sous celle de petits poèmes chantés par les rhapsodes, plus tard encore sous celle d'une grande épopée chevaleresque, enfin, comme simples contes du foyer.

Puisque l'Allemagne ne nous a conservé ses vieilles légendes que revêtues des couleurs chrétiennes et chevaleresques, et que c'est à l'Islande qu'il faut les redemander avec leur caractère héroïque et païen, reste à savoir vers quelle époque les dieux et les héros antiques, chassés par le christianisme triomphant, quittèrent leur verte patrie pour émigrer vers les régions désolées du cercle polaire. On a d'assez bonnes raisons pour admettre que cette émigration des vieilles traditions héroïques de la Germanie eut lieu avant le commencement du sixième siècle. En effet, les plus anciens chants de l'*Edda* semblent remonter au huitième siècle; or, comme ils confondent déjà complètement toutes les notions géographiques du récit, cela prouve qu'ils ont été transmis oralement pendant un temps assez long chez un peuple qui ne connaissait pas les localités dont la légende faisait mention, et cela nous rejette en arrière de plus d'un siècle. En second lieu, le *Beowulflied*, rédigé en Angleterre probablement à la fin du septième siècle, cite les mêmes traditions que l'*Edda*, et démontre par là que les Anglo-Saxons qui émigrèrent dans la Grande-Bretagne au cinquième siècle y apportèrent des chants tout à fait semblables à ceux qui passèrent dans les îles scandinaves, et qui devaient par conséquent appartenir à la même époque. Enfin, l'histoire de Jornandès *De Gothorum origine*, écrite en l'an 552, raconte comment Ermanaric, roi des Goths, fit écarteler une noble femme, Swanilda, par des chevaux sauvages, et comment il fut frappé à son tour par les frères de cette femme; or on trouve dans l'*Edda* un récit tout semblable où apparaissent les mêmes personnages et des circonstances à peu près pareilles, ce qui indique de nouveau que cette saga gothique<sup>1</sup> a dû passer dans le Nord vers l'époque où Jornandès l'a consignée dans son histoire. Ainsi, au

<sup>1</sup> Dans le chant de l'*Edda* intitulé *Hamðismál*, chant de Hamdir, on a rattaché la saga gothique à la saga franque, en faisant Swanhild fille de Sigurd et de Gudrun. Swanhild doit épouser le roi des Goths, Iormunrek (en gothique Airmanareik, Ermanaricus chez Jornandès); mais celui-ci, jaloux de son fils, le fait pendre et fait écarteler Swanhild. Gudrun, qui, après la mort d'Atli, s'est remarié avec Jonakur, et qui en a eu trois fils, Sorli, Hamdir et Erp, pousse ceux-ci à venger leur sœur. Sorli et Hamdir (Samus et Ammius dans Jornandès), croyant que leur frère Erp ne veut pas les aider, le tuent, puis surprennent Iormunrek; ils le frappent, mais ne peuvent l'achever, tandis qu'eux-mêmes, invulnérables au fer, sont tués à coups de pierres. N'est-il pas remarquable qu'on retrouve la même légende dans tous les pays où se sont disséminées les tribus germaniques, depuis les rives de l'Adriatique jusqu'aux abords du pôle?

quatrième et au cinquième siècle, quand les Germains et les Scandinaves avaient, sauf certaines nuances, les mêmes mœurs, les mêmes croyances religieuses et la même langue, les chants héroïques des bords du Rhin se répandirent jusque dans l'extrême Nord, en Danemark, en Norvège, et plus tard en Islande. Lorsque l'Allemagne se fut convertie au christianisme, les Danois et les Norvégiens, jadis frères des Francs et des Saxons, devinrent leurs ennemis les plus acharnés : les communications furent interrompues pendant toute une période d'hostilités incessantes jusqu'à ce que le commerce les rétablît après que le Nord fut à son tour converti ; mais déjà les traditions héroïques avaient pris dans les deux régions un caractère différent. En Allemagne, l'influence ecclésiastique avait essayé, comme Louis le Débonnaire, de chasser de la mémoire du peuple les souvenirs des héros des temps païens, et, ne pouvant y parvenir, elle avait du moins substitué aux mœurs antiques les habitudes et les sentiments du chevalier chrétien. Ainsi modifiés d'abord par l'Église, puis plus tard par les idées régnantes dans les cours chevaleresques, les chants épiques, plus longtemps remaniés, aboutirent en Allemagne aux récits plus adoucis du Nibelunge-nôt. Dans le Nord, au contraire, les mœurs violentes des temps héroïques se maintinrent plus longtemps par suite des expéditions audacieuses des Vikings, dont l'indomptable courage faisait trembler l'Angleterre et tout l'empire de Charlemagne. Les chants antiques, étant en rapport avec les sentiments et avec les actions de ces guerriers farouches, furent conservés par les Skaldes, sans qu'ils dussent en altérer la rudesse et la grandeur épiques, et ils furent recueillis dans l'*Edda* et dans les sagas en prose, précisément au moment où la foi nouvelle et une civilisation plus pacifique allaient altérer ces vestiges abrupts d'un passé évanoui pour jamais.

Lorsqu'on a vu comment se sont produites et se sont répandues les légendes épiques de Nibelungen, on est porté à se demander ce qu'elles contiennent. Sont-ce les souvenirs idéalisés d'événements historiques ou seulement les fictions de l'imagination populaire ? Ces héros dont elles rapportent les actions, sont-ce des personnages qui ont vécu dans le monde réel, ou des figures mythiques créées par le génie poétique des races du Nord ? Ce que nous avons dit précédemment de la formation de l'épopée fera comprendre que, pour résoudre ce problème, il faut toujours distinguer avec soin les parties diverses des compositions et la période du développement épique dont on s'occupe.

Examinons le Nibelunge-nôt. Il se compose, comme nous l'avons déjà indiqué, de trois cycles différents de traditions : les unes franques,

rattachées au nom de Siegfried; les autres burgondes, concernant Gunther, ses frères et leur lutte avec Attila; les troisièmes gothiques, qui ont pour objet Dietrich et les héros Amelungen (les *Amali* de Jornandès). Pour ce qui est des sagas burgondes et gothiques, qui forment la seconde partie du Nibelunge-nôt, il ne peut y avoir de doute : elles se rapportent évidemment à des personnages et à des événements historiques, qu'elles représentent plutôt, à la vérité, d'après l'impression qu'ils ont produite sur l'imagination populaire, que d'après la réalité des faits. Gondebaud, roi des Burgondes, parle, dans le recueil des lois qu'il fait faire, de ses prédécesseurs, et les nomme Gibica, dans lequel on reconnaît le Guiki de l'*Edda* et le Gibico, père de Gunther, qui paraît dans le *Waltharius manu fortis*; Godomar, qui est Gernôt, le Guttorm de l'*Edda*; Gislahar, qui est Giselher, et Gundahar, qui est Gunther. Les trois rois qui siègent à Worms, dans le Nibelunge-nôt, sont donc ici désignés dans un document historique. Mais il y a plus : les historiens parlent d'un roi des Burgondes, du nom de Gundicar, qui, vaincu par les Huns en 435, aurait été exterminé avec toute sa famille et tout son peuple<sup>1</sup>. Voilà probablement le fait historique qui a donné naissance au récit du massacre des rois burgondes et de leur suite par Etzel, fait qui forme le sujet de la seconde partie du poème et qui lui a donné son nom : Nibelunge-nôt, c'est-à-dire détresse, désastre des Nibelungen. Le souvenir du massacre de Gundicar et de son peuple, grossi par celui de la fameuse bataille des champs catalauniques, où, d'après Jornandès, les blessés se désaltèrent en buvant du sang comme dans le poème, a donné naissance à l'idée d'une immense catastrophe qui a pris peu à peu la forme que nous lui voyons dans l'épopée. L'Etzel du Nibelunge-nôt est évidemment l'Attila de l'histoire où son frère et sa femme, le Blöde et l'Helche de la légende, s'appellent Bleda et Herka. La résidence que lui attribue le poète, en Hongrie, aux bords du Danube, la puissance qu'il exerce, le grand nombre de rois qu'il a pour vassaux, tout correspond à l'image qui nous a été conservée du roi des Huns. Seulement, de même que les romans français de la féodalité ne donnent à Charlemagne qu'un rôle très-effacé, de même ici, dans la tradition germanique, Etzel, païen et barbare, se montre bien lâche à côté de la prodigieuse valeur des héros burgondes et goths. Dietrich von Bern est Théodoric de Vérone,

<sup>1</sup> Voir les textes dans W. Grimm : *Die deutsche Heldensage*. Voici les paroles de Prosper d'Aquitaine : « Eodem tempore (s. 435) Gundicarum Burgundionum regem inter Gallias habitantem Ætius bello obrivit pacemque ei supplicanti dedit, quâ non diu potitus est, siquidem illum Chunnii cum populo suo ac stirpe deleverunt. »

désigné ainsi sans doute parce que c'est près de cette ville qu'il vainquit Odoacre. Mais, sauf la force et la vaillance extraordinaires du héros, qui expriment l'impression qu'a dû faire sur l'imagination populaire le souvenir du règne glorieux de Théodoric le Grand, rien, dans la légende de Dietrich fugitif à la cour d'Étzel, ne rappelle la vie du roi des Ostrogoths. Un personnage secondaire, Irnfrit von Thuringen, et Pilgrim de Passau sont également empruntés à l'histoire. Le premier est le roi de Thuringe, Irmenfried, chassé de son pays par le roi austrasien Théodoric vers 530, et le second est un évêque de Passau, qui vécut au dixième siècle, et qui par conséquent n'est entré que très-tard dans la saga. Les chroniqueurs parlent bien aussi d'un Rutgerus de Præclara, marquis en Autriche, qui serait le chevaleresque seigneur de Bechelaeren ; mais Lachmann et W. Grimm sont d'accord pour admettre que la chronique a pris ce personnage dans les légendes.

Ainsi donc, en résumé, la catastrophe qui fait le sujet de la seconde partie du Nibelunge-nôt et les personnages qui y figurent émanent des traditions burgondes et gothiques, dont la source primitive sont des faits historiques. Ces résultats acquis, si l'on veut aller plus loin et rechercher les origines de la première partie du poème et de la saga franque qui en est la base, on est bientôt réduit à des conjectures. Le problème, à vrai dire, paraît insoluble. Sur Siegfried, sur Brunhild et Kriemhild, l'histoire ne fournit aucune indication. On ne peut se faire cependant à l'idée que ces figures si vivantes, si dramatiques, ne soient que de vains fantômes évoqués par l'imagination populaire. Cela serait contraire à tout ce que nous savons sur les origines des autres épopées nationales et aux exemples cités plus haut. Mais si les personnages réels dont ces figures épiques sont les images idéalisées ont passé sur la scène de ce monde, comme c'est probable, c'est à l'époque où les tribus franques, errant des bords du Rhin à ceux de la mer du Nord, n'avaient d'autres témoins de leurs exploits et de leurs aventures que les rhapsodes, qui nous en ont conservé les poétiques souvenirs. Quelques auteurs ont prétendu que c'est la tradition des victoires du chef des Chérusques Hermann et du Batave Civilis qui aurait donné naissance au personnage de Siegfried, dont le nom (*Sieg*) signifie victoire, et symboliserait le triomphe des Germains sur les légions de Rome ; mais ce sont là de pures hypothèses que rien ne confirme, et si on veut se livrer à des suppositions de ce genre, mieux vaudrait encore, avec le chroniqueur du Palatinat, Frecher, chercher Siegfried dans le roi austrasien Sigebert, l'époux de Brunehaut, qui était représenté sur la pierre de son tombeau dans l'église de Saint-Médard, à Soissons, les

pieds appuyés sur un dragon. On pourrait admettre alors que les luttes sanglantes de Brunehaut et de Frédégonde sont le fondement historique des légendes sur la rivalité de Brunehild et de Kriemhild, qui amène la mort violente de Siegfried et ses suites terribles. Il est en effet assez probable que l'écho de ces événements, qui ont dû frapper d'épouvante l'esprit des contemporains, se retrouve dans l'épopée; mais quand on veut découvrir ainsi dans l'histoire des rois francs les sources de la saga des Nibelungen, il faut se contenter de ces concordances générales. Il est impossible de poursuivre la confrontation dans les détails, car toute donnée sérieuse manque à la critique. Les descendants du roi norvégien Ragnar Lodbrok prétendaient, il est vrai, que leur aïeul était issu du sang de Sigurd par sa fille Aslaug; mais, dans l'antiquité, nous voyons que les grandes familles faisaient aussi volontiers remonter leur origine à quelque divinité, et ce fait prouve seulement qu'à certaines époques la croyance à l'existence réelle des personnages mythiques est générale. On peut en conclure qu'il existe alors chez tout le monde une disposition identique à croire à la réalité d'un certain ordre de faits, mais non point que ces faits aient réellement eu lieu. Il est donc probable que la saga de Siegfried et de Brunehild a sa racine dans le monde réel; mais il est impossible actuellement de le démontrer, et surtout de dire quels sont les faits qui lui ont donné naissance.

### III.

On vient de voir que la tradition épique se développe chez la race germanique d'après les lois qui semblent présider partout à la formation de l'épopée. D'abord naissent des chants héroïques qui sont l'écho de faits historiques ou plutôt de l'impression que ces faits ont produite sur l'imagination populaire; puis ces chants se groupent autour d'un nom connu, Siegfried, Dietrich ou Gunther, et forment des cycles.

Plus tard, ces cycles, d'origine et d'époques différentes, finissent par se rapprocher et par s'amalgamer sous l'empire d'un mythe religieux et d'une pensée morale. C'est cette phase du développement de l'épopée du Nord qu'il nous reste à montrer; mais si l'on veut la saisir, il faut étudier la tradition telle qu'elle se présente dans l'*Edda*; car, dans le Nibelunge-nôt, l'influence des idées chrétiennes et chevaleresques a tellement obscurci les données primitives que, sans le secours des sources islandaises, on ne réussirait point à les découvrir.

Pour qu'on comprenne bien ce point important de l'histoire de

l'épopée germanique, il ne sera pas inutile de rappeler rapidement sous quelle forme la légende des Nibelungen se présente dans le recueil de Sæmund, complété par les indications de la Volsunga-saga.

Trois divinités, trois Asen, Odin, Loki et Hônir, parcouraient un jour la terre. Arrivés à une chute d'eau, ils aperçoivent une loutre qui dévorait un saumon. Loki, d'un coup de pierre, tue la loutre, l'écorche et emporte la peau, très-fier de son adresse. Le soir venu, les trois dieux entrent, pour passer la nuit, dans la demeure d'un homme qui s'appelait Hreidmar, et ils lui montrent le produit de leur chasse. Hreidmar voit qu'ils ont tué son fils Ottur, qui vivait dans la rivière voisine sous la forme d'une loutre (*otter*). Il appelle ses deux autres fils, Fafnir et Regin, se jette avec eux sur les Asen, les terrasse et les garrotte. Les dieux offrent de composer. Hreidmar accepte et demande pour prix du sang autant d'or qu'il en faut pour remplir intérieurement et pour recouvrir extérieurement la peau de la loutre. Aussitôt le rusé Loki se met en campagne pour se procurer la rançon promise. Il se saisit d'un nain qui s'appelait Andvari, et qui vivait dans l'eau sous forme de brochet. Ce nain possédait un trésor immense et une bague, l'andvara-naut, qui donnait à son possesseur le pouvoir de se procurer autant d'or qu'il le désirait. Pour racheter sa liberté, Andvari livre même cet anneau précieux, mais il voue à la mort quiconque deviendra maître du trésor.

A peine les Asen ont-ils remis aux mains de Hreidmar la composition promise que la malédiction attachée au trésor a son effet. Fafnir et Regin réclament de leur père une part du prix du sang. Celui-ci refuse, et ses fils le tuent. Fafnir, qui est le plus fort, s'empare des armes de Hreidmar, de l'épée hrotti et du casque ægishelm, dont l'aspect fait trembler tous les hommes. Puis il chasse son frère, se rend maître de tout le trésor et se couche dessus sous forme de dragon, dans la bruyère de Gnitahcidi.

Regin se réfugie auprès du roi Hialprek (en langue franque Chilpéric) et devient son forgeron. Il élève en même temps le jeune Sigurd, fils de Sigmund et de Hiordi, de la famille des Wolsungen qui descend d'Odin. Après lui avoir forgé une épée sans pareille, Gram, et lui avoir choisi dans les étables d'Hialprek l'incomparable étalon Grani, il conduit le héros sur la Gnitahcidi et le pousse à tuer Fafnir. Sigurd creuse une fosse en terre, et quand le dragon la franchit, il lui perce le cœur avec sa redoutable épée. Fafnir est frappé à mort. Regin accourt alors et boit le sang du dragon, puis il demande à Sigurd qu'il veuille bien faire rôtir le cœur de Fafnir, afin qu'il le mange. Tandis que Sigurd

s'occupe de ce soin, il se brûle les doigts, et les ayant mis dans sa bouche, aussitôt que le sang du dragon a touché sa langue, il comprend le langage des oiseaux. Des aigles, qui du haut d'un arbre voisin assistaient à la scène, s'entretenaient des projets de meurtre que Regin méditait contre Sigurd. Celui-ci, averti, s'élançe vers le traître et lui tranche la tête. Après avoir mangé le cœur et bu le sang de Fafnir, il charge le trésor sur Grani, et, obéissant au conseil des aigles, il s'avance vers les terres des Francs.

A Hindarfiall, dans un château fort entouré de flammes, repose un beau guerrier. Sigurd lui enlève son casque, et, avec le tranchant de son épée, déchire sa cote de mailles. Il reconnaît alors que c'est une femme. En effet, c'est Brunhild, qui, comme Walkyrie, s'appelle Sirkurdrida. Pour la punir d'une désobéissance à ses volontés, Odin l'avait frappée d'un sommeil magique dont elle ne pouvait être délivrée que par le secours d'un homme qui n'a jamais connu la peur. Réveillée, elle bénit les dieux et s'attache à son jeune libérateur, à qui elle révèle toute la science des runes.

Après être demeuré quelque temps auprès de celle envers qui il a engagé sa foi, Sigurd la quitte et se rend auprès des fils de Giuki, Gunnar et Högni. Il devient leur frère d'armes, et même bientôt les liens du sang les unissent. Grimhild, la mère de ces chefs, fait boire à Sigurd un breuvage qui lui enlève le souvenir des relations qu'il a eues avec Brunhild. Infidèle à ses serments, il épouse Gudrun aux blonds cheveux, la fille de Grimhild.

Gunnar veut obtenir la main de Brunhild, et il part pour aller la conquérir. Sigurd l'accompagne, se déguise en se couvrant des armes de Gunnar, et monté sur Grani, le seul cheval qui ose franchir les flammes qui entourent le burg où réside la jeune fille, il pénètre jusqu'auprès d'elle. Il passe la nuit à ses côtés, séparé d'elle par son épée, posée entre eux deux sur la couche. Brunhild épouse Gunnar, mais elle continue à aimer Sigurd, et elle demeure inconsolable de l'avoir perdu. Un incident vient bientôt changer sa douleur en désir de vengeance. Tandis que Brunhild et Gudrun se baignent dans la rivière et y lavent leur chevelure, une querelle s'élève entre elles, chacune prétendant avoir l'époux le plus brave. Sigurd a tué Fafnir et Regin, dit l'une. — Oui, répond l'autre, mais Gunnar a chevauché à travers le Wafrlögi, le cercle de flammes qui entourait mon séjour. — Non point, répond Gudrun, celui qui a accompli cet exploit, c'est Sigurd, et la preuve en est cet anneau, l'andvara-naut, qu'il a repris à ton doigt et qu'il m'a donné.

Brunhild, deux fois trahie par Sigurd, brûle de se venger. Elle

pousse Gunnar à tuer le héros. Celui-ci, désirant posséder le trésor, se laisse convaincre; Högni l'en détourne en vain : leur jeune frère Gut-torm, excité par eux à commettre le crime, frappe Sigurd tandis qu'il repose à côté de Gudrun. Le héros mourant se soulève sur sa couche et lance son épée Gram sur le meurtrier, qui tombe par terre, haché en deux par la force du coup. Sigurd mort, Brunhild ne lui survivra pas : elle fait faire un immense bûcher, se perce le sein et se fait brûler avec le corps de Sigurd et avec ceux des serviteurs et des femmes qui avaient consenti à mourir avec lui <sup>1</sup>.

Après avoir pris possession de l'or de Fafnir, Gunnar et Högni se réconcilient avec Gudrun, qui épouse Atli, frère de Brunhild et fils de Budli. Atli veut à son tour se rendre maître du trésor, et il songe que, s'il peut tuer ses beaux-frères, sa femme en héritera. Il fait inviter Gunnar et Högni à se rendre auprès de lui. Gudrun les prévient du danger par des runes qu'elle grave elle-même sur une tablette de bois, mais les messagers en enlèvent un signe, et ce qui était un avertissement devient une invitation. Arrivés à la résidence d'Atli, les deux fils de Giuki sont attaqués avec fureur; ils se défendent en héros, et Gudrun combat à leurs côtés, mais enfin ils succombent. Atli veut savoir de Gunnar où est le trésor des Nibelungen. Gunnar répond qu'il ne le dira que quand on lui aura présenté le cœur de Högni. On lui offre le cœur du lâche Kiali. « Non, dit-il, ce cœur tremble, ce n'est pas celui de Högni. » Quand Högni est tué, « Nul, dit Gunnar, ne saura plus maintenant où est le trésor, car nous l'avons jeté dans le Rhin, et seul désormais je sais où il se trouve. » Gunnar est enfermé dans la tour des serpents, les mains enchaînées; mais avec ses pieds il tire de sa harpe des sons si puissants, qu'il charme tous les reptiles, sauf une vipère qui le tue en le mordant au cœur. Atli, pour détourner la vengeance de Gudrun, lui offre des richesses de toute espèce; Gudrun déguise sa haine, mais demeure implacable. Elle égorge les deux fils qu'elle a eus d'Atli, et pendant le festin lui sert à manger leurs membres déchiquetés, et à boire leur sang mêlé à l'hydromel <sup>2</sup>. Quand le

<sup>1</sup> Les détails de cette cérémonie funèbre rappellent tout à fait les coutumes de l'Inde. Brunhild offre à ses femmes de l'or et des bijoux pour qu'elles meurent avec elle. Comme ses femmes refusent, elle leur dit : « Nulle ne doit renoncer à la vie à cause de moi; mais bien peu brilleront vos corps des dons de Menia (divinité de l'or), de bijoux et de monnaies, quand vous viendrez me rejoindre. » Elle fait placer aussi sur le bûcher deux chiens et deux faucons. Le but de cet usage était de permettre aux morts de chasser dans l'autre monde avec leurs compagnons favoris.

<sup>2</sup> Ces actions atroces prouvent d'ordinaire la haute antiquité de la partie de la tradition qui les rapporte. Les chants sur les ancêtres de Sigurd (Sigi, Wolsung, Sinfotti),

forfait est accompli, elle en avertit Atli et le poignarde; puis elle met le feu à la salle du banquet, qui écrase en tombant tous les convives alourdis par le sommeil et par la boisson. Elle a dignement vengé Gunnar et Högni.

Maintenant qu'on s'est rappelé l'ensemble de la tradition héroïque de l'Edda, qui est devenue, avec de nombreuses altérations et un caractère différent, le sujet du Nibelunge-nôt, on voudrait découvrir quel est le sens de cette antique légende et quel est le mythe qui en a coordonné les éléments divers dans une trame commune. Mais, malgré les recherches les mieux dirigées et les interprétations les plus ingénieuses, il faut bien avouer qu'il est difficile de déterminer ce point avec exactitude. Voici l'explication que donne Lachmann, dont l'autorité, comme on sait, est grande en cette matière.

Un dieu brillant et beau, le dieu de la paix conquise par la victoire (*sieg* victoire, *fried* paix), tue les gardiens des sombres royaumes du Niflheim et enlève leur trésor au dragon qui les défend. Il acquiert par cet exploit des richesses immenses et une force merveilleuse; mais il tombe sous la puissance des divinités de la Nuit et de la Mort. Il faut qu'il s'allie à eux, qu'il épouse leur sœur, et que, pour satisfaire leur souverain, il arrache aux flammes qui la protègent la belle Walkyrie resplendissante de lumière. Il l'aime, il lui donne l'anneau magique pris dans le trésor, mais il ne peut l'épouser, car elle doit devenir la femme de son maître. Il est enfin tué par l'épine de la Mort (*hagene*), et le trésor est jeté dans le Rhin.

Si tel était le sens de la mystérieuse saga, qui a absorbé plus tard des souvenirs empruntés au monde réel, la donnée primitive serait très-simple, car elle ne serait autre, au fond, que la lutte des divinités de la lumière contre celles des ténèbres, des forces émanées du bon principe contre celles émanées du mauvais principe. Le mythe qui domine les traditions épiques des Nibelungen aurait ainsi sa racine dans l'antique dualisme de l'Orient. Il n'y a certes là rien d'improbable, et l'on peut invoquer plus d'une circonstance à l'appui de cette hypothèse. Seulement ce n'est qu'une hypothèse, plus admissible que les autres, il est vrai, mais rien de plus.

que nous ne connaissons que par les imitations en prose de la *Wolsunga-saga*, nous peignent des mœurs encore plus farouches que l'Edda. Les héros vivent fréquemment dans les forêts, sous la forme d'animaux sauvages. Dans les plus anciennes traditions de la Grèce, on trouve les mêmes atrocités que dans celles de la Germanie : Médée égorgeant ses enfants, l'horrible repas servi à Thyeste par Atrée, la légende de Pelops et de Tantale, etc., etc.

Quant à l'idée morale qui a présidé à la formation de la légende épique dans la forme où nous l'offre l'Edda, elle est plus claire : c'est la croyance répandue dans toute l'Europe et encore vivante de nos jours chez les populations d'origine celtique, que les trésors portent malheur à leurs possesseurs et les font tomber sous la puissance des mauvais esprits. Le nain Andvari, en perdant son trésor, y a attaché sa malédiction, et ceux qui en deviennent tour à tour les maîtres ou qui le convoitent, Hreidmar, Fafnir et Regin, Sigurd, Gunnar, Högni et enfin Atli périssent de mort violente. Ce mauvais sort qui poursuit tous les personnages est le principe de l'unité de l'action. C'est la fatalité qui précipite les péripéties du drame. Cette croyance a sa source dans la réprobation de la cupidité, qui a inspiré tant d'éloquentes paroles dans la littérature ancienne et moderne, et qui a dû s'éveiller de bonne heure dans la conscience des peuples primitifs, à la vue des crimes et des luttes auxquels donnait lieu la soif de l'or, dans un temps où les passions étaient sans frein et où le respect de la vie humaine n'existait pas. Que de fois la possession d'un trésor n'était-elle pas la cause de combats sanglants et de forfaits épouvantables ! Il suffit de parcourir l'histoire des rois mérovingiens pour en trouver de nombreux exemples<sup>1</sup>. Des faits de ce genre, répétés et d'ordinaire grossis, devaient naturellement faire naître la conviction que les mauvais esprits dominaient l'âme de celui qui s'emparait d'un trésor ou qui le convoitait, et qu'ils le faisaient périr d'une mort violente ; idée juste au fond, et très-raisonnable dès qu'on la dégage de ses formes légendaires. Mais dans les temps primitifs, les croyances ne peuvent rester à l'état de maximes abstraites ou de principes dogmatiques. L'homme simple, pour saisir l'idée, a besoin de la voir incarnée : il lui faut une morale en action. C'est ce qui explique comment la donnée de la malédiction attachée aux trésors a pénétré la légende des Nibelungen, et en a coordonné en une fable suivie les éléments mythiques ou historiques.

Dans le Nibelunge-nôt, cette conception est presque tout à fait obscurcie. Le trésor figure encore dans le poème : on voit que Sieg-

<sup>1</sup> Citons seulement un exemple. C'est pour posséder ses trésors que Chloderik tue son père Sigebert, roi des Francs Ripuaires, au moment où, fatigué, il se reposait non loin du Rhin, dans la forêt de Burconia ; et ces faits historiques peuvent bien ne pas être étrangers à la légende de Siegfried. C'est pour dépouiller Chloderik de ce trésor acheté au prix d'un crime que Clovis le fait assassiner tandis qu'il montrait ses richesses aux messagers chargés de le tuer. Chilpéric se vantait de son trésor comme de la preuve la plus manifeste de sa puissance. Les souverains et les seigneurs allemands avaient tous leur *Schatz-Kammer*.

fried l'a conquis en tuant Nibelung et Schilbung, qui s'étaient pris de querelle en voulant le partager; Kriemhilt le fait transporter à Worms; après la mort de Siegfried, Gunther et Hagene s'en emparent, et avant de partir pour la cour d'Etzel, ils le plongent dans le Rhin; mais la possession du trésor n'est plus un mobile d'action ni une cause de catastrophes. Ce sont les vestiges d'une croyance qui a perdu son caractère sacré et sa portée mystique. Dans les âges de barbarie, la possession d'un trésor, c'est-à-dire d'un grand amas d'or et d'argent, d'objets précieux et de belles armes, est un grand moyen d'influence et une condition presque nécessaire du pouvoir royal, car c'est sous cette forme seulement qu'on pouvait accumuler de grandes richesses, qui ont été de tout temps le nerf de l'action. Dans la société féodale, l'autorité du roi ou du seigneur est déjà fondée sur des idées de subordination généralement répandues et sur des relations territoriales. Il existe une organisation politique, maintenue non plus seulement par la force et la richesse individuelles du souverain, mais par un certain besoin d'ordre et par certaines notions de droit et de légalité. Dès lors un trésor peut bien être encore un objet d'ostentation, mais ce n'est plus ni la forme unique de la richesse, ni un moyen ordinaire de gouverner les hommes. Il est donc tout naturel qu'à mesure que se développa la féodalité, l'antique légende du trésor cessa d'être comprise par les hautes classes et ne fut plus conservée qu'à l'état de *märchen* chez les populations les plus arriérées. D'autre part, les idées chevaleresques qui commencèrent à se répandre dès le onzième siècle, et qui exaltaient le désintéressement, ne pouvaient admettre que la soif de l'or servît de ressort ou tout au moins de lien à une action épique. Un pareil sentiment n'est pas considéré comme indigne d'un héros dans les temps héroïques, parce qu'alors le but des entreprises guerrières et le mobile des plus brillants exploits est souvent le pillage, comme le prouvent les expéditions de tous les peuples germaniques et surtout celles des Normands, expéditions que chantaient les skaldes et les bardes. A l'époque féodale, au contraire, ce même sentiment, jadis habituel à tous les chefs, était considéré, au moins en théorie, comme indigne d'un chevalier, qui devait combattre pour la gloire, et laisser aux juifs et aux hommes d'affaires le vil souci d'accumuler de l'argent.

Ainsi l'état de la société et la tournure des esprits contribuaient également à rendre inévitable pour l'épopée l'adoption d'un autre ressort. Le ressort habituel des romans chevaleresques est l'amour. C'est donc sous l'empire de ce sentiment que devait se modifier la saga

des Nibelungen. Mais les éléments de l'époque héroïque étaient trop nombreux, trop vivants, et trop bien enchaînés pour pouvoir se plier facilement à la donnée nouvelle. Aussi ne fait-elle que poindre dans le Nibelunge-nôt. Elle y est énoncée au commencement et à la fin du poème sous la forme de cette maxime : l'amour cause souvent de grands malheurs. Mais cette pensée n'est pas l'âme du récit, elle n'en a point pénétré la trame, et la marche des événements n'en est pas la mise en action.

Il est cependant un point des plus importants qui a été complètement modifié sous l'influence du nouvel ordre d'idées. Dans les temps barbares, quand il n'y a point encore de justice pénale appliquée par l'État, c'est la vengeance qui, frappant le coupable, en tient lieu, et qui, arrêtant les malfaiteurs par la crainte des représailles, assure au moins une certaine sécurité. Comme on le voit encore en Corse et chez les tribus indiennes, la vengeance est plus qu'une passion, c'est un devoir sacré, un point d'honneur pour ceux à qui incombe l'obligation de l'exercer. Il est donc tout naturel que ce sentiment, si puissant dans un état de civilisation peu avancée, occupe une très-grande place dans les épopées des époques héroïques. C'est ainsi que le nœud de l'action de l'Iliade réside dans la vengeance qu'Achille veut tirer d'abord de l'outrage qu'il a reçu d'Agamemnon, puis de la mort de Patrocle, quand son ami a succombé sous les coups d'Hector. La vengeance de Kriemhild est le ressort principal du Nibelunge-nôt. La tradition épique de l'Edda n'est qu'une série de vengeances. Regin se venge de Fafnir en le faisant tuer par Sigurd. Brunhild se venge de Sigurd en le faisant tuer par Gunnar; puis enfin Gudrun venge ses frères en égorgeant Atli. Mais si la passion et le devoir de la vengeance se trouvent dans le Nibelunge-nôt aussi bien que dans l'Edda, ces sentiments n'y sont plus compris de la même manière. Dans l'Edda, l'affliction de Gudrun après la mort de son époux va jusqu'au désespoir; pourtant elle se réconcilie avec ses frères, et quand ils sont attaqués par Atli, elle combat avec eux; puis quand ils ont succombé, pour mieux les venger, elle immole ses enfants dans l'ivresse de sa rage. Le sentiment qui domine donc ici tous les autres, c'est celui de la famille, c'est l'honneur du clan. Les auditeurs admettaient que, pour obéir à ce sentiment, l'épouse de Sigurd se réconciliât définitivement avec ses meurtriers. Dans le Nibelunge-nôt, au contraire, Kriemhild feint d'oublier le crime de ses frères, mais elle dissimule pour mieux atteindre son but. Sa blessure saigne toujours, il faut que Siegfried soit vengé. Ce n'est plus la sœur intrépide qui veut à tout prix frapper

au cœur celui qui a tué les siens; c'est l'épouse implacable, toujours fidèle à son premier amour, et qui ne se remarie avec Etzel que dans l'espoir d'obtenir ainsi une vengeance plus certaine. Cette seconde donnée appartient déjà, on le comprend, à un état social moins barbare et à un ordre d'idées plus raffinées que la première.

Pour compléter cet aperçu du développement de la tradition épique des Nibelungen, il faudrait montrer les nuances souvent très-différentes qu'ont présentées les sentiments et les caractères des héros aux diverses époques de son évolution. Il suffira d'indiquer ici les points les plus frappants.

Dans l'Edda, on ne trouve encore aucune trace des idées chevaleresques. Les personnages sont animés de passions énergiques et même héroïques, mais ils sont tous très-occupés d'intérêts matériels, c'est-à-dire très-avides de richesses, ce qui s'explique facilement, quand on songe que la tradition épique est née chez des tribus de pirates des bords de la mer du Nord, comme les Francs et les Frisons, et qu'elle s'est développée ensuite chez d'autres pirates, les tribus des îles et des côtes scandinaves. Nous l'avons déjà constaté plus haut : à toutes les époques héroïques, dans l'antiquité comme dans des temps plus rapprochés de nous, dans la Grèce ancienne comme dans la Germanie, chez les Indiens comme chez les Klephtes, partout où le travail est méprisé, le pillage et la capture d'esclaves à main armée sont un acte honorable et glorieux, et le héros n'est souvent, comme Romulus, qu'un chef de bandits. Les *burgs*, dont les ruines hérissent encore les bords du Rhin, prouvent que les seigneurs du moyen âge conservèrent encore longtemps en ce point les pratiques de leurs aïeux, malgré les exemples plus louables que leur offraient les romans de chevalerie dont ils aimaient à entendre les récits.

Les personnages de l'Edda résistent difficilement aux séductions de l'or. Brunhild se plaint de ce que son frère Atli, pour la forcer à se marier, la prive de la part qui lui revient dans l'héritage paternel. « Si j'étais demeurée vierge, Atli m'eût refusé la moitié de l'héritage, les terres et les richesses qui m'appartenaient, à moi jeune fille; le butin et tout l'or que Budli, le roi, me donna, à moi sa fille. » Puis elle aussi est séduite par le trésor de Fafnir. « L'or brillant de Sigurd me fascina, dit-elle, ainsi que les anneaux rouges qu'apportait le héros. J'aurais refusé les richesses de tout autre homme, etc. »

Après la mort de Sigurd, Gunnar et Högni cherchent à se réconcilier avec leur sœur. Pour l'apaiser, Grimhild, sa mère, lui offre comme composition de riches présents. « Je te donne, ô Gudrun, de l'or,

accepte-le, et aussi tout le trésor que laissa ton père, les burgs de Lödwers et tous ses gens de service, et des jeunes filles hiunes qui savent tisser habilement de belles étoffes d'or. Que cela soit ta consolation : tu posséderas seule tout le trésor de Budli en devenant la femme resplendissante d'Atli. »

Quand Atli envoie vers Gunnar et vers Högni un de ses guerriers, celui-ci, pour engager les deux chefs du Rhin à se rendre auprès de son maître, leur parle des présents qu'ils recevront. « Vous pourrez, leur dit-il, choisir à votre gré des boucliers, des lances superbes, des casques ornés d'or rouge, des caparaçons couverts d'argent, des armures rougies dans les combats et des étalons qui rongent le frein. »

A coup sûr, les sentiments auxquels on fait ici appel chez nos héros ne sont point d'un ordre très-élevé, mais, il faut bien l'avouer, ce sont ceux qui dominent aux époques primitives, et la poésie n'est ici que la peinture exacte de la réalité. Ces grandioses figures de l'Edda ne sont point des personnages de roman, mais les images des Vikings du Nord, sublimes de bravoure dans le danger, mais très-avides dans la vie ordinaire. Dans le Nibelunge-nôt, toutes ces convoitises, toutes ces préoccupations matérielles ont disparu pour faire place à des sentiments plus épurés. C'est l'amour, la jalousie, le désir de laver une injure, l'honneur, qui font agir les héros. Ce n'est plus avec des présents qu'on peut tour à tour enflammer leurs passions ou apaiser leur colère. Hagene seul conserve encore quelque chose de l'âpreté farouche des temps héroïques. Mais déjà Ruediger est le type de la générosité du chevalier et de la fidélité du vassal. Pour remplir son devoir vis-à-vis de ses suzerains Etzel et Brunhild, il combat ses amis, ses hôtes les princes burgondes, et jusqu'à son beau-fils Giselher. Il désire mourir plutôt que de tuer ses adversaires. Même, au plus fort de la mêlée, il donne son propre bouclier à Hagene qui le lui demande, et en tombant il regrette, non la vie, mais le mal qu'il a dû faire malgré lui à ceux sous les coups desquels il succombe. Type admirable et touchant de désintéressement, d'abnégation, de bravoure, d'attachement au devoir et d'immolation volontaire; mais caractère trop raffiné pour appartenir aux époques héroïques. Ni dans l'Edda, ni dans l'Iliade, on ne trouve aucun personnage qui ressemble à celui-ci. Les sentiments des temps primitifs sont simples : ils marchent droit au but, qui est la satisfaction de la passion. Ce n'est qu'avec la civilisation qu'apparaissent les sentiments complexes, la lutte des désirs contre l'idée du devoir, et la notion du sacrifice de ses besoins, de ses affections ou de sa vie à l'idée du bien ou du juste.

Si dans le Nibelunge-nôt les sentiments sont en général plus purs et plus élevés que dans l'Edda, par cela même certains caractères, qui sont sublimes quand ils se déploient librement dans toute leur fougue au sein de la vie barbare et païenne, perdent leur beauté sauvage dès qu'ils sont resserrés dans les bornes plus étroites d'une action plus régulière. La figure de Brunhild en offre un exemple frappant. Dans le Nibelunge-nôt, la force démesurée de cette vierge, que nul homme ne peut vaincre, indique encore son origine surnaturelle; mais le motif pour lequel elle fait tuer Siegfried par Hagene n'est pas assez sérieux pour qu'on puisse lui pardonner cette trahison. Son rôle devient odieux, et à partir de ce moment rien ne la relève plus, car elle n'apparaît pas dans la seconde partie du poème. Combien, au contraire, elle est belle dans l'Edda, la figure de la Walkyrie Sigurdrida, de la jeune Brunhild, savante dans les runes et donnant à Sigurd au bras invincible la force de la sagesse! Quelle élévation dans l'invocation qu'elle prononce quand Sigurd l'a réveillée du sommeil magique! « Salut, jour, salut à vous, fils du jour, salut à vous aussi, nuit et filles de la nuit! Tournez vers nous un regard favorable et accordez la prospérité à ceux qui souffrent. Salut à vous, Asen! salut à vous, Asinen! Salut à toi, terre qui nourris tous les êtres. Donnez-nous, à nous deux qui en sommes dignes, la raison, la science et des mains pleines de guérisons. »

Ce passage, qui rappelle les parties les plus anciennes des Védas, est évidemment un fragment de la poésie primitive des Ariens. Quand Brunhild, qui s'est donnée tout entière à Sigurd, veut le faire tuer par Gunnar, on comprend le mobile qui la fait agir. Sigurd l'a trahie et en a épousé une autre, sous l'influence d'une boisson magique, il est vrai, mais elle ignore cette circonstance; elle continue à l'aimer; elle ne peut le voir dans les bras d'une rivale; qu'il meure plutôt, elle ne lui survivra pas et elle le retrouvera dans la Walhalla au séjour des héros. Les angoisses de son âme déchirée par l'amour et par le désir de la vengeance, son désespoir après que Sigurd a été tué, ses adieux lorsqu'elle monte sur le bûcher, et tous les préparatifs de sa mort constituent un drame d'une merveilleuse énergie auquel rien n'est comparable dans le Nibelunge-nôt.

La peinture de la douleur de Kriemhilt, quand elle trouve devant la porte de son appartement le corps de Siegfried assassiné, est un des plus beaux passages du poème allemand. C'est une peinture pleine de force et de vérité, supérieure aux endroits les plus pathétiques de l'Iliade. Pourtant la scène analogue de l'Edda me paraît encore plus belle. Le premier chant de Gudrun, *Gudrúnarkvíða fyrsta*, nous montre la veuve

désolée assise auprès du corps inanimé de Sigurd. « Elle ne se tord point les mains, elle ne sanglote point, elle ne pleure point, comme font les femmes. » Son désespoir est muet; elle ne veut pas être consolée, parce qu'il n'est plus. Des épouses de chefs lui racontent leurs malheurs pour adoucir sa peine en lui montrant que d'autres en ont éprouvé de plus grands. Gioslög lui dit qu'elle a perdu tous ceux qu'elle aimait, son époux, ses fils, ses filles; elle reste seule. Gudrun ne gémit point et ne pleure point : son cœur est comme une pierre; rien ne la touche. Herborg parle à son tour : la mer a englouti ses parents et ses frères; ses fils ont été tués à la guerre, elle-même a été traînée en esclavage par les ennemis, elle n'a plus personne qui puisse la consoler. Gudrun ne pleure point et ne gémit point : rien ne l'émeut. Alors Gullrond leur dit : « Vous ne savez point ce qui peut consoler une épouse désolée. » Puis elle soulève le linceul qui couvrait Sigurd et elle pose sa tête sur les genoux de Gudrun. « Tiens, lui dit-elle, jette-toi sur ton bien-aimé; de tes lèvres baise ses lèvres chéries comme quand vivait le noble chef. » Alors Gudrun revient à la vie. Enfin elle peut pleurer. Des ruisseaux de larmes inondent ses genoux; elle gémit, elle sanglote, et les oiseaux domestiques répondent à sa plainte désolée. Ses paroles sont simples, sans nulle exagération, mais d'autant plus touchantes, qu'elles sortent d'un de ces cœurs farouches, endurcis par le spectacle habituel de toutes les violences de la vie barbare. « Oh! que mon Sigurd était beau! il s'élevait au-dessus des fils de Giuki, comme une fleur au-dessus de l'herbe. Moi, je paraissais aux guerriers du roi supérieure aux filles d'Odin, et maintenant je suis comme une branche morte parmi les arbres de la forêt. Sur notre banc, dans notre couche, je n'entendrai plus la parole de mon bien-aimé. » Et Gudrun continue ainsi à exhaler sa douleur en paroles touchantes. Brunhild apparaît à la fin de la scène. Elle aussi est désolée, mais son parti est pris : la mort sera son refuge. Néanmoins, quand elle aperçoit la lance qui transperce la poitrine de Sigurd, son cœur se brise, ses yeux lancent des flammes, de sa bouche sort une haleine embrasée : on devine la Walkyrie. Ce chant de Gudrun est sans contredit un des plus beaux de l'Edda. La visite des princesses à la veuve de Sigurd ne rappelle-t-elle point celle des amis de Job après sa chute? Dans tout ce que nous connaissons des poésies primitives, il règne je ne sais quel ton de simplicité grave, solennelle, sinistre même, qui nous émeut profondément, parce qu'il vient d'un sentiment intime de ce que la destinée humaine renferme d'incertain, de misérable et de fatal.

Dans l'Edda, le merveilleux est si intimement mêlé à la trame du

récit, qu'on voit bien que la distinction du naturel et du surnaturel n'existait point encore au moment où la tradition s'est formée. Dans le Nibelunge-nôt, le merveilleux est relégué au second plan. Siegfried se revêt, il est vrai, de la *Tarnkappe*, qui le rend invisible; le trésor est gardé par un nain et par un géant; le sang du dragon a rendu le héros invulnérable; mais ces circonstances ne sont plus en harmonie avec le ton général de l'œuvre: ce sont comme les vestiges d'un monde disparu. Ce n'est plus le merveilleux des temps héroïques tout plein de terreurs mystérieuses et d'émotions religieuses, c'est presque déjà le merveilleux un peu puéril d'un conte de fées. Ce qui ôte aussi sous ce rapport au Nibelunge-nôt une partie de sa signification, c'est l'influence ecclésiastique qui vient se mêler aux souvenirs des temps païens. Ainsi Brunhild, la Walkyrie, et Siegfried, le Volsung aux yeux de flamme, le descendant d'Odin, le vainqueur du dragon Fafnir, vont à la messe. Il est vrai qu'une fois sortis de l'église et aussitôt que l'action reprend son cours, tous les héros se conduisent comme l'auraient fait les Germains, leurs aïeux. L'auteur aura peut-être fait pratiquer par ses personnages les rites du culte catholique pour les soustraire aux censures du clergé, de même qu'il a multiplié outre mesure les descriptions de tournois, de vêtements, de banquets, pour plaire aux dames et aux chevaliers des petites cours féodales; mais on regrette ces couleurs disparates qui ne peuvent s'accorder avec le caractère plus simple de l'ancienne tradition. Dans l'Edda, on ne voit aucune trace soit de l'intervention d'un corps sacerdotal, soit de quelques cérémonies religieuses. Les héros sont soumis aux volontés des puissances célestes, mais ils n'usent d'aucunes pratiques particulières pour se les rendre favorables; seulement ils sont avides de connaître les runes, c'est-à-dire les éléments de la science, afin de dompter à leur profit les forces de la nature. L'idée des lois qui président à leurs destinées ne semble point paralyser leur énergie; ils luttent sans relâche contre la fatalité qui les poursuit et montrent une confiance illimitée en eux-mêmes; mais quand vient leur dernière heure, ils se soumettent à leur sort avec la résignation stoïque du sauvage. Ces dispositions de l'âme ne sont peut-être pas les plus favorables à l'observance des principes de la morale, mais elles le sont incontestablement au déploiement de l'individu et par conséquent à la création du personnage épique. Pour que l'épopée germanique atteignît toute la perfection dont elle était susceptible, les circonstances auraient dû permettre qu'elle vînt à maturité et qu'elle trouvât un poète digne d'elle sous l'empire des croyances qui dominant dans l'Edda, et avant la conversion des Germains aux doc-

trines venues de Rome et de Judée. Que serait l'Illiade si elle avait reçu sa forme dernière d'un Homère élevé dans un couvent du douzième siècle ?

Quand on compare l'épopée du Nord à celles des autres peuples, on est frappé du rôle prédominant qu'y remplissent les femmes. Dans l'Illiade, Hélène et Briséis sont bien la cause des événements par l'amour qu'elles inspirent, mais elles n'agissent pas elles-mêmes. Ce sont des figures effacées dans l'ombre du gynécée. Dans l'Edda et dans le Nibelunge-nôt, au contraire, Brunhild et Gudrun ou Kriemhilt agissent; elles dominent toute la scène et attirent l'attention plus même qu'aucun des héros. Ce fait s'explique d'abord par cette croyance des Germains, que dans la femme il y avait quelque chose de divin et de prophétique: *inesse etiam sanctum aliquid et providum putant*, comme dit Tacite; en second lieu, par les conditions mêmes de la vie des peuples du Nord. L'homme était sans cesse absorbé par la guerre, par des expéditions maritimes, par la chasse ou la pêche. Toute l'énergie de sa pensée était dirigée vers l'action. Il n'existait point d'ordre social régulier qui lui assurât des heures de loisir où il pût développer en paix les facultés de son intelligence. Quand il restait dans sa demeure, il passait la plus grande partie de son temps autour de la table du banquet. Il en résulte que sa prévoyance n'est pas grande et que son esprit est faible. Ses résolutions sont énergiques, mais mobiles, ses passions ardentes, mais la femme peut s'en servir pour s'emparer de sa volonté.

Celle-ci, au milieu d'occupations plus sédentaires, réfléchit davantage. Le sens de la vie pratique s'aiguise par la comparaison des événements et par les réflexions qu'ils lui suggèrent; elle apprend à prévoir de loin, à vouloir avec fermeté et à choisir les moyens d'arriver à son but. C'est elle qui inspire son sauvage époux, qui le pousse en avant ou le retient à son gré. Elle règne sur l'homme, par cette raison vraie partout et toujours, que le plus intelligent finit toujours par gouverner le plus fort. Chez les peuples du Nord, elle est la conseillère des guerriers, la prophétesse de la tribu, la dispensatrice de la science. Dans l'histoire et dans le drame aussi bien que dans l'épopée, c'est elle qui mène l'action. Lady Macbeth fait agir son époux, de même que Frédégonde et Brunehaut remplissent les annales des Mérovingiens. Tacite n'a pas oublié de marquer ce trait caractéristique des mœurs germaniques. « Ainsi la femme ne doit jamais se croire étrangère aux idées de courage, étrangère même aux hasards des combats. Ces bœufs unis, ce cheval préparé, ces armes qu'on lui donne, lui annoncent qu'elle doit

oser et souffrir dans la paix et dans la guerre, et qu'ainsi il lui faudra vivre et ainsi mourir. »

Nous voudrions encore montrer, avant de terminer cette étude, comment la poésie épique du Nord a su peindre la bravoure. Sous ce rapport, le poème allemand est même supérieur aux chants islandais, parce qu'il donne les faits avec plus de développements. Les héros de la tradition des Nibelungen ne montrent pour la vie nul dédain ascétique ni nulle indifférence chevaleresque. Ils l'aiment vivement; ils sont même très-attachés à tous les intérêts terrestres, et néanmoins ils ne reculent devant aucun danger et ne trahissent jamais aucune frayeur de la mort. Dans l'Iliade, les héros qui fuient ne sont pas rares, et il en est plus d'un qui laisse voir quelque faiblesse au moment du péril. Dans les Nibelungen, les guerriers pleurent la mort de leurs amis; aucun ne tremble quand pour lui la mort approche.

Dans l'Edda, Högni est fait prisonnier; on lui arrache le cœur pour le montrer à Gunnar. « Faites ce que vous voudrez, s'écrie le héros en riant, je défie votre rage. Vous saurez aujourd'hui ce que c'est qu'un brave. » Et Högni se met à rire tandis qu'on lui arrache le cœur de la poitrine.

Dans la lutte épouvantable qui termine le Nibelunge-nôt, des milliers de guerriers s'entr'égorgeant. Pas un ne montre la moindre faiblesse. Le jeune Wolfhart, tombé dans la mêlée, dit à son oncle le vieux Hildebrand : « Qu'on ne me plaigne pas, je meurs en brave de la main d'un noble chef et j'ai vengé ma mort, car j'ai tué cent ennemis. » Tels sont les sentiments qui animent tous les combattants. Cette bravoure qui éclate ainsi en traits saisissants dans les anciennes traditions nous explique ces étonnants exploits consignés dans l'histoire, mais qu'on attribuerait plutôt à la légende. Ces Francs qui, faits prisonniers par Probus et transportés sur les bords du Pont-Euxin, se saisissent de quelques vaisseaux marchands, traversent l'Hellespont, dévastent en passant les rivages de la Grèce et de l'Asie, insultent en se jouant à toutes les cités les plus glorieuses de l'antiquité, attaquent Athènes et Carthage, et prennent Syracuse, franchissent les colonnes d'Hercule, et, surmontant dans leurs légers bâtiments les fortes lames de l'Océan, débarquent en triomphe sur les côtes de la Frise, leur patrie; ces Normans qui faisaient trembler toute l'Europe et qui attaquaient même les villes de la Méditerranée sous les yeux de Charlemagne; cette poignée d'autres Normans qui, revenant de la Terre sainte, prennent Amalfi et fondent un royaume qu'ils étendent jusqu'en Sicile par des exploits inouïs : tous ces glorieux pirates sont bien du

même sang que les guerriers des Nibelungen et de l'Edda. Tous ces héros, ceux de l'épopée et ceux de l'histoire, aiment le danger pour le seul plaisir de le braver. Se battre, jouer leur vie sur un coup d'épée est pour eux un âpre plaisir. Siegfried arrive au burg où résident ses fidèles; il heurte à la porte : le géant qui la garde s'élançe. Le héros n'a qu'à se faire connaître, mais il préfère combattre d'abord. Le géant le frappe à coups redoublés avec une lourde massue de fer, « Siegfried était en danger, il voyait approcher la terrible mort, mais il était content<sup>1</sup>. » Il ne se nomme que quand il a vaincu son trop fidèle serviteur. A la fin du poëme, Hagene et Gunther ont repoussé pendant deux jours et deux nuits les assauts redoublés de milliers d'ennemis; ils survivent seuls : leurs frères, leurs amis, tous leurs compagnons ont péri. Du côté de leurs adversaires, il ne reste que Dietrich et maître Hildebrand. Hagene voit ces deux guerriers invincibles s'avancer pour venger la mort du margrave Ruediger. A cette vue, qui aurait dû abattre son courage, et parmi ces monceaux de cadavres de tous ceux qu'il avait aimés, il se réjouit : « On saura enfin, s'écrie-t-il, quel est le plus brave ! » Cette indomptable valeur, ce mépris du danger, cette assurance en présence de la mort, s'expliquent en partie par les habitudes belliqueuses des peuples du Nord, en partie aussi par leurs croyances. Celui qui succombait sur le champ de bataille n'était-il pas conduit dans la Walhalla par les Walkyries, et n'était-ce pas la coutume de plaindre le malheureux sort de celui qui mourait de vieillesse ? Quand, dans l'Odysée, on voit l'ombre d'Achille regretter de ne plus jouir de

<sup>1</sup> Les descendants de ces pirates du Nord, les Anglo-Saxons de nos jours, montrent parfois en certaines circonstances qu'ils ont hérité de leurs aïeux le goût désintéressé et presque artistique des combats à outrance et le mépris du danger, froid et sans enthousiasme. Ce trait héréditaire du caractère national se révèle, par exemple, dans les luttes de vitesse des bateaux à vapeur sur le Mississipi, et dans certains mots, dont en voici un récent qui me semble caractéristique. On discutait, le 25 janvier de l'an dernier, au parlement anglais, le mérite relatif de deux systèmes d'armement pour les vaisseaux de guerre. « Je ne puis comprendre, disait à ce propos l'amiral Napier, pourquoi l'on ne résout point la question par une expérience bien simple. Que l'amirauté prenne un vieux trois-ponts, qu'elle le refonde en frégate couverte de plaques de fer et armée de vingt canons à longue portée, puis qu'on la mette en présence d'un vaisseau de 120, et que les deux bâtiments tirent l'un sur l'autre. » Quelques sourires accueillirent la proposition. « Il n'y a rien de risible dans ce que je dis, reprend le vieil amiral, c'est un moyen pratique de trancher la question, car on verra bientôt ainsi lequel des deux bâtiments coulera l'autre. — *They would then see whether the three decker with 100 or 120 guns would destroy the small ship or the contrary.* » Sir Ch. Napier, qui voulait commander l'un des deux vaisseaux, parlait absolument comme Siegfried : plus il eût reçu de boulets, plus il eût été content.

la vie, fût-ce même dans le corps de Thersyte, on comprend que les Grecs n'échangeaient pas sans regret une existence qui leur semblait si douce contre un avenir d'outre-tombe qui leur apparaissait sous de si sombres couleurs.

D'après tout ce qui précède, on a pu se convaincre que l'histoire des origines et du développement de la tradition épique des Nibelungen confirme la théorie générale de la formation de l'épopée nationale, en même temps qu'elle en éclaire d'un jour nouveau certains points demeurés obscurs. Mais, en outre, de cette étude ressort aussi, nous semble-t-il, une conclusion générale qui pourrait peut-être trouver des applications même en dehors du domaine des lettres. C'est à tort qu'on a voulu attribuer exclusivement à l'invention individuelle des hommes supérieurs les grandes œuvres où éclate le génie humain, car c'était méconnaître le travail préparatoire de la pensée collective du peuple qui rend ces œuvres possibles. C'est aussi à tort que des systèmes récents, qui tendent à effacer partout l'action de l'individu pour ne voir que celle de l'humanité, ont attribué tout mérite aux élaborations anonymes, mystérieuses, spontanées, qui s'opèrent lentement au sein des masses : c'était nier la glorieuse initiative des grands hommes. Ces théories absolues tombent devant l'examen des faits mieux connus. Ceux-ci montrent, d'une part, que le génie d'un poète, quelque puissant qu'il soit, ne l'est pas assez pour créer de toutes pièces l'épopée nationale. Seule, l'imagination d'un peuple peut donner naissance à des types, à une action, à un merveilleux qu'adoptent la foi et l'enthousiasme populaires; seule, elle peut les faire vivre dans ce qu'on pourrait appeler l'atmosphère épique. Les créateurs du drame eux-mêmes, Eschyle, Sophocle, Corneille, Shakspeare, se sont appuyés sur les données que leur a fournies la légende. Mais, d'autre part, il n'est pas moins démontré que seul aussi le génie individuel peut donner à l'œuvre collective, élaborée par les masses, une forme définitive, et parvient, en fixant la tradition en traits durables, à la sauver de l'oubli où sont allées s'engloutir tant de légendes gracieuses ou terribles, enfantées par l'imagination des peuples pendant le cours des siècles. On ne doit donc nier ni la part d'action qui appartient aux masses, ni celle qui ne peut venir que du grand artiste. Pour créer cette œuvre unique et merveilleuse, la véritable épopée nationale, il faut le travail combiné d'une nation douée du sentiment de l'idéal et d'une imagination poétique, et d'un poète en qui le génie de sa race trouve sa plus haute expression, et qui soit réellement ce qu'Emerson appelle un homme

*représentatif*. Enfin, pour que cet heureux concours des facultés les plus puissantes de l'individu et des instincts les plus sublimes de la foule arrive à produire une composition vraiment grande et belle, il faut que celle-ci sorte d'une tradition qui ait subi la fécondation du temps et, si on ose le dire, l'incubation des siècles.

ÉMILE DE LAVELEYE.