

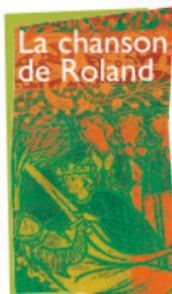
BILINGUE

La chanson de Roland

Présentation et traduction
par Jean Dufournet

GF

La chanson de Roland



Texte fondateur, *La Chanson de Roland* du clerc Turolf fut d'abord un poème de la croisade : toute pénétrée des rêves et préjugés des seigneurs qui allèrent lutter en Espagne autour de Saragosse, la célèbre chanson de geste était destinée à renforcer, chez un public bouleversé par la menace sarrasine, l'enthousiasme pour la guerre sainte.

Elle est aussi le miroir des conflits et des tensions de la société féodale – entre la justice et le droit, le service du suzerain et l'exaltation de soi, la défense de la foi et la fidélité au contrat vassalique –, et l'instrument d'une glorification des relations familiales (entre Charlemagne et son neveu Roland), guerrières (entre Roland et Olivier) ou amoureuses (entre Roland et Aude).

Mais la fiction dépasse l'histoire : rude, violente et profonde dans l'expression des sentiments, elle confère aux figures héroïques une vraie réalité poétique et fait de ce chef-d'œuvre l'une des plus hautes expressions du mouvement créateur qui anime alors le monde médiéval.

Présentation, traduction, notes et bibliographie
par Jean Dufournet

Texte intégral

Illustration :
Anne-Marie Adda
© Flammarion



Flammarion

LA CHANSON DE ROLAND

Texte présenté, traduit et commenté
par
Jean DUFURNET

GF Flammarion

**A la mémoire de Jean-Claude Aubailly
l'ami fidèle entre les fidèles.**

**Maintenant j'ai plus d'amis
Chez les morts que chez les vifs.
Mais quel silence au pays
Des croix, des dalles et des ifs !**

**Compagnons, je vous en prie,
Donnez-moi quelque nouvelle
De vos farouches prairies
Où cingle peu l'hirondelle.**

Norge

Édition complétée d'un index, 2004.
© 1993, Flammarion, pour cette édition.
ISBN: 978-2-0814-0490-8

INTRODUCTION

Roland sonne du cor
C'est le temps des héros
Qui renaît au Vercors.

Aragon.

Il te faudra franchir la mort pour que tu
[vives.
La plus pure présence est un sang
[répandu.
Yves Bonnefoy.

Dopo la dolorosa rotta, quando
Carlo Magno perdé la santa gesta,
non sonò sí terribilmente Orlando.
Dante, *L'Enfer*, XXI.

Avec *La Chanson de Roland*, poème inaugural de la littérature française, nous avons d'emblée un chef-d'œuvre qui crée le genre épique, dans une sorte de désert poétique, à en juger du moins par ce qui nous reste des œuvres de cette époque¹ dont la pauvreté de

1. Ce sont la *Cantilène de sainte Eulalie*, vers 882-883 ; la *Passion*, seconde moitié du X^e siècle ; le *Saint Léger*, seconde moitié du X^e siècle ; une aube bilingue, fin du X^e-début du XI^e siècle ; le *Boèce* provençal, vers 1000 ; la *Chanson de sainte Foy*, de 1040-1050 (?) ; le *Saint Alexis*, vers 1050 ; trois poèmes en limousin, 3^e quart du XI^e siècle ; un cantique bilingue latino-occitan ; un cantique à la Vierge. Voir notre *Cours sur la Chanson de Roland*, Paris, 1972, pp. 18-19.

la langue et du style prouve qu'il n'y a pas de véritable mouvement littéraire avant le milieu du XI^e siècle. C'est le texte fondateur de notre histoire et de notre culture, en même temps que la première manifestation créatrice de notre langue. De là son apparence archaïque, qui se retrouve dans la prédominance de la parataxe, la simplicité des images et des métaphores, le caractère concret du lexique, la description tout extérieure des motivations des personnages, la tendance à la démesure dans les chiffres et les actions ; de là aussi « une représentation a-psychologique de l'action qui semble constitutive du genre épique² ». Reflet d'une société guerrière qui s'identifie à un territoire et qui, perçue dans quelques-uns de ses traits essentiels, est celle du XI^e siècle plutôt que du XII^e — encore que l'action soit censée se passer à l'époque carolingienne —, la chanson de geste, récit de hauts faits, est consacrée pour l'essentiel à des opérations militaires qui suscitent l'héroïsme et la grandeur.

Cette œuvre de mémoire généalogique et de célébration collective, qui vise à rassembler en instruisant et en divertissant, se nourrit de l'histoire réelle de la communauté, qui en dispose à son gré, par l'entremise des poètes, pour la remanier et l'adapter ; elle se donne pour vraie malgré les amplifications et met souvent en scène des personnages (Charlemagne, Roland, Richard de Normandie...) dont l'authenticité historique est plus attestée que celle des héros de roman, et des situations que nous connaissons d'autre part par les annales ; elle hérite de traditions où se décèlent des fragments d'histoire ancienne transcendés en mythe, et elle utilise l'histoire récente ou contemporaine pour nourrir la légende. Les événements sont soumis à des déformations dues aux exigences internes de l'œuvre et à la pression continue de l'actualité qui introduit des allusions, sans doute nombreuses, dont la plupart demeurent obscures. Mais la fiction est au travail dès

2. Marcel Paquette, dans *L'Épopée*, Turnhout, Brepols, 1988, p. 25.

le début dans ces textes qui relèvent de la littérature et donnent une réalité poétique aux figures héroïques, et les auteurs ont constamment introduit des variations sur des thèmes et des motifs, en sorte que, comme l'a écrit Jean Flori à propos de la chanson de geste³, *La Chanson de Roland* est intéressante « plus comme source d'histoire que comme relation d'histoire », « plus comme témoignage de l'œuvre sur sa propre époque que comme témoignage plus ou moins fidèle sur des événements plus ou moins lointains ». Plus que les événements, importe le texte qui les rapporte.

I

Au départ, le désastre pyrénéen de Charlemagne en 778⁴ a dû provoquer une vive émotion, même si les chroniques officielles l'ont passé sous silence et si l'on ne peut retenir qu'une épitaphe très vague à Eggihard, l'une des victimes de l'embuscade de Roncevaux⁵. Aussitôt un certain nombre de faits nous surprennent : Roland, dont on peut penser qu'il a existé⁶ mais qui n'est nommé que dans une version de la *Vie de Charles (Vita Karoli)* d'Eginhard⁷, est le seul parmi tous les combattants à être demeuré dans les mémoires ; l'archevêque de Reims Turpin n'a pas succombé à Roncevaux, comme le veut *La Chanson de Roland*, mais il a fini paisiblement sa vie entre 789 et 794, et par la suite on lui a attribué *La Chronique du Pseudo-Turpin* ; des personnages comme Olivier n'ont rien d'historique ; enfin, Charlemagne, majestueux et vénérable dans notre texte, apparaît comme un tyran facile à berner et injuste dans les chansons de geste des barons révoltés.

On a l'impression d'une activité légendaire non pas

3. Jean Flori, *ibid.*, p. 86.

4. Voir, dans notre dossier, l'annexe n° 1.

5. *Ibid.* annexe n° 2.

6. *Ibid.* annexe n° 3.

7. *Ibid.*, annexe n° 4.

suivie et homogène, mais discontinuë, dont il reste quelques témoignages : des couples de frères appelés Olivier et Roland, puis Roland et Olivier⁸ ; de nombreuses mentions du prénom littéraire Olivier ; la version en prose latine d'un poëme fragmentaire composé en hexamètres, qui raconte le siège d'une ville ennemie par Charlemagne et quatre héros du cycle de Guillaume d'Orange (on date ce *Fragment de la Haye* entre 980 et 1050⁹) ; un bref résumé en latin de l'épopée de Roncevaux, *La Nota Emilianense*, écrite vers 1070 dans le monastère de San Millán de la Cogolla en Espagne¹⁰ ; un texte latin en prose de *La Conversion du chevalier Ogier (Conversio Othgerii militis)* qui narre comment le guerrier Ogier le Danois devint moine bénédictin en l'abbaye Saint-Faron de Meaux.

Des lieux et des noms, des ruines et des monuments, des particularités locales, qui avaient fixé et modifié des souvenirs historiques, des traditions orales propres à une région ou à un lignage, ou perpétuées le long d'une route importante, ont sans doute suscité et alimenté des récits non pas amples et organisés, mais anecdotiques et mobiles, des ballades, des cantilènes, des chants informatifs, des plaintes populaires, des poèmes scolaires, sans que se crée, en marge de l'histoire officielle en latin, une histoire continue en langue vulgaire qui produise de grands ensembles narratifs. Ce qu'on entrevoit si l'on ne veut pas s'abandonner au jeu des hypothèses gratuites et des reconstitutions arbitraires, ce sur quoi tout le monde pourrait s'accorder, ce sont des activités fragmentaires, sporadiques, dont certaines pouvaient avoir une valeur littéraire, et qui furent qualifiées en leur temps de *cantilenaë*, de *carmina vulgaria*. D'autre part, *La Chanson de Roland*, telle que nous la connaissons par le manuscrit d'Oxford, suppose une création poétique consciente, une invention à proprement parler, de savants calculs, de subtiles préoccupations artistiques

8. Voir notre *Cours sur la Chanson de Roland*, p. 207.

9. Voir, dans notre dossier, l'annexe n° 5.

10. *Ibid.*, annexe n° 6.

et morales, une puissante unité dont on ne voit pas comment elle aurait pu se dégager de remaniements successifs et de variantes spontanées : « Le peuple et les chanteurs populaires ont de la mémoire plutôt que des idées, ils aiment les émotions fortes mais ne conçoivent pas des constructions étendues, comme l'*Iliade* et l'*Odyssée*, comme *La Chanson de Roland* » (Pierre Le Gentil)¹¹.

Il s'est donc produit à un moment, ou à divers moments, des initiatives réfléchies et déterminantes, dues à des auteurs de grand talent, voire de génie, qui ne sauraient se confondre avec des genèses collectives, multiformes, anonymes, de foules inspirées. Tous les documents vont dans le même sens : il n'existe pas, avant l'an 1000, d'épopée de Roncevaux qu'aurait façonnée une légion de poètes. La mode onomastique, au début du XI^e siècle, des noms d'Olivier et de Roland, le *Fragment de la Haye* à la même époque, indiquent seulement qu'un pas décisif a été franchi au début de ce deuxième millénaire, sans qu'on ait des chansons de geste organisées. Tout au plus a-t-on une légende née d'une création littéraire d'inspiration cléricale et historique, dont le succès a été tel qu'elle a suscité le baptême de nombreux Roland et de nombreux Olivier, parfois de couples de frères portant ces prénoms, et qu'elle s'est attachée le long des routes à des reliques, à des tombeaux, à des vestiges. Le XI^e siècle voit un changement capital : la matière accumulée au cours des siècles précédents est reprise et organisée, les moyens qui permettent de l'exprimer sont mis au point et utilisés. Les conditions étaient réunies pour que la légende devînt littérature : les progrès de la langue, l'existence d'une forme apte à soutenir de longs récits et de sujets propres au grandissement épique, la diffusion de la culture, l'enthousiasme des croisades, les expéditions de *reconquista* en Espagne, la fréquentation des routes de Saint-Jacques-de-Compostelle, les tensions poli-

11. De cet auteur, on lira, en particulier, « Réflexions sur la création littéraire au Moyen Âge », *Cultura neolatina*, t. 20, 1960, pp. 129-140, et « Les chansons de geste : le problème des origines », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, t. 70, 1970, pp. 992-1006.

tiques et sociales liées à la féodalité ont entraîné, dans le même temps, de profondes mutations dont il est impossible de préciser les contours.

Sans doute, à une époque où il s'agit pour les poètes moins de se découvrir en s'isolant que de se retrouver en s'unissant, moins de chercher eux-mêmes leur voie que de rivaliser entre eux dans l'accomplissement de tâches semblables, ne créa-t-on pas un langage et une matière, mais on exploita, de manière originale et enrichissante, une matière et un langage préexistants, de façon à répondre à une attente et à donner l'impression de la nouveauté. Surgissent de vrais poètes qui dominent leur sujet dans toute son étendue et toute sa richesse, qui tirent parti des thèmes et des motifs, du vocabulaire et des formules, utilisant habilement les ressources d'une langue encore jeune, en communion étroite et dans de fructueux échanges avec la collectivité qui ne cesse de les influencer et dont ils sont les interprètes, voire les porte-parole, par des moyens simples et puissants, tout en rénovant, voire en innovant — remanieurs de génie ou de talent plutôt que créateurs, continueurs des modestes auteurs qui ont tracé les premiers linéaments de la légende, renouveleurs d'une matière plus ancienne.

Nous sommes désormais en présence d'œuvres littéraires, de poèmes écrits avec soin et non pas improvisés comme on l'a soutenu, destinés à la diffusion orale, directe par les auteurs eux-mêmes ou indirecte par des déclamateurs de profession — rien n'indique qu'il faille toujours distinguer entre compositeur et exécutant —, de poèmes transmis soit par écrit, soit par oral, mais, en tout état de cause, précédés, voire accompagnés de formes orales. Il s'ensuit des caractères stylistiques particuliers au genre épique, qu'expliquent les nécessités de la diffusion orale et que détermina le rôle joué par la mémoire et la voix ; mais aussi des procédés qui rappellent ceux de l'épopée antique et qui viennent de la culture scolaire de certains auteurs (épithètes stéréotypées, ornements rhétoriques, scènes de conseil et d'ambassade, énumération

des peuples...). Dès les premiers textes, on remarque un système d'expression bien constitué — autour de la laisse¹², du décasyllabe et de la formule — qui implique, semble-t-il, une période de gestation. Faut-il penser que la diffusion orale entraînait une transformation incessante des textes et donnait à la chanson de geste un aspect protéiforme, changeant, jamais achevé ? Il est vrai que les copistes n'avaient pas au Moyen Âge un respect scrupuleux de leurs modèles, qu'ils ont transformé les chansons dans leur forme pour satisfaire la mode ou le goût d'un public particulier : c'est pour ce public de chevaliers de petite noblesse, mais aussi de gens humbles, qu'on compose et qu'on corrige les œuvres, qui sont « des textes vivants et exposés à des modifications plus ou moins prononcées, selon qu'elles relèvent de l'activité du scribe, du compilateur, du remanieur ou — rarement — du récitant » (Madeleine Tyssens)¹³. Ainsi le *Roland* de Tuold en laisses assonancées a-t-il été récrit en laisses rimées, qui à leur tour ont été modifiées, les nouvelles versions éclipsant les anciennes.

Il est légitime de penser qu'avant le *Roland* du manuscrit d'Oxford, le plus beau et le plus grand, il a existé des chants plus anciens, d'autres *Chanson de Roland* qui n'étaient pas sans valeur. Comme l'a écrit Maurice Delbouille¹⁴, « il est aussi très vraisemblable que le *Roland*, aujourd'hui perdu, du X^e-XI^e siècle, ne comportait pas *Baligant*, celui-ci étant une des inventions de Tuold. Pourtant, cela dit, il reste que le manuscrit d'Oxford (compte tenu des défauts qu'y ont introduits quelques accidents de copie) est non seulement, d'un bout à l'autre, l'œuvre d'un même poète (que l'on peut appeler poète-remanieur ou

12. L'emploi de la laisse décasyllabique apparaît comme le terme d'une évolution : la mesure du vers avait connu plus de liberté (*Sainte Foy* et *Gormont et Isembart* emploient encore l'octosyllabe), la strophe s'allonge, abandonne ses formes fixes et fait place à la laisse de longueur variable. Voir Maurice Delbouille, *Sur la genèse de la Chanson de Roland*, Bruxelles, 1954, pp. 140-141.

13. Dans *L'Épopée*, *op. cit.*, p. 248.

14. *Op. cit.*, p. 64.

mieux poète-renouveleur, si l'on veut), mais que ce poète, en ajoutant Baligant au récit de son modèle, a su construire une chanson nouvelle qui, écrite dans un style superbement ferme, peut se prévaloir aussi d'une très réelle et très solide unité ». Tuold, exploitant efficacement l'effort latent des siècles obscurs, c'est-à-dire ces *gestes*, ces *Gesta Francorum* dont parle *La Chanson de Roland*¹⁵, et qui avaient pu se charger d'un certain potentiel poétique, a été le remanieur de génie qui a renouvelé, recréé des textes antérieurs auxquels il a fait subir une mutation brusque, pour reprendre une expression de Pierre Le Gentil¹⁶ :

« Dans une entreprise de cette sorte, qui intéresse effectivement tout un atelier, les responsabilités, objecterai-je, ne sont pas le privilège d'un seul. Chacun certes en a sa part, mais cette part n'est pas égale pour tous. Car parfaire un travail collectif ou le prendre à son compte est mieux que d'y collaborer. C'est l'affaire d'un homme supérieur et non d'un comparse. Il n'y a donc pas lieu de mettre sur le même plan le maître et les manœuvres. Dans un groupe, il y a toujours des individus qui se détachent, alors que d'autres passent inaperçus. C'est ainsi que dans le cours progressif des genèses collectives, grâce à quelqu'un et en un moment privilégié, une *mutation brusque* peut s'opérer, qui transforme tout en *valeur* et en *qualité*. De même donc que l'individualisme doit reconnaître l'importance des efforts anonymes dont profite le talent ou le génie, de même le traditionalisme devrait admettre, dans les continuités qu'il décrit, l'*accident* heureux qu'est l'apparition d'un *poète* ou la naissance d'un chef-d'œuvre. »

II

La Chanson de Roland est née vers 1100, entre 1087 et 1095 selon André Burger¹⁷, de la synthèse d'éléments vieux, indéfinissables, et d'éléments créateurs,

15. Voir, par ex., les vers 1443, 1685, 3181, 3262, 3742.

16. « Réflexions sur la création littéraire au Moyen Âge », *art. cité* pp. 132-133.

17. *Tuold, poète de la fidélité*, Genève, 1977, p. 62.

neufs, dans l'esprit et l'art d'un poète, qu'on peut appeler Tuold et qui a su maîtriser les possibilités d'un style traditionnel, réélaborant des fragments épars avec une habileté consommée dont témoigne, en particulier, le souci d'une composition symétrique (scènes du gant, du cor, de la mort du héros...), à un moment où l'épopée française, fluide et mobile, ne connaissait pas encore, à proprement parler, de chansons de Roland ou de Guillaume. L'apparition de ce chef-d'œuvre, fruit d'une géniale initiative, a périmé les chants et les récits antérieurs qui se sont perdus parce qu'ils étaient, entre le VIII^e et le XI^e siècle, insignifiants, rudimentaires et confus, dépourvus de tout pouvoir créateur. C'est alors seulement qu'un clerc, Guillaume de Malmesbury, peut raconter, vers 1125, l'histoire d'un jongleur entraînant les troupes de Guillaume le Conquérant aux accents d'un *Cantilena Rolandi*¹⁸, tandis qu'en 1074 le *Carmen de Hastinguae proelio* parlait vaguement d'un jongleur qui exhortait *Gallos verbis*.

Qui est donc ce poète, ce Tuold qui, s'il a imprimé sa marque sur l'œuvre d'un prédécesseur et sur le legs d'une longue tradition, n'en demeure pas moins l'auteur exceptionnel du *Roland* d'Oxford ?

Les érudits se sont affrontés sur son identité sans parvenir à des propositions définitives. Toutefois, on peut poser comme probable que c'est un clerc anglo-normand — la chanson de geste serait née dans la France du Nord, en Normandie et dans les régions adjacentes — et plus précisément Tuoldus de Fécamp ou de Peterborough¹⁹, neveu (ou fils) d'Odon de Bayeux, lequel fut le demi-frère de Guillaume le Conquérant. Après avoir été moine à l'abbaye de la Sainte Trinité de Fécamp, puis chanoine de Bayeux, il participa, à la suite de son oncle, à la bataille d'Hastings en 1066 ; il devint abbé de Malmesbury et, en 1070, de Peterborough, qu'il défendit par la force

18. Hans-Erich Keller, *Autour de Roland*, Paris, 1989, p. 12.

19. Martin de Riquer, *Les Chansons de geste françaises*, Paris, pp. 105-116.

avec l'aide de mercenaires et où il mourut en 1098. Pour corroborer cette hypothèse, on notera que la tradition selon laquelle *La Chanson de Roland* fut chantée à Hastings est attestée pour la première fois dans la chronique *De gestis regum anglorum* de Guillaume de Malmesbury, né à Peterborough. Ce Turolde serait aussi celui qui apparaît dans la Tapisserie de Bayeux, non pas, comme on l'a cru longtemps, le petit personnage, qui serait un jongleur portant des braies descendant jusqu'aux pieds, mais le plus grand des deux messagers²⁰.

C'était un de ces clercs — c'est-à-dire un de ces lettrés passés par l'école — qui écrivirent pour les chanteurs de métier, et qui utilisèrent des motifs et des formules qu'on leur avait enseignés, s'inspirant d'auteurs latins ou du style de la geste constitué avant eux. Ce sont, d'ailleurs, les anciens élèves des écoles ecclésiastiques, nourris de latin et de rhétorique, souvent au service de la religion, qui, tout au long du Moyen Âge, ont écrit les œuvres les plus importantes. « N'est-ce pas... à une invention de clerc que l'on a affaire dès le début du XI^e siècle, avec la naissance du personnage d'Olivier, à côté du Roland fourni par l'histoire, si elle est imputable au symbolisme de l'olivier, arbre de la sagesse, combiné avec la formule scolaire unissant *fortitudo* (courage) et *sapientia* considérées comme les deux aspects de l'héroïsme chevaleresque ? N'est-ce pas un clerc que celui-là qui, au seuil du XII^e siècle, sinon au XI^e siècle, signe *Turoldeus* en latin le *Roland* d'Oxford où il cite Homère et Virgile²¹ » ?

Il est possible de déceler dans l'œuvre la personnalité morale et intellectuelle du poète, capable de manier l'épée aussi bien que la plume, attaché à un coin de terre française, à la *douce France* qui est sa patrie poétique, vénérant la sagesse douloureuse de

20. Rita Lejeune, « Turolde dans la tapisserie de Bayeux », *Mélanges... René Crozet*, Poitiers, 1966, pp. 419-425.

21. Maurice Delbouille, « La Chanson de geste et le livre », dans *La Technique littéraire des chansons de geste*, pp. 315-316.

Charlemagne et la raison clairvoyante d'Olivier, mais attiré par la force, la grâce, la fougue et l'héroïsme des jeunes *bacheliers*. Homme de cour et homme d'Église, il n'aime que la chevalerie. Trop humain, trop fin psychologue pour accepter les simplifications outrancières, le sectarisme, la condamnation sommaire de ses personnages, fussent-ils Ganelon ou les Sarrasins, il a le goût de la nuance et de la finesse en art comme dans la vie : il crée le personnage étonnant du diplomate sarrasin Blancandrin. À cet aristocrate raffiné, courtois et chevaleresque, la vulgarité des jongleurs de places publiques est étrangère ; il aime les nobles paroles et le raffinement du style, le luxe, la richesse des étoffes et des armes, les beaux tapis et les pierres précieuses. Il sait voir, il est sensible à la couleur et à la lumière — couleur des gonfanons blancs, bleus et vermeils, éclat des armes sous le soleil, sons des clairons, des buisines, des cors et des tambours, vision féerique dans la nuit de la flotte de Baligant éclairée de lanternes et d'escarboucles. L'adjectif *bel* est un des mots-clés de ce poète qui aime les grandes âmes, la puissance des fresques, la finesse des miniatures, le jeu des couleurs, et qui, au fait d'une vaste actualité, étoffe son thème en prenant son bien où il le trouve (souvenirs historiques, légende dorée et textes hagiographiques, récits et écrits contemporains), créant des personnages et forgeant des noms propres : Marbrise et Marbrose annoncent le Jérimadeth de Victor Hugo. Auteur sensible, de surcroît, il souffre avec ses personnages, qu'il accompagne sur la route de leur calvaire, et il ne peut s'empêcher d'intervenir en commentaires désolés, en anticipations, semant son récit d'*hélas !* et d'*à quoi bon*²² !

Ce clerc engagé et témoin, tout imprégné de l'atmosphère de la croisade, a d'ailleurs pris parti entre les différents aspects, voire les contradictions de la légende : il a détrôné Olivier au profit de Roland ;

22. Voir, sur ce point, Italo Siciliano, *Les Chansons de geste et l'épopée*, Florence, 1968, pp. 332-340.

seul, il a fait de Turpin un prélat guerrier, intervenant dans un grand débat qui a longtemps divisé l'Église ; il a gommé le péché de Charlemagne, vite soupçonné d'avoir eu des relations incestueuses avec sa sœur²³, et la faute qui a entaché la naissance de Roland ; il n'a pas expliqué la défaite de Roncevaux par le péché de fornication des Français, mais par l'orgueil de deux grands féodaux, l'un neveu de l'empereur, l'autre son beau-frère ; l'initiative du guet-apens ne revient plus aux Sarrasins, mais à l'un des deux barons en conflit.

III

La Chanson de Roland a été d'abord un poème de la croisade, tout pénétré des rêves et des préjugés des seigneurs et des guerriers qui allèrent lutter en Espagne autour de Saragosse, destiné à renforcer, chez un public bouleversé par la menace sarrasine, l'enthousiasme pour la guerre sainte, prônant un choc total entre deux mondes antagonistes, au moment où la société guerrière, fortement hiérarchisée, prenait conscience d'elle-même et se définissait dans le culte de ses héros passés. La chanson de geste, contemporaine de la diffusion du monachisme clunisien²⁴ et de l'architecture romane, de l'émergence d'une poésie sacrale en langue vulgaire, est une des plus hautes expressions de ce mouvement créateur, miroir de la société féodale, de ses conflits et de ses tensions entre la justice et le droit, entre le service du suzerain et l'exaltation de soi, la défense de la foi et la fidélité au contrat vassalique s'enrichissant de la glorification des relations familiales (entre l'oncle Charlemagne et le neveu Roland), guerrières (entre Roland et Olivier), amoureuses (entre Roland et Aude).

S'il ne convient pas de minimiser l'importance d'un long travail d'élaboration anonyme, il ne faut pas

23. Jean-Charles Payen, *Le Motif du Repentir dans la littérature française médiévale*, Genève, 1968, pp. 134-137.

24. Marcel Pacaut, *L'Ordre de Cluny*, Paris, 1986.

penser que le poème épique des années 1090-1100 n'a fait que reprendre les variantes successives de la légende à partir de l'histoire réelle. Le *Roland* d'Oxford n'a cessé d'être une œuvre d'actualité, enrichie de toute une série d'apports qui l'ont éloignée du seul horizon de Roncevaux.

Turold a dû écrire son poème après 1086, c'est-à-dire après la bataille de Zalaca dans l'Espagne occidentale, au cours de laquelle les Almoravides infligèrent une lourde défaite aux troupes chrétiennes d'Alphonse VI, terrorisées par les chameaux et les tambours de leurs ennemis, qui, selon le chroniqueur de la bataille, faisaient leur première apparition dans cette partie du monde. Or il se trouve que *La Chanson de Roland* mentionne tambours et chameaux. Le roi sarrasin Marsile représente tout autant Ibn Arrabi de 778 qu'Al Mostain de 1085, dernier roi indépendant de la dynastie des Beni Houd, ennemi des Catalans, des Aragonais et d'Alphonse VI.

Par la suite, le poème se gonfle de la vie et des problèmes du XII^e siècle, revivifié par des événements récents, souvent dramatiques, dont les plus significatifs sont les suivants :

— en 1114, bataille du Congost de Martorell, au pied de la Sierra de Montserrat, qui vit la défaite en deux temps de deux fameux capitaines almoravides, les caïds de Saragosse et de Murcie²⁵ ;

— en 1118, conquête de Saragosse par Alphonse I^{er} et les croisés français alliés aux Aragonais et aux Catalans ;

— en 1134, défaite à Fraga des chrétiens et d'Alphonse I^{er} qui mourut de ses blessures ; et l'un des plus actifs lieutenants du sultan almoravide en Espagne, placé à la tête de toutes les troupes levées contre Alphonse I^{er} pour reprendre Valence, Braccara, Lisbonne, s'appelait Yahya ben Ali Ghâniya, où l'on peut voir avec vraisemblance l'origine du nom et du

25. Voir l'article très neuf de Jean Poncet, « La Chanson de Roland à la lumière de l'histoire : vérité de Baligant », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, t. 8, 1970, pp. 125-139.

personnage de l'empereur païen Baligant dans *La Chanson de Roland*²⁶ ;

— en 1148, bataille perdue en Asie mineure par le roi français Louis VII dans des conditions qui rappellent le désastre de Roncevaux²⁷.

Ce sont ces souvenirs, et d'autres, que nous retrouvons dans la version rédigée durant la première période du style gothique, pendant ou immédiatement après la régence de l'abbé Suger (1147-1149)²⁸, par un moine de Saint-Denis qui, de *La Chanson de Roland* complétée de l'épisode de Baligant, fait aussi une Chanson de Charlemagne, un poème de propagande pour la royauté capétienne, pour un pouvoir royal fort qui, sans cesse menacé de l'intérieur comme de l'extérieur, doit être servi par la loyauté sans faille des grands vassaux, pour un royaume centralisé devant lequel l'État féodal doit céder, comme l'a montré Hans-Erich Keller dans une série d'études bien argumentées²⁹. Le poète, à qui nous devons la structure définitive de *La Chanson de Roland*, a rapproché, dans sa création, le moment le plus critique pour le royaume français du moment le plus critique pour la chrétienté.

Tout un faisceau d'arguments semble nous conduire à cette hypothèse. L'oriflamme (*orie flambe*) dont il est question aux vers 3093-3094 et qui était de couleur rouge, ne fut connue qu'après que Suger eut convaincu deux rois de France de prendre cette bannière à Saint-Denis — d'abord, le 3 août 1124, Louis VI le Gros pour la porter contre l'empereur germanique Henri V et le roi anglais Henri I^{er} ; ensuite, le 11 juin 1147, Louis VII le Jeune avant de

26. « La victoire de Charlemagne sur Baligant représente donc aussi une revanche littéraire pour cette blessure retentissante infligée à l'orgueil national tel qu'il existait dans l'entourage du roi capétien après 1134 » (Hans Erich Keller, *op. cit.*, p. 85).

27. *Id.*, *ibid.*, p. 248.

28. Michel Bur, *Suger*, Paris, 1991 ; Erwin Panofsky, *Abbot Suger*, Princeton University Press, 1946 ; Marcel Aubert, *Suger*, Paris, 1950.

29. Regroupées dans le volume cité, *Autour de Roland*.

partir pour la Deuxième Croisade. La mention de Saint-Denis a été introduite en des passages significatifs (vers 973, 2341). Derrière les noms de Geoffroy d'Anjou, porte-bannière de l'empereur Charles, et de Thierry d'Argonne, champion de Charlemagne contre Pinabel, on peut retrouver deux grands vassaux de Louis VII qui aidèrent le régent Suger à mater la révolte de nombreux barons, le duc Geoffroy Plantagenêt de Normandie, père du futur Henri II d'Angleterre, et le comte Thierry d'Alsace et de Flandre. N'oublions pas non plus que l'abbaye de Saint-Denis, rivalisant avec Aix-la-Chapelle, a contribué au XIII^e siècle à l'établissement en France du culte de Charlemagne, qui devient le personnage central de *La Chanson de Roland*, où, à la faveur du procès de Ganelon, apparaissent les préoccupations centralisatrices de Louis VII et de Suger qui visèrent à faire prévaloir au profit du roi une loyauté plus grande que les liens traditionnels et à rejeter l'éthique de la vendetta dans l'intérêt du bien commun. Enfin, l'organisation de l'armée de Charlemagne pour la bataille contre Baligant (vers 3026-3095) rappelle celle de l'armée française de Reims que Suger décrit dans sa *Vie de Louis VI le Gros*³⁰, rédigée vers 1144.

Pourquoi ne pas penser que cette nouvelle *Chanson de Roland* ait été commandée par Suger, qui poursuit le double objectif de consolider le pouvoir royal et de glorifier l'abbaye de Saint-Denis, et dont son biographe, Guillaume, nous dit qu'il se plaisait à raconter les hauts faits des héros, quelquefois jusqu'au milieu de la nuit³¹ ? Selon Otto von Simson³², « Suger se servit de l'historiographie comme d'un instrument politique. Pour cette raison, l'histoire n'était pas simplement, pas même en premier lieu, la relation

30. Éditée et traduite par Henri Waquet, Paris, 1929, p. 221-222.

31. Guillaume, *Sugerii Vita*, éd. par Albert Lecoy de la Marche, Paris, 1867, p. 394.

32. *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, New York, Pantheon Books, 1962, pp. 82-83 (trad. d'H. E. Keller).

documentée des faits, mais plutôt la réaction contre la réalité politique. Suger n'était pas plus enclin que ses contemporains à laisser entraver le vol de son imagination par les preuves fournies par la réalité [...] Afin de réaliser ses buts politiques, Suger eut recours à la poésie et au conte : aussi ses buts n'apparaissent-ils pas seulement dans l'histoire officielle qu'il rédigea ou inspira, mais aussi dans les contes populaires des jongleurs, contes qui étaient inspirés par l'abbaye et qui devinrent rapidement le moyen le plus efficace par lequel le grand sanctuaire s'établit dans l'opinion publique. »

Cette version de *La Chanson de Roland*, qui « reflète la quintessence de l'esprit national du royaume capétien vers le milieu du XII^e siècle, dont le Saint-Denis de Suger était l'âme », rencontra un grand succès qui suscita par réaction une extraordinaire floraison de chansons de geste où un héros, Ogier le Danois, Girard de Roussillon, Renaud de Montauban, les barons lorrains..., lutte contre le pouvoir central et ses abus.

Cette version capétienne du *Roland* a été à son tour anglicisée, mise au goût du jour, dans l'entourage anglo-normand d'Henri II Plantagenêt, si l'on en juge par le manuscrit d'Oxford que l'on peut dater des années 1170-1180³³, c'est-à-dire de l'époque où Chrétien de Troyes composait ses grands romans. Le procès de Ganelon était d'une brûlante actualité : s'agissait-il d'une trahison, d'un crime de lèse-majesté, comme le pensaient Henri II et ses partisans, ou d'une dispute entre grands barons, selon la « loi » française ? Ne pouvait-on établir un parallèle entre l'exécution de Ganelon et l'assassinat de Thomas Becket en 1170, chacun d'eux incarnant l'ancien système féodal dont Henri II ne pouvait tolérer l'indépendance ? « Le résultat du duel judiciaire entre Thierry d'Argonne, représentant de la centralisation royale, et Pinabel, considéré comme le symbole des vassaux puissants et

33. Voir, sur ce point, H. E. Keller, *op. cit.*, p. 79.

pratiquement indépendants de la Couronne, a certainement plu au parti de Henri II³⁴. » Plus précisément, dans le *Roland* d'Oxford, au vers 171, Henri de Galne devient Henri neveu de Richard le Vieux de Normandie ; au vers 2883, le copiste remplace, comme frère de Geoffroy d'Anjou, Thierry par Henri. Il apparaît donc un nouveau personnage, Henri, apparenté aux familles de Normandie et d'Anjou. Cette double intervention permet d'introduire Henri II Plantagenêt, fils de Geoffroy d'Anjou et de Mathilde, fille d'Henri I^{er} Beauclerc d'Angleterre et de Normandie³⁵.

IV

Pour discerner les structures de *La Chanson de Roland*, qui sont fondées sur la tension, on peut rappeler la définition de Marcel Paquette : « L'épopée est le récit d'une action héroïco-guerrière se déroulant sur le double plan de l'histoire et de la fiction ; elle est composée d'un triptyque où chacun des trois niveaux oppose des forces, le premier, de nature globale, le second, de nature sociale, le troisième, de nature existentielle ; ce dernier niveau fait apparaître la figure du couple épique duquel émerge en fin de compte l'individualité du héros titulaire³⁶. »

Le premier niveau met en scène l'affrontement de deux mondes, de deux civilisations, de deux religions, incarné, pour finir, par le duel décisif et nécessaire³⁷ des deux chefs, le chrétien Charlemagne et le sarrasin

34. *Id.*, *ibid.*, p. 98.

35. Pour des compléments, voir notre *Cours sur la Chanson de Roland*, pp. 32-33.

36. *Op. cit.*, p. 34-35.

37. Nous pensons que l'épisode de Baligant est un élément constitutif de *La Chanson de Roland* ; voir M. Delbouille, *op. cit.* à la note 12, pp. 32-61 ; et I. Siciliano, *op. cit.*, pp. 364-365 : « L'art de Turolde baisse. Mais pouvons-nous déclarer inauthentique ce "Baligant" du fait qu'il ne s'accorde pas avec notre goût ou avec le *Roland* que nous aurions écrit ? Homère a le droit de faire ce qu'il veut. Il est Homère même quand il sommeille. »

Baligant. Cet affrontement du Bien et du Mal tend à donner au poème une démarche austère, une dignité hiératique et à substituer au réel une géographie poétique, symbolique.

Le XI^e siècle a vu l'expansion des Almoravides en Afrique du Nord et en Espagne et les conquêtes turques qui remettent en question l'empire byzantin, le Khalifat fatimide d'Égypte et le Khalifat abbasside de Bagdad³⁸. Il en résulte, pour la chrétienté occidentale, le sentiment d'un péril redoutable et le désir, chez l'auteur, de faire sentir l'immensité du danger et, en même temps, d'en dégager les différents aspects, en nommant les Sarrasins ou en les faisant agir. La diversité des termes génériques (*païen, sarrasin, arrabiz*) s'amplifie avec les noms d'individus et de lieux, parmi lesquels on peut dégager des séries, organisées autour de préfixes à valeur péjorative ou/et descriptive (*mar-, mal-, fal-, cors-, val-*) en une sorte de langage parallèle qui développe une image de plus en plus précise des Sarrasins en relation avec le mal et le malheur qu'ils apportent ou qu'ils subiront, avec la richesse, la fausseté, la monstruosité, les puissances infernales. Les noms de chrétiens qui les désignent (*Justin de Val Ferrée, Maheu...*) visent sans doute des renégats, comme Margarit de Séville ; quant aux noms de l'Antiquité païenne (*Priam*) et biblique (*Amborres d'Oloferne*), ils établissent un ensemble d'équivalences entre tous ceux qui ne sont pas chrétiens et suggèrent que le Mal est toujours renaissant sous des formes diverses contre le peuple élu, que, des origines à l'époque actuelle, n'ont cessé de surgir de dangereux adversaires.

Les noms géographiques constituent un amalgame assez curieux et très révélateur qui présente les différents aspects du monde anti-chrétien : peuples d'obédience byzantine, Grecs schismatiques ; peuples païens d'Europe, le travail missionnaire se poursuivant

38. Pour des compléments sur cette partie, voir notre article « Notes sur les noms des Sarrasins dans *La Chanson de Roland* », *Revue des langues romanes*, t. 91, 1987, pp. 91-105.

à l'est et au nord jusqu'au XIII^e siècle ; peuples musulmans d'Asie et d'Afrique, entourés de nations chrétiennes ou sabéennes sous leur protectorat ; sans compter que *La Chanson de Roland* évoque dans leur bigarrure, de façon plus ou moins lointaine, les principautés de l'Espagne musulmane. Nous en retirons l'impression d'un monde coloré, en pleine évolution, dont les noms, d'un manuscrit à l'autre, se transforment et se déforment au gré de l'ignorance ou de la fantaisie du copiste (*Chernuble de Munigre* devient *Cornuble de Valnigre* ou de *Mont-Nigre*), dans une diversité diabolique que l'auteur a suscitée en s'interdisant les séries trop fournies et les procédés quasi automatiques, manifestant, dans l'onomastique, une recherche fréquente de l'étrangeté, voire d'une certaine poésie, ainsi qu'une volonté de différenciation et, par là, de précision, qui révèle la conception qu'il se fait des Sarrasins, leur physionomie morale, religieuse, physique, et surtout l'ampleur du mal qui ne cesse de resurgir et d'investir le monde chrétien.

Les Sarrasins sont à l'ordinaire des personnages caricaturaux, dont la chevelure peut traîner jusqu'à terre, noirs de peau, gigantesques, poussant des cris d'animaux, couverts de soies comme les porcs, venant de noirs pays sans soleil ni pluie, sans rosée ni blé — d'un ailleurs, d'une contre-nature qui serait l'envers du paysage de référence chrétien et occidental pris comme repère de la normalité. De ces personnages l'auteur reprend inlassablement le portrait chargé, dont la félonie est le trait le plus marquant pour qualifier les individus (*Abîme Teches ad males e mult granz felonies*, « (il) est chargé de vices et de crimes affreux »³⁹) ou la collectivité (Roland, au vers 1057, parle des *felun paien*), que ce soit sur le champ de bataille : Marganice frappe Olivier dans le dos, Grandoine feint d'être mort pour attaquer Roland moribond ; ou pendant les négociations : Blancandrin, l'homme aux *blanches* paroles, aux trompeuses

39. Vers 1472.

paroles, l'un des dix membres les plus félons de l'entourage de Marsile, tire toutes les ficelles dans la première partie de *La Chanson de Roland*, puisqu'il détermine à plusieurs reprises le comportement de Marsile et de Ganelon, sorte de Socrate démoniaque qui accouche l'idée de la trahison dans l'esprit du baron français, et que, seul, il explique le départ de Charlemagne et, partant, l'isolement de l'arrière-garde. Figure du tentateur, ce chevalier-diplomate, qui n'a pas laissé indifférent le poète, agit avec une habileté consommée sur les points sensibles qu'il sait découvrir, émule des Byzantins diserts et déloyaux, à qui les chrétiens d'Occident reprochaient leurs traditions politiques imprégnées de la raison d'État et taxées d'hypocrisie⁴⁰. Cruels, pleins de jactance — comme en témoigne toute une série de laisses (69-78)⁴¹ consacrée aux menaces et aux vantardises des douze pairs sarrasins —, lâches de surcroît (*Veez : paien felun sunt e quart*⁴²), à quelques exceptions près, bien que supérieurs en nombre, ils n'osent approcher des derniers survivants, et les meilleurs d'entre eux se mettent à quatre cents contre le seul Roland (laisse 157).

Ennemis déterminés de la religion chrétienne qu'ils cherchent à détruire par tous les moyens, adeptes d'une religion inefficace, coupables de sorcellerie et de rapports fréquents avec les puissances démoniaques, ces continuateurs du paganisme sont idolâtres et polythéistes, ils adorent de faux dieux, une Trinité du Mal, Mahom(et), le principal et qui semble avoir cristallisé les haines des chrétiens, Tervagant et Apollin⁴³, dont ils prient les statues de métal précieux et qu'ils n'hésitent pas à injurier, à briser quand ils se révèlent inca-

40. Voir notre article « La Fin énigmatique de deux Sarrasins dans *La Chanson de Roland* : Blancandrin et Margarit de Séville », *Olifant*, t. 11, 1986, pp. 171-186.

41. Sur ce passage, voir notre *Cours sur la Chanson de Roland*, pp. 192-195.

42. Vers 3337.

43. Paul Bancourt, *Les Musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Aix-en-Provence, 1982, 2 vol. ; N. Daniel, *Heroes and Saracens : an Interpretation of the Chanson de geste*, Edinburgh, 1984.

pables de leur procurer la victoire (laisse 187). La cause est entendue : *Païen unt tort e chrestien unt dreit* (vers 1015) ; Dieu combat aux côtés des seconds contre la *gent criminel* (vers 2456) qui ne peut que se convertir ou mourir.

Pourquoi, d'ailleurs, l'islam monothéiste, hostile à toute représentation du divin, est-il devenu idolâtre, et par suite exclu, aux yeux de l'Occident chrétien, des auteurs de geste et des chroniqueurs, pour qui « on peut en toute sincérité parler mal de celui dont la méchanceté a toujours été fort au-dessus de tout le mal qu'on en dirait » (Guibert de Nogent) ? Pourquoi une telle déformation ? L'ignorance, l'indifférence envers l'islam réel, la répulsion instinctive y ont sans doute une part ; mais aussi la projection inconsciente des tares de l'Occident chrétien, de sa sauvagerie, de sa propension à l'idolâtrie révélée par le culte des saints et des reliques : le Sarrasin n'est-il pas l'Autre au miroir, le support des fantasmes, des désirs, des tentations et des vices du monde chrétien ? N'est-ce pas aussi une manière de se déculpabiliser quand s'intensifie la guerre sainte et qu'on rejette l'Autre, par un souci d'unité, voire d'unicité, qui ne tolère pas la différence⁴⁴ ? Les Sarrasins, non-chrétiens et envahisseurs, représentent l'étrangeté absolue, le mal radical, une différence métaphysique qui ne doit pas avoir de place dans le monde.

Ce parti pris explique que Turolde multiplie les injures contre les Sarrasins (*felon, fol, culvert* « canailles », *traître...*) et leur réserve des fins ignobles : Marsile meurt de chagrin, vaincu, mutilé du bras droit comme un voleur, après avoir fui, après avoir renié sa foi, dans une chambre face au mur, et son âme est emportée par les diables. L'ignorance fait que le poète imagine la société musulmane sur le modèle de la féodalité chrétienne. Les Sarrasins non seulement prient Apollin dans une crypte (vers 2580) et

44. Jean Flori, « La caricature de l'Islam dans l'Occident médiéval », *Aevum*, t. 2, 1992, pp. 245-256.

rendent un culte aux statues de leurs dieux, mais ont les mêmes gestes (donner ou recevoir le gant), la même organisation vassalique avec les mêmes signes et les mêmes rites, la même institution des douze pairs, la même façon de s'équiper et de combattre, les mêmes expressions : Marsile, au vers 16, parle de *France douce*. Dans le même temps, Turolde cherche à différencier les deux camps par un certain exotisme des titres (*algalife, almaçur, amurafle...*), des noms géographiques, des pratiques guerrières : les païens sont seuls à porter des bannières appelées *étendards* et *dragon*, à se servir d'armes de jet, armes des lâches ; et surtout l'or éclate partout chez les Sarrasins de *la clere Espagne* (vers 59)⁴⁵, inséparable de leurs biens et de leurs personnes, dans un rêve obsédant de richesse que manifestent aussi bien les longs convois de chameaux, de chevaux et de mules que la chambre de Marsile — objet dans la vie sociale et guerrière des seigneurs, mais aussi moyen utilisé pour amener Ganelon à trahir, recouvert de cet or qu'il a accepté, et même voulu. D'autre part, le poète est trop sensible à la complexité du monde et aux exigences internes de son œuvre pour se contenter de l'outrance et de la caricature : l'astuce machiavélique de Blancandrin empêche que Ganelon ne soit qu'un traître de mélodrame ; la force du monstrueux Chernuble de Munigre et l'obstination de Grandoine soulignent la stature exceptionnelle de Roland ; la courtoisie et l'habileté guerrière de Margarit contribuent à placer Olivier au second rang ; la grandeur épique de Baligant s'accorde avec celle de Charlemagne ; les relations diaboliques d'Abîme et de Signorel justifient l'engagement total de l'archevêque Turpin...

Cet affrontement se renouvelle sans cesse, la menace est toujours présente. Le *Roland* reflète les peurs d'un monde obsédé par le péril toujours renaissant des masses sarrasines déferlant en vagues succes-

45. Pierre Jonin, « La Clere Espagne de Blancandrin », *Mosaïc*, t. 8, pp. 85-96 ; « L'Or dans *La Chanson de Roland* », *L'or au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1983, pp. 227-243 (*Senefiance*, t. 12).

sives, avec les douze pairs païens, puis Marsile, puis Marganice, enfin Baligant. C'est le sens de la dernière laisse : alors que tout semble achevé, que la reine Bramidoine vient d'être baptisée, saint Gabriel annonce à Charlemagne qu'il lui faut reprendre les armes : « Charles, lève les armées de ton empire ! De vive force tu iras en la terre de Bire, tu secourras le roi Vivien à Imphe, la cité que les païens ont assiégée : les chrétiens te réclament et t'implorent » (vers 3394-3398). Le suggère aussi un fait curieux : deux Sarrasins importants, le diplomate Blancandrin et le courtois Margarit, disparaissent sans laisser de trace, sans être mis à mort comme les autres. Il faut donc continuer de se méfier de deux types d'hommes éternels, trop adroits pour mourir sur un champ de bataille ; même quand les forces adverses ont été écrasées, il reste à poursuivre, à dénoncer ceux qui fomentent la trahison, et ceux qui peuvent passer pour les plus proches des chrétiens par leur comportement ou par leur passé, deux types d'hommes avec qui on serait tenté de pactiser.

Tuold, qui appelle à la vigilance et à l'action, cherche à inculquer au monde chrétien quelques enseignements simples : le meilleur des païens est par essence un traître, et c'est le plus dangereux, en sorte qu'aucune cohabitation n'est possible ; il faut être toujours sur la brèche pour repousser l'hydre du Mal ; il faut savoir mourir pour la cause sacrée de la religion et de la terre des Pères, en se dépassant soi-même ; devant l'imminence du péril, on a besoin de tous, de tous les bras : il faut, à côté des chevaliers, des prêtres militants comme l'archevêque Turpin, variante du preux sage qui défend la Chrétienté par la crosse et par l'épée, et dont Tuold accentue le caractère guerrier⁴⁶ sans faire de lui un saint : il n'opère pas de miracles, il n'aura pas, comme Roland, de cortège céleste pour porter son âme en Paradis : il vit et

46. Voir, en particulier, Rita Lejeune, « Le Caractère de l'archevêque Turpin et les événements contemporains de *La Chanson de Roland* », *Studia Romanica*, t. 14, 1969, pp. 9-21.

meurt sur cette terre où il parle le langage des hommes. Écho des réticences, religieuses et laïques, envers la croisade, *La Chanson de Roland* intègre à l'idéologie chevaleresque en formation les valeurs de la guerre sainte.

Si Turpin demeure le prêtre qui absout et qui bénit les morts, sortant peu à peu du second plan, il distribue les coups de lance et d'épée alors qu'Odon de Bayeux ne porte qu'un bâton à la bataille d'Hastings ; il insiste sur son dévouement envers l'empereur et impose comme pénitence de bien frapper ; rivalisant avec Olivier et Roland, il occupe une place centrale dans la bataille contre Marsile où il porte le premier coup contre le diabolique païen Abîme : Turolde décrit longuement l'engagement, s'attarde sur la description de son destrier et lui prête un coup étonnant, puisque sa lance pénètre sous un bras de l'ennemi et ressort sous l'autre, suscitant un jugement humoristique des Français : « Avec l'archevêque, l'honneur de la crosse est sauf » (laisse 114). La scène a tellement frappé les contemporains que, vers 1120-1130, sur les trois épisodes figurant au linteau de la cathédrale d'Angoulême, nous avons la victoire de Turpin sur Abîme⁴⁷. Tout vibrant de l'orgueil du soldat vainqueur (« Ce champ, dit-il à Roland, est vôtre, Dieu merci, le vôtre et le mien ») et d'une constante *furia* guerrière, il massacre les païens malgré quatre épieux dans le corps (vers 2080), il pense d'abord à la vengeance et n'a que profond mépris pour la vie contemplative. Dernière vision de ce personnage hors pair : *Morz est Turpin, le guerreier Charlun* (vers 2242). Turolde, l'abbé de Peterborough, n'aurait-il pas projeté en Turpin, double ecclésiastique de Roland, son propre idéal et écrit une sorte de plaidoyer *pro domo* ?

Il y a donc, pour ces héros, un devoir de violence et de conquête, qui s'accomplit dans une guerre inexpiable, dans un duel sans merci, au service d'une idéo-

47. Rita Lejeune et Jacques Stiennon, *La Légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Liège, 1965, 2 vol., t. I, pp. 29-50.

logie sommaire, fondée sur la peur et l'angoisse⁴⁸, persuadée d'avoir le droit pour elle, dirigée contre l'Autre dont on accuse les traits jusqu'à la monstruosité et qui ne mérite de survivre que s'il oblitère sa différence. Le massacre est une obligation chrétienne, la victoire un jugement de Dieu, la croisade une Nouvelle Alliance. *La Chanson de Roland*, en ses profondeurs, est fondée sur une éthique et une esthétique de la violence, celle des Vikings encore proches, tendus vers l'aventure, qui sacrifient l'individu au groupe et cultivent la vocation au martyr : se battre est une fête que subliment la mort et l'apothéose des héros, et le poète éprouve un plaisir particulier à rapporter les hauts faits dont l'éclat des trompettes et l'éblouissement du soleil sur le métal des armes soulignent la splendeur. Faut-il, pour autant, parler de racisme⁴⁹ ? Plutôt d'intolérance religieuse, de prosélytisme, car c'est la religion qui distingue les protagonistes, et non la race, le physique ou même la monstruosité, puisque, converti, le Sarrasin aura tous les droits du chrétien.

V

Cet antagonisme fondamental engendre une crise dans la société même dont *La Chanson de Roland* se fait le chantre. Cette crise oppose des frères d'armes et débouche sur la trahison qui peut atteindre les plus grands en des cheminements subtils.

Élément ancien de la légende fondée sur l'opposition claire de la trahison et de son châtement qui encadrent la mort de Roland, la trahison désigne le centre

48. Philippe Sénac, *L'Image de l'Autre : histoire de l'Occident médiéval face à l'Islam*, Paris, 1983.

49. Voir Jean-Charles Payen, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans *La Chanson de Roland* », *Olifant*, t. 6, 1979, pp. 226-235 ; et Paul Bancourt, « Les chansons de geste sont-elles racistes ? », *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. 21, 1990, pp. 21-31.

de génération du récit que l'auteur a ponctué de toute une série d'annonces⁵⁰ ; découverte progressivement par chacun des héros, elle est nécessaire, comme celle de Judas, au plan de la Providence, puisqu'elle entraîne le martyre de Roland et des pairs et, par voie de conséquence, la vengeance et la victoire totale de Charlemagne.

Le personnage du traître⁵¹, du moins tel qu'il apparaît dans sa complexité et sa richesse à travers le manuscrit d'Oxford, est sans doute une création originale de Tuold, à partir d'un nom fréquent en Normandie — porté par l'archevêque de Sens Wenilon, qui, après avoir couronné Charles le Chauve à Sainte-Croix d'Orléans, se rebella contre lui avant de rentrer en grâce et de mourir, toujours évêque, en 865, et aussi, plus tôt, par l'évêque de Laon, mort entre 810 et 813, qui fut en relation avec Charlemagne⁵² — et de personnages historiques, contemporains de la composition du *Roland*, comme Guillaume le Charpentier, vicomte de Melun, qui trahit la cause chrétienne au moins à deux reprises, en 1087 dans une expédition contre Tudèle et en 1096 en Orient.

Plus qu'un écho historique, nous avons en Ganelon l'écho sociologique d'un important problème du temps, la révolte des vassaux contre la royauté, même si le conflit entre deux grands seigneurs rappelle celui du premier chant de l'*Illiade*. Ganelon est un personnage de haute extraction, un *noble vassal*, courtisan

50. Vers 95 : *Nes poet garder que alques ne l'engignent* ; 178 : *Guenes i vint, ki la traïsun fist* ; 674 : *Guenes i vint, li fels, li parjurez* ; 835 : *Par Guenelun sera destruite France*.

51. Sur la trahison de Ganelon voir en particulier Emanuel J. Mickel, *Ganelon, Treason and the Chanson de Roland*, University Park and London, The Pennsylvania State University Press, 1989 ; André Burger, *Tuold, poète de la fidélité*, Genève, Droz, 1977 ; Jean-Louis Picherit, « Le silence de Ganelon », *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 21, 1978, pp. 265-274.

52. Suzanne Martinet et Bernard Merlette, « Ganelon, évêque de Laon, contemporain de Charlemagne », *La Chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982, pp. 67-84.

assidu, *de mult grant parented* (v. 356), un noble baron (v. 421) *mult gentilz hoem* (v. 3811). Chef de clan, il est qualifié par Blancandrin de *mult riches homs* (v. 422), c'est-à-dire puissant et opulent. Aussi est-il naturel que, par deux fois, le duc Naimés se rallie à son point de vue. Beau-frère de Charlemagne, il a constitué autour de lui une alliance rivale de la couronne : beaucoup de chevaliers pleurent son départ. De la haute noblesse il a la beauté physique, la fierté du port, l'impatience des gestes, et Turoid, que ce personnage n'a pas laissé indifférent, de conclure : *S'il fust leials, ben resemlast barun* (v. 3764), « s'il avait été loyal, il aurait eu tout d'un baron ». Cet aristocrate de sang et de cour ne peut qu'être hostile à la classe des chevaliers, aux *neveux*, à la *maisnie* du roi que sont les douze pairs qu'il englobe dans la même réprobation et la même haine. On comprend qu'il soit ulcéré d'être désigné pour la dangereuse ambassade auprès de Marsile, comme un personnage de second plan, comme si sa vie n'avait aucune valeur, alors que Charlemagne a refusé de laisser partir ses amis les plus proches, Naimés, Roland, Olivier, Turpin, et qu'il n'a pas un mot d'inquiétude pour Ganelon. « L'un des plus puissants vassaux de l'empereur subit le sort d'un humble chevalier : on l'envoie au-devant du péril moins en raison de sa valeur qu'à cause de ce péril même⁵³. » Ce représentant de la caste de l'ancien pouvoir, se sentant menacé dans sa puissance, ses honneurs et ses privilèges, préfère s'entendre avec l'aristocratie ennemie, il n'hésite pas à mentir. Son châtement sera d'autant plus infamant qu'il sera livré aux sévices des cuisiniers, chargé de chaînes, écartelé.

Homme d'âge mûr, nanti, pensant à son bonheur individuel plutôt qu'à la grandeur de l'empire et au triomphe de la chrétienté, il recherche la paix à tout prix et s'oppose à la jeunesse impétueuse des

53. Jean-Claude Vallecalle, *Messages et messagers dans les chansons de geste françaises*, 3 vol., thèse de doctorat d'État, Aix-en-Provence, 1992, p. 480.

*bacheliers*⁵⁴ dont Roland est le chef et la plus belle incarnation par sa gaieté, son amour pour Aude, sa largesse et surtout son goût de la prouesse. Le poète est sensible au charme de la jeunesse parce qu'elle est conquérante et que c'est le temps de l'effort héroïque pour s'établir et s'enrichir. Plus tard, Philippe de Novare⁵⁵ en donnera une des meilleures définitions : *Li jone haut home et li chevalier et les autres genz d'armes se doivent traveillier d'oneur conquerre por estre renomez de valor et por avoir les biens temporeus et les richesces et les heritages dont il puissent a honor vivre*. Dans ses confidences à Blancandrin (lignes 29-30), Ganelon reproche à Roland d'être belliqueux, orgueilleux et téméraire, d'être un mauvais conseiller qui pousse son oncle à poursuivre ses conquêtes, d'être un chef aimé de ses hommes qu'il comble de biens et un guerrier efficace au service de son suzerain. Ganelon, de toutes ses forces, souhaite la paix sans victoire militaire, et il se compromet avec l'ennemi en soutenant les propositions de Blancandrin, en préconisant un dangereux accord, une paix négociée dont l'initiative vient des Sarrasins ; il est le seul à transiger avec les païens, à leur faire des concessions, et c'est aux yeux de Turoid sa première faute. Pour Ganelon, la victoire coûte trop cher et il n'a pas de scrupules à abandonner l'idéal pour lequel ont lutté les chrétiens. Au contraire, pour Roland, qui défend la thèse la plus sensée et à qui son orgueil interdit de perdre la face devant son contradicteur, la bataille seule peut assurer la vraie victoire : il faut, en écrasant les païens qui incarnent le Mal, faire

54. Voir Georges Duby, « Dans la France du Nord-Ouest, au XII^e siècle : les "jeunes" dans la société aristocratique », *Annales, E.S.C.*, t. 19, 1964, pp. 835-846 (repris dans *Hommes et structures du Moyen Âge*, Paris, 1973, pp. 213-225), et Jean Flori, « Qu'est-ce qu'un *bachelor*? Étude historique du vocabulaire dans les chansons de geste », *Romania*, t. 96, 1975, pp. 292-298.

55. Cité par Philippe Ménard dans un article très suggestif « Je sui encore bachelers de jovent » (*Aimeri de Narbonne*, v. 766) : les représentations de la jeunesse dans la littérature française aux XII^e et XIII^e siècles ». *Les Âges de la vie au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1992, p. 171-186.

trionpher la cause de Dieu. Le devoir des chrétiens est de se battre, et Roland ira jusqu'au sacrifice pour le leur rappeler, pour les obliger à continuer la guerre sainte.

Derrière le conflit entre le baron et le chevalier, entre l'homme installé et le *bachelier*, se profile l'opposition haineuse du parâtre et du fillâtre, sans qu'on sache qui est le père naturel de Roland. On ignore avec qui la sœur de l'empereur a fauté : Roland n'est le fils de personne. Turol d a préservé sciemment cette opacité, que le poème de *Ronsasvals* a dissipée par l'aveu final du roi : *Bel neps, yeu vos ac per lo mieu peccat gran/ de ma seror e per mon falhimant,/ qu'ieu son tos payres, tos oncles eyssamant/ e vos, car senher, mon nep e mon enfant* (vers 1623-1626) : « Beau neveu, je vous ai eu par grand péché de ma sœur et par faute ; ainsi je suis ton père et ton oncle à la fois, et vous, cher seigneur, mon neveu et mon enfant. » De cet abîme vertigineux, on peut retenir l'explication de Robert Lafont⁵⁶ : « Il est bien probable qu'il y a dans ce thème quelque fond archaïque de magie sexuelle : l'inceste du roi est une hiérogamie de type pharaonique. Car le maître du monde — c'est bien là le contenu mystique de l'*imperium* — ne peut donner sa semence au hasard : hors de sa race. Est aussi à l'œuvre une symbolique de l'Esprit qui n'ose dire son nom. Parmi les Douze, l'un est "fils élu", celui qui reçoit la flamme divine dont le Maître est dépositaire. Parmi les neveux, le fils se cache. Mais l'incarnation ne peut se faire sans rompre l'ordre mondain. »

Reste pour Turol d à suggérer comment un grand baron chrétien, de surcroît beau-frère de Charlemagne, peut devenir un traître, lui qui apparaît d'abord comme le dévoué vassal de l'empereur dont il fait l'éloge, et qui, au départ, est l'offensé.

Il faut certes des prédispositions — un goût effréné

56. Dans son livre très riche, *La Geste de Roland*, 2 vol., Paris. L'Harmattan, 1991, t. I, p. 297.

de la paix qui entraîne la lâcheté, une sourde rancune, une vieille haine, un contentieux ancien, un fond de jalousie et de cupidité — et un élément déterminant, l'affrontement avec Roland pour le choix d'un ambassadeur. Mais il faut aussi un incitateur, Blancandrin, qui est le meneur de jeu et dont l'action nous apprend que les plus grands peuvent être amenés à trahir, ou risquent de trahir, quand certaines conditions sont réunies. Si le païen agit sur Marsile à qui il dicte son plan et sur Charlemagne comme porte-parole du roi sarrasin, il agit surtout sur Ganelon qu'il isole, sur le chemin de Saragosse, pour mieux le convaincre, s'accordant à la grande astuce du Français (v. 369). Il a mesuré la haine de ce grand seigneur pour son beau-fils ; il a surpris les menaces et le défi qu'il lui a lancés. Il a compris que Ganelon était favorable à la paix par tempérament, par refus d'un aventurisme guerrier (v. 401). Il a compris qu'« en voulant perdre Roland, Ganelon cherche... à satisfaire sa vengeance personnelle, mais ses desseins sont à la fois plus vastes et plus élevés. Il faut décapiter en Roland le chef des bellicistes, il faut aussi se débarrasser de ses partisans les plus déterminés ; il faut priver Charlemagne de ses conseillers les plus dangereux et servir par là la cause de la paix⁵⁷ ». Procédant par étapes, Blancandrin pousse Ganelon à parler, à révéler le fond de sa pensée, le flattant, d'entrée de jeu, dans son attachement à Charlemagne, le sondant pour savoir où est son point faible, de Charlemagne aux Francs, puis à Roland. Il abonde dans son sens ; il fait apparaître sa jalousie à l'égard de son beau-fils qui, par sa largesse, sa témérité et son mépris de la mort, dispose des Français et de l'empereur, tant et si bien qu'il l'amène à s'engager d'abord envers lui pour tramer la mort de Roland. Voici constitué le couple de félons (v. 413). Blancandrin, qui tient Ganelon par le poing, le flatte quand il le présente à Marsile

57. Paul Bancourt, *op. cit.*, p. 101.

et demeure à ses côtés pendant tout l'entretien, puisqu'il reçoit son manteau quand Ganelon répond à la menace du roi sarrasin (v. 463) qu'il amène à s'excuser par des paroles et un don. De sa présence muette, il ne cesse d'encourager le Français à toutes les étapes de sa trahison.

Une fois révélé à lui-même par Blancandrin, Ganelon manifeste auprès de Marsile son *grant saveir*, un extraordinaire machiavélisme dans le double jeu. D'un côté, il accomplit sa mission de messenger de Charlemagne qu'il représente : il va jusqu'au bout de son rôle et, non sans un certain courage, il en accepte les risques habituels, prêt à se défendre face à Marsile irrité. De l'autre, par son attitude, il suggère aux païens qu'une discussion est possible, en dehors du cadre de son ambassade. Diplomate irréprochable qui tient le discours belliqueux qu'on attend et qui, révélateur d'une irréductible altérité, promet peu et menace beaucoup, il manque à ses devoirs de vassal et de chrétien en tenant le langage amical du complice⁵⁸, et il descend dès lors tous les degrés de la déchéance : il indique le plan à suivre pour anéantir Roland et l'arrière-garde (laisses 40-45), il reçoit le baiser de la trahison (v. 601), il prête serment sur les reliques païennes (v. 608), il accepte les cadeaux des dignitaires sarrasins qu'il cache dans ses bottes ; il est devenu *li felz, li parjurez* (v. 674) qui invente la fausse nouvelle de la mort de l'algalife et de ses troupes, et qui désigne Roland à l'arrière-garde, car il sait que son beau-fils se battra à outrance, sans appeler à l'aide, et c'est là-dessus qu'il compte pour tenir sa vengeance. Mais la trahison n'est jamais payante, ni pour le traître ni pour sa famille : Dieu se prononce contre eux dans le duel judiciaire qui tranche le débat, et dont la sanction est la pendaison pour les parents de Ganelon et l'écartèlement pour le félon.

Ultime enseignement du poète : la vengeance per-

58. Sur ce point, voir les remarques fort judicieuses de Jean-Claude Vallecalle, *op. cit.*, *passim*.

sonnelle débouche sur la trahison, qui fait tache d'huile, puisque trahir son rival, c'est tôt ou tard trahir son suzerain et souverain, et c'est trahir Dieu et la chrétienté, quelles que soient les précautions formelles dont on s'entoure.

VI

Cette tension fondamentale s'intériorise dans le couple amical des deux héros, Roland et Olivier. Impossible, bien entendu, d'identifier le poète qui a imaginé le premier ce couple dont on peut penser qu'il est antérieur au *Roland* d'Oxford, et qui a utilisé un vieux lieu commun de la poésie épique, opposant ou associant *fortitudo* (courage) et *sapientia* (sagesse). Cette opposition, naturelle d'ailleurs, se retrouve chez Homère, Virgile, Stace, et, au v^e siècle, chez Darès, avec le couple antithétique de Deiphobus et Helenus, *similes patri, dissimiles natura*, « de même père, mais de caractères différents », l'un *fortis*, « courageux », l'autre *doctus vates*, « savant devin ». Turol d'aailleurs utilisé ce *topos* à son gré, unissant ces deux qualités dans la personne de Turpin (v. 3691) ou les séparant pour caractériser deux héros dans une situation donnée, comme au fameux vers : *Rollant est proz e Oliver est sage* (v. 1093). Quant au nom d'Olivier, il est né dans l'esprit d'un poète pour qui l'olivier était l'emblème de la sagesse miséricordieuse et pacifique, et qui se souvenait des symboles bibliques, puisque, selon Alain de Lille, l'olivier est à la fois la sagesse divine, le juste et l'Église⁵⁹. Mais, d'où qu'il vienne, « Olivier trouve dans le poème de Turol son lignage poétique, sa patrie morale, son âme, sa geste, sa vocation [...], où il vit à jamais à côté du *cumpainz* avec lequel il est né et mort⁶⁰ », ne se définissant que *par rapport* à Roland, *avec et contre* lui.

59. Sur le couple des deux amis et la symbolique de l'olivier, voir notre *Cours sur la Chanson de Roland*, pp. 205-215.

60. Italo Siciliano, *Les Chansons de geste et l'épopée*, *op. cit.*, p. 346.

Il est essentiellement son compagnon, *sun ami e sun per* (v. 1975), lié à lui dans les propos du poète comme dans ceux des chrétiens et des Sarrasins. La chanson de geste favorise d'ailleurs l'amitié plutôt que l'amour, et Olivier compte plus pour Roland que la belle Aude. Le héros épique est un individualiste qui ne peut vivre seul, car, poussé par la nécessité de s'affirmer, il a besoin de l'autre avec qui il se mesure et qui le regarde⁶¹. Le poète a renouvelé les lieux communs du compagnonnage guerrier et du héros modéré par son mentor, en liant d'amitié les deux personnages, en supprimant les différences d'âge et de condition sociale, en opposant deux êtres qui, d'une égale générosité, représentent deux attitudes morales. Roland et Olivier sont deux *bacheliers* qui ont partagé la même vie, les mêmes épreuves, doués des mêmes qualités exceptionnelles de chevalier et de vassal, combattant au premier rang de l'armée chrétienne ; ils se connaissent et s'admirent mutuellement, égaux et incomparables, pour tout dire complémentaires. La profondeur de leur amitié est suggérée avec finesse dans tout le poème, dès la première intervention d'Olivier : intégrant cette amitié dans un long passé, il indique qu'il connaît bien Roland dont le cœur est *mult pesmes e fiers*, « violent et farouche » (v. 256), et qu'il redoute pour lui la fin tragique des deux précédents émissaires Basan et Basile ; il demande que Charles ne lui confie pas la mission dangereuse auprès de Marsile et il offre d'y aller lui-même. Sa dernière pensée sera pour son compagnon : en parfait vassal, il évoque d'abord Charlemagne et la France, mais il meurt avec l'image de Roland.

La sensibilité romane manifeste ses sentiments avec violence, sans transition, à travers des gestes et, plus rarement, des paroles qui renvoient, sans détours, à la profondeur de la douleur ou de la joie éprouvées.

61. Sur cette amitié, on lira les pages très fines de Micheline de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste. Des origines à 1250*, Aix-en-Provence, 1979.

Roland s'évanouit à trois reprises, quand il voit son ami grièvement blessé (laisse 148), quand il constate sa mort (laisse 150-151), quand il apporte son cadavre auprès de Turpin (laisse 164). Le trépas d'Olivier lui rend la vie insupportable, d'autant plus qu'ils ne se sont jamais causé le moindre tort (v. 2029). Olivier est moins loquace que Roland, qui finit toujours par lui donner raison, qu'il demande de sonner du cor ou qu'il dénonce la félonie de Ganelon. Cette amitié est source de pathétique, quand ils s'opposent sur la conduite à tenir et, plus tard, lorsque Olivier, aveuglé par le sang, à demi inconscient, frappe son compagnon qu'il n'a pas reconnu (laisse 149).

Dynamique, leur amitié s'approfondit dans le temps et l'épreuve, si bien que les deux héros finissent par se ressembler, Roland passant de la démesure à la modération, Olivier de la mesure à la violence dont il fait l'expérience dans l'amitié peu à peu reconquise, et c'est au tour de Roland de requérir, de regarder Olivier, d'user de patience et de modestie dans le langage.

S'il éprouve une telle amitié pour Olivier, c'est que ce vaillant guerrier est aussi fort en coups de lances qu'en sarcasmes, le seul à pouvoir, comme Roland, partager par le milieu son adversaire et sa monture, à faire un carnage du tronçon de sa lance, d'un courage moins bavard que celui de Roland et de Turpin⁶², bon entraîneur d'hommes malgré ses pressentiments (vers 1175-1182).

Mais ce qui distingue Olivier, c'est la mesure, qui s'exprime par la courtoisie et le goût de la litote. Sa lucidité lui permet de connaître le caractère de Roland, de deviner le premier la trahison de Ganelon, de pressentir l'importance de la bataille, de mesurer la disproportion des forces en présence. Prudent, ménager du sang de ses hommes, il refuse le panache dans les actes et les propos : *Dist Oliver* : « *N'ai cure de*

62. Comparer les laisses 93 et 94 : cf. *Cours sur la Chanson de Roland*, pp. 218-219.

parler » (v. 1170). Cette sagesse le pousse à rejeter la folie du martyr, à préférer la mesure à la témérité (vers 1723-1725). Sagesse un peu triste au demeurant : il est le seul à ne pas pleurer, à ne pas rire non plus ; il tombe vite dans le sarcasme et l'ironie amère.

Ce nouveau venu, aussi brave que Roland, aussi sensé que Turpin, de surcroît vassal exemplaire, serait-il le héros du poème, comme le suggère Graham Greene dans *l'Agent secret*⁶³ ? Une analyse plus poussée révèle qu'Olivier « n'a vécu, grandi, peiné que pour son compagnon » qui envoûte tout le monde malgré son orgueil suicidaire et son égocentrisme⁶⁴, et dont il met en valeur les qualités, souligne l'évolution, signale la supériorité.

À considérer la mort des héros, point culminant de l'œuvre, Olivier, qui succombe le premier, connaît la mort simple, pitoyable, d'un soldat devenu aveugle, d'un bon chrétien et d'un loyal sujet⁶⁵ ; Turpin, celle d'un prélat et d'un guerrier ; Roland, celle d'un prestigieux capitaine, dans un décor grandiose, sur un tertre, dans un cirque de haute montagne, avec des gestes sublimes et de nobles paroles. Le poète veut pour Roland une mort oratoire, triomphante, exemplaire, presque christique⁶⁶. Il meurt en vainqueur, la tête tournée vers l'Espagne, et Dieu lui manifeste sa grâce en envoyant saint Gabriel chercher le gant qu'il lui tendait — après avoir été jusqu'au bout de son destin, sans démesure coupable ni repentir autre que celui des justes. Olivier ne connaît pas cette mort consolante.

63. Un des personnages, qui fait des conférences sur le Moyen Âge, prétend avoir découvert un manuscrit, celui de Berne, dont Olivier est le héros (*Le Livre de Poche*, p. 88).

64. Pierre Jonin, « Deux langages de héros épiques au cours d'une bataille suicidaire », *Olifant*, t. 9, 1982, pp. 83-98.

65. Voir, en particulier, Mario Roques, « L'Attitude du héros mourant dans *La Chanson de Roland* », *Romania*, t. 66, 1940, pp. 355-366.

66. Gérard J. Brault, « Le Thème de la mort dans *La Chanson de Roland* », *Société Rencesvals. IV^e Congrès international*, Heidelberg, 1969, pp. 220-237.

Tuold ne cesse de mettre en valeur Roland sans accorder le même privilège à Olivier : les Français et Charlemagne ne pensent à l'ordinaire qu'à Roland ; les païens, dans leurs vantardises, cinq fois ne mentionnent que lui et quatre fois lui associent son compagnon et les pairs ; Aude, avant de mourir, n'a pas une pensée ni un mot pour son frère.

Celui-ci n'a pas de passé guerrier, à tout le moins dans *La Chanson de Roland*, tandis que Roland mentionne ses conquêtes espagnoles (vers 198-200), que le poète rappelle la prise de Galne (vers 663-664) et Ganelon celle de Noples (v. 1175), sans parler de la longue glorification de l'épée Durendal⁶⁷ et, par ce moyen, du comte de Bretagne (laisse 172). De même, la générosité d'Olivier n'est pas évoquée, au contraire de celle de Roland. C'est à celui-ci et à Turpin que revient l'initiative, sur le champ de bataille. Olivier échoue contre Margarit, tandis que Roland partage par le milieu Chernuble et sa monture — Chernuble capable de porter, par jeu, la charge de quatre mulets (laisse 78). Roland moissonne le champ de bataille avec Durendal, Olivier avec un tronçon de lance. Olivier est seul à prévoir la défaite, les autres suivent aveuglément Roland dans l'orgueil de la prouesse fondé sur le sentiment de leur supériorité et de la justice de leur cause.

Que penser de certaines scènes, difficiles à interpréter ? Pourquoi mettre un tronçon de lance aux mains d'Olivier ? Pourquoi ce dernier, aveuglé, frappe-t-il Roland ? Pourquoi est-il le seul à laisser échapper son adversaire ? Autant de moyens, semble-t-il, de le ramener au second rang.

Olivier, plus cérébral que l'impulsif Roland, n'évolue pas : il s'en tient à une sagesse statique ; homme de paix et d'humilité, il n'abandonne jamais le sévère langage de la raison, le sec langage du sens commun ; il refuse la folie et l'ivresse guerrière ; mais,

67. Pour une synthèse sur Durendal, voir notre *Cours sur la Chanson de Roland*, pp. 47-59.

de ce fait, s'il meurt sans faute, il meurt sans dépassement, d'une fin conforme à sa vie, sans sublime, toute de grandeur simple.

Face à Olivier, d'une lucidité immédiate, qui meurt aveuglé, la face contre terre, se dresse Roland, moins orgueilleux qu'on ne l'a dit, plus maître de lui-même qu'on ne le croit, d'une lucidité plus surnaturelle, plus profonde, le seul à deviner les intentions perverses de Marsile et des Sarrasins et à pressentir que leur mort est nécessaire au salut de la chrétienté. Roland, qui meurt les yeux ouverts, le regard vers l'ennemi, sait que, pour le triomphe de son suzerain et de Dieu, il lui est demandé le sacrifice de sa vie et de celle de ses hommes. Il ne peut communiquer sa tragique certitude à personne, pas même à Olivier ; de là son refus de sonner du cor, afin que la situation soit irréversible, et certaine leur mort, qui deviendra victoire⁶⁸.

Plus profondément, Roland qui, sous le vernis chrétien, demeure un héros d'épopée primitive, refuse d'abord de sonner du cor parce que ce serait une honte d'appeler au secours ; il le fait ensuite parce qu'il se tient justifié cette fois par sa mort certaine : il ne demande plus d'aide, mais la vengeance et la victoire de Charlemagne et de la chrétienté. Il n'éprouve pas de remords car il ne juge pas avoir commis de faute. Le poète est loin de condamner Roland qui meurt en héros, manifestant jusqu'à la déraison l'orgueil louable du lignage et de la patrie, cette folie, cette *estoltie* nécessaire à la vaillance, cette déraison sacrée que doit posséder le combattant au moment des grandes actions, la *virtus* des Celtes. *La Chanson de Roland*, loin d'être une leçon d'humilité et de pénitence, est une leçon de grandeur, de force et d'audace, faite, comme toutes les épopées, pour exciter à la vaillance des armes⁶⁹.

Mais ce guerrier fanatique, singulier mélange de

68. Alfred Foulet, « Is Roland Guilty of *Desmesure* ? », *Romance Philology*, t. 10, 1957, pp. 145-148.

69. Robert Guiette, « Les deux scènes du cor dans le *Roland et les Conquestes de Charlemaine* », *Le Moyen Age*, t. 69, pp. 845-855.

dévouement et de narcissisme, évolue en chrétien jusqu'au martyr : il sait maintenant ce qu'est la souffrance et bénéficie de sa vertu rédemptrice ; ému par les épreuves et la mort d'êtres chers, désolé de ne pouvoir rien faire pour les morts ou les survivants qui lui ont fait confiance, il se tourne vers Dieu : « ... le héros n'est plus tout à fait le même homme. Il n'a rien perdu de sa vaillance et pense toujours à l'honneur. Mais, prenant part à la souffrance des autres et souffrant lui-même, il s'est humanisé et en même temps rapproché de Dieu⁷⁰ ». Sa chevalerie s'est humanisée et christianisée. Aussi sera-t-il récompensé : mort sans être touché par l'ennemi, pardonné, il assure par son sacrifice le succès, jusque-là matériellement et moralement exclu, de Charlemagne et de la Chrétienté sur Baligant et le Mal.

Ce qui, dans notre poème, dans les chansons de geste et les chroniques de la première croisade, oppose le musulman au chrétien, c'est que le premier regarde et raisonne, tandis que le second, insoucieux des conditions matérielles du combat, s'en remet à la volonté de Dieu. Olivier, quand approche l'ennemi, observe et raisonne et, à partir de là, doute d'une victoire humainement possible. Cette sagesse tout humaine est le privilège des païens. Bien sûr, Olivier est croyant, et les conclusions de son raisonnement sont différentes de celles de ses ennemis. Mais, dans les deux cas, l'attitude mentale est semblable. Olivier concilie la foi et la raison ; Roland refuse de prêter attention à son rapport, de se soumettre à la réalité, de tenir compte de la disproportion des forces, oublieux de tout souci d'efficacité. Défi à la raison, mais acte de foi et d'humilité devant Dieu dont dépendra le sort de la bataille, et qui ne peut abandonner les Français, car leur cause est juste : à Dieu de faire le reste. C'est l'avis de toute l'armée, et du plus grand nombre de leurs contemporains, indifférents à la supériorité

70. Pierre Le Gentil, « Réflexions sur le thème de la mort dans les chansons de geste », *Mélanges... offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, 1979, 2 vol., pp. 801-809.

numérique ou technique, à la tactique et à la stratégie, comme les croisés et leurs historiens. On s'explique que la sagesse d'Olivier soit suspecte à Roland. Quand celui-là, conscient qu'il est trop tard pour avertir Charlemagne, prévoit que ses hommes sont perdus, Roland lui répond : « *Ne dites tel outrage !* » (v. 1106). L'attitude d'Olivier, seul dans sa sagesse, une *scientia* tout humaine, fait figure de folie : considérer les causes temporelles, c'est douter de Dieu. La démesure de Roland est sagesse selon la foi, *sapientia* d'ordre surnaturel, reflétée dans le *consilium Dei* ; c'est la forme sublime de la foi et de l'abandon à la volonté de Dieu, loin de constituer une faute dont la mort serait le châtement. La mort sur le champ de bataille du chevalier chrétien, tué à l'ennemi, n'est pas scandaleuse, elle est dans l'ordre ; le scandale serait que ne mourût pas le soldat du Christ, alors que le Christ s'est sacrifié.

Mais si Turolld inaugure le débat sur la « magnanimité », flottant peut-être entre les deux attitudes, se demandant si elle n'est pas souvent que folle témérité et s'il ne faut pas lui préférer la modération⁷¹, il s'interroge et nous interroge sur le *vasselage*, sur les devoirs réciproques de *conseil* et d'*aide* du vassal et du suzerain, qu'il célèbre non seulement à propos de Roland et Olivier qui *ambedui* (« tous les deux ») *unt merveillus vasselage* (v. 1094), mais aussi de Naimés, de Ganelon, de Pinabel et des païens. *La Chanson de Roland* est une longue variation sur le motif de la vassalité, dont elle présente une fine et profonde défense et illustration adressée à la haute noblesse⁷², en sorte que Charlemagne, souverain et suzerain, domine tout le poème du début à la fin, dans son conseil comme à la guerre, dans les pensées et les propos des chevaliers chrétiens et des ennemis sarrasins.

71. Frederic Whitehead, « *Ofermod et Desmesure* », *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 3, 1960, pp. 115-117, voit dans *La Chanson de Roland* « un poème qui est, à certains égards, un hymne à la modération ».

72. Voir notre *Cours sur la Chanson de Roland*, pp. 142-158.

Majestueux, prudent, incertain, solitaire, l'empereur a beaucoup appris pour avoir beaucoup souffert, pour avoir senti la faille qui commence à s'insinuer entre la conception qu'il a de ses fonctions et celle que s'en fait la majorité de ses hommes. S'il nous apparaît comme la figure du sage désenchanté, du juste souffrant, de l' élu accablé par la grâce du Tout-Puissant, il est surtout l'image de Dieu et, partant, il doit être redouté. Monarque tourné vers l'action, combattant glorieux, roi guerrier et terrible qui fait régner l'ordre par le fer, défenseur de l'Église, il incarne les intérêts supérieurs, la gloire du Très-Haut, le prestige de l'Empire. Médiateur entre le Ciel et la Terre, entre les hommes, entre les exigences des valeurs et les embûches du réel⁷³, en contact avec le transcendant et le surnaturel (par les songes en particulier), bénéficiant, comme Josué, du miracle du soleil arrêté, il exécute les volontés d'En-Haut. La royauté carolingienne, dont la puissance s'exerce par un mouvement descendant, isole le représentant de Dieu, dans la fixité et la solidité d'un ordre qui échappe aux fragilités de l'humanité et de l'altérité, dans l'identité et l'universalité d'un monde épique qui refuse la dispersion et la fragmentation, et qui est celui d'une communauté et d'un peuple chrétiens. Charlemagne réalise la synthèse supérieure des trois fonctions indo-européennes telles que les a définies Georges Dumézil⁷⁴ : souveraineté magico-religieuse et juridique dans ses rapports avec le sacré, force physique et principalement guerrière, abondance tranquille et féconde⁷⁵.

73. Sur Charlemagne, on lira les pages très riches de Dominique Boutet dans *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, 1992, *passim*.

74. Par ex., dans *Mythe et Épopée. I. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris, 1966, p. 16, et dans *L'Idéologie tripartite des Indo-européens*, Bruxelles, 1958, pp. 18-19.

75. Pour Joël Grisward, dans *Archéologie de l'épopée française*, Paris, 1981, Olivier présente des attaches avec la troisième fonction : il est le symbole de la prudence et de la sagesse, de la tendresse et de l'héroïsme au visage humain, le modèle des amis, le comptable du bonheur et l'épargneur de vies ; pacifiste, il est qualifié de *curteis*. Il s'oppose à Roland, représentant de la seconde fonction.

- message, 383
 muers (mués), 378
 muls (mulets), 378
 MUNJOIE (Montjoie), 404, 426
 nager, 421
 navilie, navie, navile, 421
 nefs, 421
 ne mais, 411
 NARBONE (Narbonne), 426
 NINIVEN (Ninive), 424
 noer, nouer, 421
 NOPLES, 412
 nurrir (nourrir), 412
 OGER (Ogier), 385
 olivier, 381
 orieflambe, oriflambe (oriflamme),
 424
 palefreid (palefroi), 392
 palies, paile (poêle), 382
 par poi que, 426
 pecchet (pêché), 376
 per (pair), 388
 perruns (perrons), 416, 422
 piment, 422
 pin, 383
 PINABEL, 427
 PINCENEIS (Petchénègues),
 425
 plainte, 412
 porz (port), 394
 preisier (priser) a, 422
 prendre, 396
 prière, 417
 prophete, 415
 prozdom (prud'homme), 377
 PUILLE (Pouille), 391
 puis (puy), 387
 pume (pomme), 391
 quarters (escuz de), 423
 recreant, 391
 recreantise, 422
 recroire, 428
 remancier, 428
 rengers, 403
 rêve, 396-398, 420
 RICHARD LIVELZ, 386
 ROMAINE, 424
 runcin, 398
 RUNERS, 415
 safrez, 402
 SAINT MICHEL DEL PERIL,
 407
 saisie, 396
 saisir, 396
 SARAGOSSE, 376
 saver (savoir), 391
 savie (sage), 376
 SEBRE (Ebre), 419
 SEINT MICHEL DE PARIS,
 408
 SEINZ, 407
 serjanz (sergents), 385
 sigler, 421
 SILVESTRE (saint), 426
 sul (seul), 402
 SULIANS (Syrien), 424
 sum (en), 396
 sumer (sommier), 393
 tels, 413
 tensor, 413
 TERE CERTEINE, 401
 TERE MAJOR, 395
 tertre, 387, 396
 TERVAGAN, 395
 TIERRI (Thierry), 428
 tinels, 424
 turet, 417
 topazes, 410
 traire, 417
 trunçon (tronçon), 406
 tur, 411
 TURCS, 425
 TURGIS DE TORTELUSE,
 401
 TUROLDUS, 431
 TURPIN, 386
 ubi sunt, 417
 ultrerculvert, 405
 vairs, 390
 vassal, 394
 vasselage, 411, 416
 VEILLANTIF, 415
 VEIRE PATENE, 416
 veltres (vautre), 383
 vers, 396
 vertut, 402

TABLE

<i>Introduction</i>	9
<i>Principes d'édition</i>	51
La Chanson de Roland	57
<i>Notes</i>	375
<i>Dossier :</i>	
1. L'expédition espagnole de Charlemagne en 778.....	432
2. Épitaphe d'Eggihard tué à Roncevaux en 778.....	437
3. Roland personnage historique	438
4. Témoignage d'Eginhard dans la <i>Vita</i> <i>Karoli Magni Imperatoris</i>	440
5. <i>Fragment de la Haye</i>	442
6. <i>Nota Emilianense</i>	444
<i>Indications bibliographiques</i>	446
<i>Index des termes étudiés</i>	450