



HAL
open science

Le chant de la violence collective : l'imaginaire persécuteur dans les versions françaises de la "Chanson de Roland"

Mathieu Dijoux

► **To cite this version:**

Mathieu Dijoux. Le chant de la violence collective : l'imaginaire persécuteur dans les versions françaises de la "Chanson de Roland". Littératures. Université Grenoble Alpes, 2015. Français. NNT : 2015GREAL012 . tel-01412983

HAL Id: tel-01412983

<https://theses.hal.science/tel-01412983>

Submitted on 9 Dec 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE ALPES

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Lettres et arts. Recherches sur l'imaginaire**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Mathieu DIJOUX

Thèse dirigée par **Philippe Walter**

préparée au sein du **Laboratoire CRI**
dans **l'École Doctorale LLSH**

Le chant de la violence collective. L'imaginaire persécuteur dans les versions françaises de la *Chanson de Roland*

Thèse soutenue publiquement le **4 juin 2015**
devant le jury composé de :

Monsieur Alvaro BARBIERI

Professore associato confermato, Università degli Studi di Padova, rapporteur.

Monsieur Philippe HAUGEARD

Professeur des Universités, Université d'Orléans, président du jury.

Monsieur Claude LECOUTEUX

Professeur émérite des Universités, Université de Paris IV-Sorbonne, rapporteur.

Monsieur Philippe WALTER

Professeur émérite des Universités, Université Stendhal-Grenoble 3, membre.



Je remercie sincèrement

L'ensemble des membres du Centre de Recherche sur l'Imaginaire, pour le soutien qu'ils m'ont apporté et les conseils qu'ils m'ont prodigués. Je remercie plus spécialement Madame Isabelle Krzywkowski pour son affabilité et Monsieur Ramon Alvarez pour son aide.

Messieurs les Professeurs Alvaro Barbieri, Philippe Haugeard et Claude Lecouteux, pour avoir accepté de lire mon travail et de siéger à mon jury.

Monsieur Philippe Walter, pour avoir dirigé avec patience et bienveillance mes recherches et pour m'avoir fait profiter, lors de nombreux entretiens, de son érudition comme de son esprit.

Ma famille et mes amis, et tout particulièrement ma mère pour ses patientes relectures.

Je remercie enfin Emeline, pour sa présence si précieuse, Gabriel, pour les nuits sans sommeil que nous avons partagées, et Antoine, pour les chevauchées fantastiques auxquelles il a bien voulu me convier. Je ne saurais jamais assez leur exprimer ma gratitude et mon amour.

Table des matières

Introduction.....	9
Chapitre I : Pour une lecture anthropologique de la <i>Chanson de Roland</i>.....	35
I.1. Le mythe de l'origine.....	37
I.1.1 Traditionalisme contre individualisme.....	38
I.1.1.1 « Au commencement était l'événement ».....	38
I.1.1.2 « Au commencement était la route ».....	41
I.1.2 La controverse sur l'origine recommencée : néo-traditionalisme contre éclectisme.....	45
I.1.2.1 « Au commencement était l'Histoire ».....	45
I.1.2.2 « Au commencement était le poète ».....	52
I.1.3 Au commencement était la frontière : une hypothèse hétérodoxe.....	55
I.1.4 Le mythe, à l'origine.....	61
Conclusion partielle.....	68
I.2 Mythe et chanson de geste.....	71
I.2.1 La <i>Chanson de Roland</i> et l'histoire.....	71
I.2.1.1 La tradition de l'historiographie carolingienne.....	71
I.2.1.2 La chanson de geste, miroir de l'actualité.....	76
I.2.2 Lire le mythe rolandien.....	85
I.2.2.1 Le mythe, une impossible définition.....	85
I.2.2.2 Le mythe à l'épreuve de la foi chrétienne.....	92
I.3 La voix et la geste.....	99
I.3.1 L'art médiéval de la mouvance.....	99
I.3.2 L'exigence d'une lecture mobile.....	102
I.3.3 Les spécificités stylistiques de l'oralité littéraire.....	109
I.3.3.1 Le style formulaire.....	109
I.3.3.2 Les motifs dans la chanson de geste.....	113
I.3.4 Constitution du corpus.....	117
Conclusion.....	123
Chapitre II : Textures mythiques.....	127
II.1 Une chanson en quête de mythes.....	129
II.1.1 Lecture germanique du mythe rolandien.....	130
II.1.2 Lecture indo-européenne de la <i>Chanson de Roland</i>	139

Conclusion partielle.....	147
II.1.3 Un imaginaire mythique.....	149
II.2 L'invulnérable, l'aveugle et le rusé : essai de mythologie comparée.....	161
II.2.1 Constitution du dossier mythique de Baldr.....	162
II.2.1.1 Le témoignage de l' <i>Edda</i> en prose.....	162
II.2.1.2 Le témoignage de l' <i>Edda</i> poétique.....	166
II.2.1.3 Le témoignage des autres sources vernaculaires.....	169
II.2.1.4 Le témoignage de la <i>Gesta Danorum</i>	170
Conclusion partielle.....	172
II.2.2 Comparaison morphologique.....	174
II.2.2.1 Homologie de deux morts héroïques.....	176
II.2.2.2 Le châtiment des traîtres : équivalence fonctionnelle des figures de Loki et de Ganelon	185
II.2.2.3 Perspective eschatologique : l'ultime combat.....	194
Conclusion partielle.....	198
II.3 Comparaison typologique : lecture girardienne du mythe de Baldr.....	202
II.3.1 Examen critique des exégèses concurrentes.....	203
II.3.2 René Girard, lecteur de Snorri.....	207
II.3.3 Deux boucs émissaires pour un seul mythe.....	210
Conclusion.....	219
Chapitre III : Le règne du mimétisme.....	223
III.1 Poétique de la répétition et désir mimétique.....	226
III.1.1 Pour une interprétation girardienne du procédé des laisses parallèles.....	228
III.1.1.1 Recension des occurrences.....	228
III.1.1.2 Étude des emplois en mode mineur.....	231
III.1.1.3 Analyse des ensembles monumentaux.....	233
III.1.2 Les limites d'une lecture girardienne.....	239
III.1.2.1 La voix du rêve.....	240
III.1.2.2 Répétition et palinodie : étude d'un développement original de la version de Venise.....	244
III.2 Le motif obsédant du double : rivalité mimétique et art de la symétrie.....	247
III.2.1 La gémellité franco-sarrasine.....	247
III.2.2 L'envers du compagnonnage épique. Roland et Olivier frères ennemis.....	252

III.2.3 Le traître et le héros	266
Conclusion partielle.....	269
III.3 La perte des différences : signification mythique des représentations mimétiques.....	271
III.3.1 Genre épique et crise d'indifférenciation.....	272
III.3.2 : L'autre et le même : l'illusion d'une altérité sarrasine.....	277
III.3.2.1 L'ennemi religieux.....	277
III.3.2.2 La fabrique du monstre sarrasin.....	290
Conclusion.....	294
Chapitre IV : René Girard à Roncevaux.....	297
IV.1 Heur et malheur du guerrier rolandien. La violence épique, un imaginaire ambigu.....	300
IV.1.1 Les jumeaux de la violence.....	300
IV.1.2 La bête sauvage, l'autre visage du combattant épique.....	307
IV.1.3 Roland, modèle contagieux de violence.....	313
IV.1.4 La tentation de la vengeance.....	326
IV.2 <i>Vir sacer</i>.....	331
IV.2.1 Le diable Roland.....	333
IV.2.1.1 La marque du mal.....	333
IV.2.1.2 Le follet de Roland.....	336
IV.2.2 Maudites origines.....	339
IV.2.3 Saint Roland.....	344
IV.3 Au bonheur des bourreaux : la figure de Ganelon en bouc émissaire.....	355
IV.3.1 Les signes victimaires.....	355
IV.3.1.1 De l'inconvénient d'avoir de l'esprit.....	356
IV.3.1.2 La beauté du diable.....	357
IV.3.2 La nature criminelle de Ganelon.....	360
IV.3.3 Hymne pour un massacre : l'unanimité violente révélée.....	365
IV.3.4 Violence et sacré : le guerrier, le traître et le martyr.....	372
Conclusion.....	377
Conclusion générale.....	381
Bibliographie.....	397

INTRODUCTION

À l'origine, une intuition : il y a quelque chose de pourri au royaume de « *France la dulce* ». Certes, la *Chanson de Roland* célèbre en apparence le bel ordonnancement d'un monde dans lequel les valeurs sont fermement établies et les places définitivement assignées, mais une oreille attentive parvient à percevoir dans le chant les dissonances et les dysharmonies. De fait, l'excès, érigé en norme, menace constamment la stabilité de l'univers héroïque. En vérité, l'épopée médiévale réalise l'exploit d'être à la fois claire et ambiguë, univoque et contradictoire. C'est autour de la figure de Roland que se cristallisent les tensions, et c'est donc en lui que se laisse le mieux saisir l'ambivalence constitutive du poème.

Aussi la crispation de la critique est-elle très compréhensible, quand il s'agit de réfléchir au héros de la chanson. Deux écoles de pensée, en effet, se sont succédé et elles ont interprété la figure de Roland de manière diamétralement opposée. La première, dont Joseph Bédier est le plus éminent représentant, a conclu à l'*hubris* du neveu de Charles, dont l'orgueil motiverait une expiation par la mort. La seconde a entrepris de démontrer qu'une telle lecture reposait sur un contre-sens absolu : la fierté exacerbée du guerrier ne serait nullement condamnable, dans la mesure où elle ne serait qu'un simple effet de sa nature héroïque. En somme, Bédier et ses épigones, commentant le poème comme s'il était représentatif d'une culture de la faute et non d'une culture de la honte, redoubleraient symboliquement la trahison commise par Ganelon¹.

Les choses semblent désormais entendues : Roland est le héros épique par excellence, incarnant dans leur degré de perfection le plus haut les valeurs de sa communauté. C'est ainsi que Ian Short recommande, plein de certitude : « On évitera (...) de rabâcher le débat stérile sur la prétendue "démésure" de Roland. »² L'affirmation est intéressante, en ce sens qu'elle prétend clore la discussion, alors même qu'elle en reconnaît la possibilité. Le lecteur semble par conséquent tenu de se ranger dans le camp défendu par Ian Short et d'apprécier positivement la démesure héroïque du personnage.

Pour notre part, nous ne comprenons pas la nécessité de recourir à un raisonnement binaire. En la circonstance, il est tout aussi pertinent d'objecter aux uns que l'héroïsme guerrier implique, par nature, une élévation au-dessus des normes ayant habituellement cours, que de rétorquer aux autres que l'épithète « épique », accolée à « folie », ne possède pas le pouvoir

¹Nous faisons évidemment référence à l'article de Bernard Cerquiglini, au titre suggestif : « Roland à Roncevaux, ou la trahison des clercs » (*Littérature*, 42, 1981, p. 40-56). L'on mesure la radicalisation des positions, depuis l'interrogation initiale d'Alfred Foulet : « Is Roland guilty of *desmesure* ? » (*Romance philology*, 1957-1958, p. 145-148). Il revient à George Fenwick Jones d'avoir le premier réfléchi à la *Chanson de Roland* en recourant aux catégories, issues de la sociologie culturelle, de *shame culture* et de *guilt culture* (*The Ethos of the Song of Roland*, John Hopkins University press, Baltimore, 1963).

² L'affirmation se rencontre dans la préface à l'édition du poème établie par ce critique (Le Livre de poche, Paris, 1990, p. 19).

d'effacer entièrement le caractère problématique du substantif auquel elle se rattache. En dernier ressort, la frénésie guerrière du pair de France nous paraît simultanément justiciable de deux analyses, exclusives l'une de l'autre *a priori* seulement.

Ainsi, il conviendrait plutôt de s'attacher à penser la figure de Roland dans toutes ses contradictions – champion de son roi mais menace pour le royaume, sauveur de son peuple et cause pourtant de sa perte, héros très chrétien et monstre d'orgueil tout à la fois. Dans cette perspective, le recours à la pensée de René Girard s'impose d'elle-même, puisque cet anthropologue s'est attaché à interroger dans ses ouvrages ce qui est en jeu derrière « le nom sonore d'ambivalence »³. Au cœur de la recherche par lui entreprise se trouve en effet l'ambiguïté fondamentale des figures mythiques, qu'il s'est efforcé de comprendre et d'expliquer. C'est une ligne de force majeure de la pensée de René Girard que de rendre compte de l'oscillation permanente des héros de la mythologie entre des pôles positif et négatif.

Pour apporter une réponse à cette interrogation capitale, ce philosophe a élaboré un système explicatif qui traverse son œuvre, à tel point que l'ensemble de ses écrits peut se résumer au déploiement d'une idée fixe⁴ – le mécanisme du bouc émissaire, c'est-à-dire l'hypothèse du meurtre collectif fondateur. Avant même de définir les modalités selon lesquelles nous entendons mobiliser ce système explicatif et de délimiter précisément un champ d'application, il convient de le présenter, fût-ce sommairement. Le meilleur moyen d'exposer la théorie girardienne consiste peut-être à en épouser la structure ternaire.

De fait, cette théorie est inintelligible sans le postulat initial d'une crise frappant toute communauté humaine à un certain moment de son développement historique. Bien qu'elle puisse se manifester sous des formes très diverses, cette crise se définit toujours, selon René Girard, comme une « *crise des différences*, c'est-à-dire de l'ordre culturel dans son ensemble »⁵. Qu'une épidémie de peste, par exemple, vienne à frapper un groupe, et l'équilibre social peut s'en trouver dangereusement affecté. Puisque, pour le dire dans les mots de la fable, « tous ne

³Telle est la déclaration d'intention sur laquelle s'ouvre *La Violence et le sacré* (Paris, Hachette, 1998, p. 9 – l'édition originale est parue chez Grasset en 1972).

⁴René Girard a volontiers repris à son compte ce que ses détracteurs considéraient comme une objection définitive : « Me voilà révélé par ces journées comme l'homme de quelques idées, tellement simples dans leur principe qu'elles n'en font peut-être qu'une. Il s'agirait alors d'une "idée fixe". On l'a suggéré parfois et je n'y vois pas d'inconvénient. L'idée fixe me frappe par sa pertinence, mais j'entends bien participer à sa définition. Traiter d'idée fixe le mécanisme de la victime émissaire me paraît juste en ceci qu'il fixe toutes les idées. » (« Le meurtre fondateur dans la pensée de Nietzsche », *Violence et vérité, autour de René Girard. Colloque de Cerisy*, Paris, Grasset, 1985, p. 597).

⁵*La Violence et le sacré*, p. 77. Il est entendu qu'il ne saurait y avoir de règles pour le déclenchement de cette crise et que son surgissement, pour chaque groupe humain, est fonction des circonstances particulières.

meurent pas mais tous sont frappés », l'indifférenciation tient en premier lieu au fait que chaque membre de la communauté est concerné par la crise. Mais la perte des différences est renforcée encore par l'exacerbation des rivalités mimétiques. Tel est le principe dynamique de la crise d'indifférenciation : l'identité génère le conflit qui, en retour, amplifie davantage les similitudes entre les protagonistes. La conséquence la plus extrême de cette spirale conflictuelle serait l'auto-extinction de la communauté ; René Girard, d'ailleurs, ne croit pas impossible que certaines sociétés aient pu disparaître à ce moment précis de leur développement, car elles auraient été dans l'incapacité de surmonter le problème auquel elles étaient confrontées⁶. Cependant, l'hypothèse victimaire suppose que la crise sacrificielle a massivement appelé une seule et même réponse chez les groupes humains qu'elle a affectés – ce qui revient à dire toutes les sociétés dont nous avons connaissance : la violence unanime des communautés contre un de leurs membres.

La convergence de toutes les pulsions violentes sur un individu unique, la victime émissaire, constitue de fait le deuxième temps de la théorie girardienne. C'est d'ailleurs la seule solution qui soit susceptible de mettre un terme au cycle perpétuellement recommencé de la violence, puisque

« si les hommes réussissent à se convaincre tous qu'un seul d'entre eux est responsable de la *mimesis* violente, s'ils réussissent à voir en lui la "souillure" qui les contamine, s'ils sont vraiment unanimes dans leur croyance, cette croyance sera vérifiée car il n'y aura plus nulle part, dans la communauté, aucun modèle de violence à suivre ou à rejeter, c'est-à-dire, inévitablement, à imiter et à multiplier. »⁷

L'éradication de la violence nécessite donc l'éradication d'un membre qui prend sur lui seul la responsabilité des crimes communs à tous ; c'est parce que la résolution de la crise relève d'une logique implacable que René Girard emploie le terme de « mécanisme ». La sélection de la victime n'est jamais entièrement aléatoire et cette dernière doit présenter les « signes victimaires »⁸ qui la désignent comme sacrificiable. Le point commun aux traits victimaires est leur pouvoir de révéler la marginalité de la victime et ainsi de la séparer du reste de la

⁶C'est du moins une issue qu'il envisage dans *Les Origines de la culture* (Paris, Hachette, 2006, p.79), soit que ces groupes archaïques n'aient pas trouvé de « victime suffisamment polarisatrice », soit qu'ils n'aient pas réussi à « ritualiser ce phénomène et à créer un système religieux durable ».

⁷*La Violence et le sacré*, p. 125.

⁸René Girard a réfléchi dans *Le Bouc émissaire* (Paris, Grasset, 1982) aux critères de sélection victimaire, et notamment aux pages 28-36.

communauté. Le fait d'être étranger, par exemple, est un trait récurrent, mais il existe aussi une marginalité par le haut. Ainsi, le statut royal, pour la raison même qu'il n'est susceptible de n'échoir qu'à un seul individu à la fois, rend sacrificable celui qui l'assume. Il est intéressant de remarquer que la victime, dans de nombreux mythes, parvient à cumuler marginalité par le haut et par le bas. En outre, la marginalité sociale est souvent redoublée d'anomalies physiques, qui elles aussi se distribuent sur les deux registres du positif, telle la beauté exceptionnelle, et du négatif, telles les difformités de toute sorte dont sont souvent frappés les personnages de la mythologie.

L'essentiel est de saisir que les traits victimaires, différenciants, s'articulent étroitement avec l'accusation que la société profère contre la victime d'être coupable de crimes indifférenciateurs :

« Ce n'est jamais leur différence propre qu'on reproche aux minorités religieuses, ethniques, nationales, c'est de ne pas différer comme il faut, à la limite de ne pas différer du tout. (...) Le *barbaros* n'est pas celui qui parle une autre langue, mais celui qui mélange les seules distinctions vraiment significatives, celles de la langue grecque. Partout, le vocabulaire des préjugés tribaux, nationaux, etc..., exprime la haine non de la différence, mais de sa privation. Ce n'est pas l'autre *nomos* qu'on voit dans l'autre mais l'anomalie, ce n'est pas l'autre norme, mais l'anormalité ; l'infirme se fait difforme ; l'étranger devient l'*apatride*. »⁹

L'articulation entre ces deux plans constitue un aspect essentiel de la pensée girardienne et assure la cohérence du système qu'elle construit. Le paradoxe apparent, qui consiste à surmonter la crise d'indifférenciation par la mise à mort du seul être qui diffère encore, tombe devant l'analyse qui montre dans la différence de la victime émissaire une prédisposition aux crimes indifférenciateurs. Il n'est dès lors guère surprenant de constater que les accusations soient tout aussi stéréotypées que les marques victimaires et que, si elles revêtent des formes diverses, elles partagent toutes la caractéristique fondamentale de dénoncer la dissolution entière du lien social. Le viol, l'inceste ou la bestialité, par exemple, sont des crimes sexuels distincts, mais ils ont en commun d'entraîner une perte des différences et de brouiller les frontières établies par l'ordre culturel. L'accusation de la victime est un élément indispensable du mécanisme du bouc émissaire dans la mesure où elle assure et légitime tout à la fois la concentration de la violence collective sur le responsable de la crise.

⁹*Le Bouc émissaire*, pp. 34-35. Le point est crucial : l'anthropologie girardienne implique que la peur du même soit viscérale, bien plus que ne l'est la crainte de l'altérité.

Le dernier temps du système n'est pas marqué par la mise à mort de la victime qui, bien au contraire, constitue un commencement. Le retour de l'harmonie entraîne la sacralisation du bouc émissaire à qui la communauté attribue le pouvoir bénéfique de pacification et de restructuration. Ce double mouvement de rejet puis de vénération fonde, selon René Girard, l'ambivalence constitutive du sacré. Le meurtre collectif est donc originel parce qu'il est fondateur du religieux, c'est-à-dire des activités humaines qui ont « le mécanisme du bouc émissaire pour objet », ce qui revient à définir le religieux par sa fonction « de perpétuer ou de renouveler les effets de ce mécanisme, c'est-à-dire de maintenir la violence hors de la communauté »¹⁰. Aussi faut-il comprendre que l'institution sociale qu'est le sacrifice a pour but de reproduire de manière contrôlée et ritualisée ce qui eut lieu spontanément au commencement. Le choix de la victime procède de sa capacité de substitution car elle prend la place de la victime émissaire qui, elle-même, assume la violence collective. En conséquence, l'attention est accordée à sa marginalité, seule garante de la possibilité d'un acte de violence qui n'appelle pas de représailles sanglantes ni n'ouvre le cycle sans fin de la vengeance. Dans le même temps, la victime doit également être suffisamment ressemblante à celle qu'elle remplace – et ce même quand il s'agit d'un sacrifice animal – sans pour autant donner lieu à une confusion qui annulerait l'effet bénéfique de la cérémonie. Si le rite est la répétition volontairement déformée de l'événement, qui vise à obtenir des résultats similaires par une voie légèrement et savamment détournée, le mythe en est la commémoration elle aussi orientée et il est énoncé dans « la perspective des persécuteurs sur leur propre persécution »¹¹.

Pour ce qui concerne le mythe, la pensée girardienne consiste en une herméneutique qui recourt toujours à la même modélisation. De fait, le mythe est envisagé comme la combinaison de stéréotypes qui sont en nombre limité : une crise généralisée, des crimes indifférenciateurs, des prétendus coupables présentant des signes victimaires et l'unanimité violente de la communauté à leur encontre. Mais le mythe procède par distorsions et il arrive que seuls deux stéréotypes soient présents ou même qu'un unique stéréotype soit décliné. Aussi le caractère général de la crise peut-il être présenté sous l'aspect d'une transgression rapportée à la seule victime émissaire : dans ce cas, l'importance de la transgression engage la communauté dans son ensemble, et c'est par ce biais que se laisse entrevoir la dimension générale de la crise. De manière explicite et revendiquée, René Girard propose une lecture correctrice des récits

¹⁰*La Violence et le sacré*, p. 140. Il conviendrait que les détracteurs de René Girard gardassent à l'esprit cette définition du religieux – pour radicale et contestable qu'elle soit – afin de dissiper un certain nombre de malentendus.

¹¹Telle est la définition lapidaire que René Girard donne de la « mythicalité » dans *Le Bouc émissaire* (p. 41).

mythiques, qui entend « s'interroger sur ce que le texte *omet* autant et plus encore que sur ce dont il fait état »¹² et ainsi mettre à jour les déformations apportées par la mentalité persécutrice à la narration du meurtre fondateur.

Ce n'est pas sans mauvaise foi que nous avons présenté comme une évidence le recours à l'anthropologie de René Girard pour lire la *Chanson de Roland*. C'était feindre d'ignorer que, parmi les penseurs contemporains, nul peut-être ne suscite autant de réserves ou de rejets, parfois radicaux¹³. C'était également occulter le fait que la pensée girardienne n'était jamais, ou presque, sollicitée pour appréhender la littérature médiévale. Aussi convient-il que nous établissions avec rigueur les conditions de l'approche anthropologique que nous entendons adopter.

Il nous est impossible de ne pas aborder, en premier lieu, la question de la scientificité de la théorie girardienne, dont l'on demande parfois, voire souvent, si elle mérite d'être rangée parmi les hypothèses scientifiques ou si elle doit au contraire être disqualifiée en tant que discours pseudo-scientifique. En réalité, le débat ainsi formulé ne présente guère d'intérêt, et Alain Boyer démontre facilement que l'œuvre de René Girard respecte les critères de scientificité énoncés par Karl Popper. Le malentendu repose dans la confusion entre entreprise métaphysique, définie par l'audace spéculative et l'impossibilité factuelle de vérifications empiriques, et pseudo-science, caractérisée par une volonté obsessionnelle d'assurer son irréfutabilité¹⁴.

C'est pourquoi il convient de reformuler la question, de sorte que la réflexion porte sur la prétention totalisante d'une théorie qui entend à elle seule rendre compte de l'apparition de l'ordre culturel et du processus d'homínisation. Il n'y a pas de raison fondée en droit de refuser à un penseur la possibilité de réfléchir en termes universels ni de ne pas se satisfaire de la fragmentation du savoir et, à ce titre, l'on ne peut que rire avec René Girard de ceux qui écrivent que « ça marche trop bien pour être vrai » :

¹²C'est dans *La Violence et le sacré* (p. 303) que le philosophe tient ce discours de la méthode.

¹³Christine Orsoni raconte ainsi dans *Violence et vérité* (p. 323) qu'un de ses collègues cessa de lui adresser la parole le jour où elle lui offrit un exemplaire du *Bouc émissaire*. L'anecdote est représentative du refus épidermique de se confronter à la pensée de René Girard.

¹⁴« Sacrifice et réfutation », *Violence et vérité*, p. 569-589. Il est intéressant de constater combien René Girard semble se complaire à prêter le flanc aux critiques, puisqu'il réagit à cette communication en affirmant qu'il se sent « incapable d'imaginer une donnée anthropologique que [sa] théorie échouerait à expliquer » (p. 591). Le propos d'Alain Boyer ne consiste pourtant pas à réfuter sa théorie, mais à démontrer qu'elle est réfutable.

« Faut-il en conclure que les pensées dominantes autour de nous marchent trop mal pour être entièrement fausses ? (...) A partir de quel degré d'incohérence une thèse devient-elle susceptible de réunir les suffrages des experts ? »¹⁵

Il est obligatoire, cependant, de préciser que l'anthropologue semble ici ne pas distinguer entre deux potentialités totalisantes du système qu'il construit. Ce sont deux affirmations différentes, en effet, que de reconnaître à sa théorie le pouvoir d'éclairer entièrement un mythe, un rite ou une institution restés jusque-là obscurs, et que de proclamer la validité universelle de son système explicatif. La théorie girardienne ne perd rien de sa puissance interprétative à ne pas être considérée comme une clef absolue ouvrant la porte de l'histoire universelle du genre humain. Au demeurant, nous ne voyons guère la nécessité logique de rejeter intégralement une pensée au prétexte qu'elle serait totalisante. Le chercheur désireux de confronter l'hypothèse victimaire à un objet donné ne contracte certainement pas l'obligation de partager avec René Girard la conviction que cette hypothèse possède le pouvoir de rendre compte de tous les phénomènes culturels observables. Au contraire, une telle démarche, en entreprenant de mesurer les apports de ce modèle explicatif à la compréhension d'un document particulier, propose par-là même d'en enregistrer les limites.

Bien que la question ne mériterait pas, en toute rigueur, d'être abordée, il nous faut évoquer également la foi de René Girard. Est-il besoin de nous appesantir outre mesure sur l'objection selon laquelle la conviction religieuse ou le prosélytisme seraient la motivation inavouée des écrits de cet anthropologue et, partant, constitueraient un prisme déformant à travers lequel il observerait le réel ? L'argument porte à faux, en ce sens que le philosophe a défini sa trajectoire selon une direction inverse et que, selon ses dires, c'est le système par lui élaboré qui l'a conduit au christianisme¹⁶. Naturellement, si rien n'autorise à remettre en doute ce que Girard dit de son itinéraire spirituel, nul n'est tenu de le croire sur parole. Mais, à supposer qu'il ait menti et que la trajectoire intellectuelle ait mené de la foi à la théorie scientifique, il serait toujours loisible de rétorquer qu'une réflexion pertinente n'est pas incompatible avec une croyance forte. En mettant les choses au pire et en concédant qu'il poursuive le mauvais dessein de persuader insidieusement de la supériorité du christianisme, une heureuse fin et des résultats valides scientifiquement ne seraient toutefois pas à exclure.

¹⁵*Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, p. 51. C'est avec une virulence assumée que René Girard persifle « le syndicalisme de l'échec » régnant en maître selon lui dans les universités et empêchant toute « parole décisive » (p. 48).

¹⁶*Les Origines de la culture*, Paris, Hachette, 2006, p. 57-60. René Girard ne prétend cependant pas que « l'affectif ne joue aucun rôle dans son christianisme » (p. 260).

Ce nonobstant, il est certain que la lecture que l'auteur du *Bouc émissaire* propose des Évangiles comme déconstruction de l'entreprise mythique ne saurait être acceptée sans discussion. Lucien Scubla a ainsi entrepris de démontrer que, d'une part, le message évangélique n'est pas réductible, loin s'en faut, à la révélation de l'illusion persécutrice et que, d'autre part, le christianisme historique n'aurait pu se développer sans recourir à son tour au sacrificiel¹⁷. Il est possible en outre de mettre en doute l'idée que les Évangiles possèdent l'apanage exclusif de la démythification, comprise dans l'acception girardienne. En effet, l'importance de l'institution judiciaire et le rôle majeur qu'elle joue dans l'éradication du désir de vengeance, et donc de la mauvaise réciprocité, est mise en lumière dans les premières pages de *La Violence et le sacré* et, de manière étonnante, semble ensuite entièrement effacée jusque dans l'esprit de son auteur. Si le statut scientifique de la révélation évangélique est discutable, il ne faut pas pour autant en conclure à la faillite de l'ensemble de la théorie, dans la mesure où le postulat fondamental de la crise sacrificielle, à laquelle elle est articulée, demeure dissociable et autonome.

En somme, la difficulté à manier le système girardien tient à son apparente simplicité, qu'une lecture hâtive et partielle assimile parfois à du simplisme, et à la complexité réelle des concepts qu'il pense en cohérence, traversant l'ensemble des disciplines littéraires et scientifiques. Aussi son étude constitue-t-elle un véritable « voyage au bout des sciences de l'homme »¹⁸ et sa mobilisation présente toujours le risque de dépasser en tous sens le chemin que l'on entend parcourir. Pour limiter autant que possible les digressions et les dérives, nous proposons de nous en tenir à un emploi strict de la théorie girardienne en tant que méthode de lecture¹⁹. Nous sommes en effet convaincu que les principes exégétiques destinés à lever l'ambivalence des figures mythiques sont pertinents pour appréhender la construction complexe qu'est le personnage épique de Roland.

Ce choix nous oblige à interroger la conception du mythe dans la pensée de René Girard, problématique par bien des aspects. Tout d'abord, la difficulté revient, identique, de sa prétention totalisante. Il nous paraît douteux de postuler la réductibilité de tous les mythes à la

¹⁷« Le christianisme de René Girard et la nature de la religion », *Violence et vérité*, p. 243-257. Lucien Scubla estime que la vraie rupture entre l'*Ancien* et le *Nouveau Testament* porte non sur la question du sacrifice mais sur celle de la parenté.

¹⁸L'expression se trouve sous la plume de Jean-Marie Domenach et donne son nom à la communication qu'il proposa au colloque de Cerisy (*Violence et vérité*, p.235-242).

¹⁹Ce faisant, nous passons outre la recommandation de Lucien Scubla de rester « sur le sol ferme de la réalité anthropologique », et donc de renoncer à l'analyse littéraire, afin de « prolonger les pistes » ouvertes par René Girard (avant-propos à *Sanglantes origines*, Paris, Flammarion, 2013, pp. XV-XVI). Il nous concéderait, espérons-le, que la littérature est une réalité anthropologique.

modélisation qui en fait des récits déformants et déformés de la crise sacrificielle. Sur ce point aussi, l'aporie n'est qu'apparente : dans la mesure où nous sollicitons cette pensée comme outil heuristique, il est amplement suffisant de mesurer son pouvoir éclairant lorsqu'elle est appliquée à un dossier mythique particulier. Il serait donc oiseux, en ce lieu, de débattre pour savoir si, comme René Girard le proclame, le mécanisme du bouc émissaire vaut pour les mythes de l'humanité entière, ou s'il serait plus juste de limiter sa valeur aux seuls mythes fondateurs, ou même à une certaine catégorie de mythes²⁰. L'enjeu n'est pas de prétendre livrer la vérité dernière des mythes, ni non plus d'épuiser les significations d'un mythe. Plus modeste, l'objectif que nous assignons à la pensée girardienne est de contribuer à élucider certains aspects d'un récit mythique : nul ne doutera, par exemple, que le récit par Ovide de la métamorphose de Lycaon (I, 163-241) puisse susciter d'autres interprétations qu'une lecture fondée sur la théorie de la crise sacrificielle ; nul ne contestera, cependant, que cette théorie présente le mérite important d'en donner une interprétation cohérente. De fait, elle rend parfaitement compte de l'ensemble des éléments présents dans cette séquence des *Métamorphoses*, et demeure valide alors même qu'on la confronte à d'autres variantes et aux rites arcadiens avec lesquels le mythe entretient des relations étroites.

Une autre question soulevée par la conception girardienne du mythe tient à l'hypothèse, constamment formulée, d'une victime réelle à l'origine de chaque mythe²¹. Seule l'unanimité violente réellement subie par un Lycaon historique, pour nous référer au même exemple, explique le récit du poète latin et les distorsions qu'il opère, commandées par la perspective persécutrice. En effet, René Girard récuse fermement la possibilité que la violence appartienne à l'ordre du symbolique et c'est dans ce postulat du fondement réel de la pensée mythique que réside la rupture avec la position défendue par Lévi-Strauss :

« On ne souligne pas assez le caractère invraisemblable, proprement fantastique de la conception lévi-straussienne. (...) La mythologie, pour moi, n'a nullement le projet poético-philosophique incroyable que lui attribue le structuralisme. Son vrai projet, c'est de se remémorer les crises et le lynchage fondateur, les séquences événementielles qui ont constitué ou reconstitué un

²⁰Nous n'ignorons pas que René Girard s'est élevé avec vigueur dans *Sanglantes Origines* (p. 91-95) contre la possibilité que puisse exister dans la mythologie un motif du bouc émissaire, ni que ces arguments sont particulièrement convaincants. Nous nous contentons de dresser un tableau sommaire d'une discussion dans laquelle nous ne souhaitons pas entrer.

²¹Nous sommes dans l'obligation de signaler la convergence entre les recherches de René Girard et celles de Walter Burkert. Ce dernier voit dans la mise à mort de la proie par l'homme devenu chasseur l'origine des mythes et des rites. Il se trouve que, par l'effet de ce qui n'est pas un hasard, *Homo Necans : rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, ouvrage dans lequel est théorisée la rupture décisive dans l'histoire de l'humanité qu'aurait été la pratique de la chasse, parut la même année que *La Violence et le sacré*.

ordre culturel. S'il y a quelque chose de juste et de profond dans l'idée lévi-straussienne, c'est l'idée que la naissance de la pensée est en jeu dans le mythe. Elle est même plus directement en jeu que n'ose le penser le structuralisme parce qu'il n'y a pas de pensée humaine qui ne naisse du lynchage fondateur. Là où Lévi-Strauss a tort, cependant, (...) c'est de prendre cette naissance pour une immaculée conception. Il voit dans le lynchage partout répété une simple métaphore *fictive* d'une opération intellectuelle seule réelle. »²²

À cet égard, la théorie de René Girard permet de surmonter une impasse du structuralisme, analysée par Vincent Descombes comme « équivoque du symbolique », qui accepte indifféremment que les symboles soient les effets ou les sources des conventions, qu'ils viennent avant ou après le lien social²³. Le mythe ne s'élabore pas antérieurement ou postérieurement à l'ordre culturel mais en même temps que lui.

Or, une telle position soulève deux questions cruciales, d'ordre méthodologique, quant à la pratique exégétique qu'elle induit. D'une part, elle semble orienter toute lecture d'un mythe vers la reconstitution de l'événement violent qui le fonde. La prétention de reconstruire la réalité originelle serait d'une naïveté confondante et, sur ce point, la clarification apportée par René Girard s'impose :

« Je n'ai pas besoin de dire que je suis en train de reconstituer le moindre contexte historique. Je n'affirme pas connaître quoi que ce soit sur le texte de Milomaki sinon que, s'il s'agissait d'un texte historique, j'y flairerais l'odeur d'une véritable victime. »²⁴

Incontestablement, ce que dit l'anthropologue du mythe de Milomaki vaut pour l'ensemble des mythes qu'il analyse. Toutefois, la difficulté demeure car la pratique menace toujours de contredire une pétition de principe, que nous ne pouvons qu'approuver. Ainsi, l'interprétation

²²*Des choses cachées depuis la fondation du monde*, p. 129. Le rapport de René Girard à l'œuvre de Lévi-Strauss est ambigu en ce sens que ce penseur n'a eu de cesse d'affirmer sa dette envers le penseur de l'indifférenciation originelle, tout en le fustigeant comme dans le paragraphe que nous citons. C'est une caractéristique de la pensée girardienne que la « cyclothymie » (Pierre Pachet, « René Girard et la diversité des pensées », *Violence et vérité*, p. 387) qu'il nourrit envers ses prédécesseurs.

²³Vincent Descombes, « L'équivoque du symbolique », *Modern Language Notes*, 94, 4, mai 1979, p. 655-675. Pour Jean-Pierre Dupuy, René Girard parvient à « concevoir un processus de totalisation, où la totalité, loin de dominer et de guider depuis toujours son effectuation du haut de sa présence ontologique, s'engendre dans le mouvement même où elle s'actualise » (« Totalisation et méconnaissance », *Violence et vérité*, p. 111). Le modèle girardien résout la difficulté « de la même manière, exactement, qu'en biologie les théories de l'auto-organisation résolvent un problème formellement identique : le passage du simple au complexe, de l'indifférencié au différencié. »

²⁴*Sanglantes origines*, p. 110. Ce propos développe la réponse apportée immédiatement avant à Burton Mack, qui l'interrogeait sur la place qu'il accordait aux données historiques : « Je ne prends pas position sur ces problèmes. »

que livre René Girard du mythe de Milomaki semble impliquer qu'il y a bien eu ingestion fatale de poissons pour des membres de la communauté. Le récit attribue à Milomaki la responsabilité de la toxicité des poissons, et René Girard le corrige en supposant qu'il s'agissait d'aliments avariés. Par-là même, il donne à entendre qu'il propose au lecteur la description authentique des événements tels qu'ils se sont réellement déroulés. Il importe donc de réaffirmer que la lecture girardienne que nous entendons conduire ne tend pas à saisir une quelconque réalité historique dissimulée derrière un texte, mais à en enrichir la compréhension de l'imaginaire qu'il déploie.

D'autre part, la définition du mythe comme récit déformant d'une mise à mort collective appelle l'emploi systématique d'une lecture correctrice et, pour cette raison précisément, comporte un risque important de dérive. Examiner un document comme une distorsion conduit parfois l'herméneute à se croire fondé à le contredire. L'interprétation, par exemple, que René Girard propose, au chapitre sixième du *Bouc émissaire* du mythe de Baldr est une illustration intéressante de la possibilité d'un manque de rigueur méthodologique. L'opération consistant à corriger le jeu innocent des Ases en lynchage de Baldr est difficilement contestable, en ce sens qu'elle éclaire la séquence, autant si ce n'est plus que ne le font d'autres analyses, et qu'elle respecte les éléments contenus dans le dossier mythique. Mais, quant à elle, la supposition de l'existence de versions antérieures justifiant aux yeux des persécuteurs le lynchage de Baldr par sa culpabilité et ignorant la figure criminelle de Loki ne saurait être acceptée. La raison recommande en effet de frapper de nullité le recours à de semblables spéculations, qui reviennent à négliger les données positives au profit de versions artificiellement forgées afin d'apporter la preuve de la validité des postulats initiaux. Il serait sinon trop aisé à chaque anthropologue de récrire le mythe selon les besoins de son système explicatif, dont il démontrerait ainsi à tout coup la pertinence.

L'effort, en l'occurrence, est d'autant plus inutile que, dans le mythe scandinave, le personnage de Loki participe pleinement du mécanisme du bouc émissaire. Il suffit de supposer une crise sacrificielle trouvant sa résolution en deux temps, c'est-à-dire par la présence d'une seconde victime qui, dans le prolongement immédiat du meurtre fondateur, assume à elle seule la responsabilité de la violence collective, pour défendre la pertinence d'une lecture girardienne sans faire violence au mythe. Nous reviendrons ultérieurement sur cette question mais, quoiqu'il en soit du mythe de Baldr, il nous appartenait de rappeler ici un principe fondamental : pour être valide, l'interprétation d'un mythe doit impérativement se confronter à l'ensemble des variantes attestées, sans pour autant être fondée sur des conjectures hasardeuses. L'analyse d'une documentation hypothétique est un exercice qui, sauf à être ironique, ne possède guère de légitimité.

Ces deux questions, néanmoins, ne doivent pas masquer le fait que la conception girardienne du mythe contient en elle-même son propre dépassement, demeurant trop souvent inaperçu. En effet, si l'élaboration du récit mythique consiste véritablement en une déformation, cela implique nécessairement que le mythe échappe en partie à l'évènement réel. En d'autres termes, l'anthropologie de René Girard n'explore jamais du mythe que son versant archéologique et laisse ouverte la question de ce qu'il construit, que d'autres lectures investissent²⁵. Pour ne prendre qu'un exemple, si l'hypothèse victimaire permet d'appréhender plus nettement les enjeux de la mise à mort du Minotaure, la séquence n'est nullement réductible à la question de la violence fondatrice, et ce tout d'abord parce qu'une telle approche est impropre à rendre parfaitement compte de certains myèmes essentiels tels le fil ou le labyrinthe. L'analyse apparaît plus insuffisante encore, pour peu que l'on considère que le meurtre du monstre crétois appartient non seulement au parcours héroïque de Thésée, mais aussi à la trajectoire mythique de Dédale : l'entrelacement de mythes ou leur constitution en ensembles montre bien les insuffisances d'une lecture monolithique. Même si l'on admet que le meurtre fondateur soit le noyau originel d'un cycle plus vaste, il est impossible de rejeter le reste de la matière mythique comme une digression ornementale dépourvue de signification profonde. À supposer que l'on accordât au mécanisme du bouc émissaire le statut de « principe générateur » de toute culture humaine, il ne s'ensuivrait pas nécessairement qu'il fût à l'origine de tous les mythes et rites connus²⁶. Sans contredire cette thèse ni même sa prétention totalisante, il semblerait acceptable, en logique, que certains rites et mythes eussent pu être élaborés par imitation de modèles déjà existants, quant à eux produits de l'impulsion originelle.

Ainsi, une ligne de partage existe bel et bien entre les mythes et les textes historiques de persécution, qui ne saurait être abolie. « Si frappantes, si complètes, si parfaites » fussent-elles, les analogies entre ces deux catégories de documents demeurent des analogies : le constat s'impose que « le coefficient de distorsion et de transfiguration est plus élevé » dans la mythologie²⁷. Faut-il supposer qu'il s'agit simplement d'une différence de degré, et non de

²⁵Richard Kearney pousse le raisonnement au point de demander si le mythe ne serait pas la victime émissaire du système girardien, orienté alors dans son rapport au passé et non dans une direction eschatologique. Si la division qu'il propose entre « bons » et « mauvais mythes » selon le discours qu'ils tiennent sur la violence est infiniment contestable et certainement dénuée de tout fondement, Kearney nous semble avoir le mérite de rappeler que la lecture girardienne d'un mythe est toujours partielle (« Le mythe chez Girard, un nouveau bouc émissaire », *Violence et vérité*, p. 35-49).

²⁶L'expression « principe générateur » se trouve sous la plume de René Girard dans *Sanglantes origines* (p. 34), ce qui explique que Robert Hamerton-Kelly ait donné comme titre à l'exposé de Girard recueilli dans ce même livre d'entretiens « Un mécanisme générateur : le bouc émissaire. »

²⁷*Ibid.*, pp. 69-70. Comme l'écrit René Girard, « même les plus mystifiés des persécuteurs de Juifs ou de lépreux au Moyen Âge ne métamorphosaient pas leurs victimes en divinités et ancêtres sacrés. Mais ils les dotaient souvent

nature ? L'auteur de *La Violence et le sacré* en semble convaincu, car il prophétise dans les mêmes lignes la venue du jour où la dimension persécutrice des mythes sera aussi évidente que celle des textes historiques. Nous ne partageons pas, quant à nous, son enthousiasme, dans la mesure précisément où le travail qu'il a entrepris constitue une étape décisive dans la conquête de cette transparence. Il serait bien difficile d'envisager une avancée qui puisse encore être accomplie dans cette direction, puisque l'opacité supérieure du mythe et du sacré tient en réalité à une différence de nature.

Afin de prouver le bien-fondé de notre position, il n'est qu'à procéder à une confrontation. Nous retiendrons comme exemple de texte de persécution la section du *Jugement dou Roy de Navarre* rapportant la mise à mort des Juifs pendant la Peste Noire, pour la raison que René Girard est régulièrement revenu sur cet extrait de l'œuvre de Guillaume de Machaut, élevé au rang de modèle prototypique²⁸. Nous rapprocherons ce témoin de référence des mystères hagiographiques de langue française, qui, pour ne pas lui être exactement contemporains, sont le produit de la même culture et de la même société, puisqu'ils datent du quinzième siècle.

Nul ne contestera l'origine violente de l'un et des autres : l'on accordera que des Juifs ont été réellement persécutés et il n'y a pas lieu de remettre en cause l'historicité des martyres endurés par les Chrétiens, quand bien même l'hagiographie en donnerait une version mythifiante. Mais le rapport temporel unissant ces documents à l'événement historique fondateur diffère sensiblement. Le récit de Guillaume de Machaut est immédiatement contemporain des actes qu'il évoque et dont il donne une relation de première main ; une distance de plusieurs siècles sépare la mise à mort des saints de leur représentation théâtrale.

Une autre différence tient à la perspective adoptée : si le poète rapporte, avec une bonne conscience remarquable, les noirs forfaits perpétrés par les Juifs, cause à ses yeux de la violence légitime qui s'est abattue en retour sur cette communauté, les fatistes n'adoptent jamais le point de vue des persécuteurs et n'accordent aucune place aux accusations traditionnellement portées contre les Chrétiens. Ce stéréotype mythique, attesté à un niveau historique, est entièrement effacé dans le théâtre sacré du Moyen Âge. L'oblitération s'explique aisément, puisque la

du pouvoir quasi surnaturel de guérir les maladies dont ils les accusaient simultanément d'être les propagateurs ». L'analogie n'est donc une équivalence, et la convergence ne signifie pas l'identité.

²⁸C'est dans *Le Bouc émissaire* que René Girard a traité pour la première fois de ce texte, dont il proclame la qualité de témoin privilégié dans *Sanglantes origines* (il évoque à la page 70 « le récit de Machaut et tous les autres textes similaires »).

commémoration chrétienne du martyr implique nécessairement la croyance en l'innocence du supplicié et en l'injustice du châtement qu'il subit.

Pourtant, le public médiéval prenait plaisir à contempler les scènes de torture et sa sympathie allait davantage, temporairement du moins, aux bourreaux qu'aux martyrs²⁹. Les spectateurs riaient aux invectives lancées et aux coups administrés, mais ils pouvaient, peu de temps après, faire preuve de compassion ou prier avec ferveur le saint, dont il espéraient alors l'intercession. Des citoyens unis, disposés en cercle autour d'une scène, jubilaient à la vue des terribles souffrances infligées à un individu auquel ils attribuaient des pouvoirs surnaturels : à dessein grossissante, cette vue de ce qui fait le cœur des mystères médiévaux suggère combien l'anthropologie girardienne constitue une ressource précieuse pour l'étude de ces pièces³⁰. « Spectacle de la participation », le mystère semble la répétition rituelle de la mise à mort de la victime émissaire, dotée des mêmes vertus curatives puisque certaines représentations étaient organisées à la suite d'épidémies³¹. Le personnage du martyr s'y caractérise par son ambivalence : sa dégradation provisoire n'empêche pas la réaffirmation de sa sainteté, qu'elle contribue bien au contraire à refonder.

À première vue, tous les éléments sont réunis pour que les mystères soient rangés, aux côtés du *Jugement dou Roy de Navarre*, dans la catégorie des textes de persécutions. Cependant, l'assimilation pure et simple entre les deux types d'écrits serait une erreur. Pour ce qui concerne les drames sacrés, la sanctification de la victime ne s'est opérée que dans la communauté des croyants, qui n'a pris aucune part dans la mise à mort. Ceci implique que le balancement entre les pôles positif et négatif du sacré, dans le mystère, ne procède d'aucune nécessité historique : il n'est pas l'expression d'une mentalité, mais d'un imaginaire persécuteur. Telle est la ligne de partage qui sépare les deux classes de documents, dont les traits communs conduisent René Girard à supposer qu'elles forment un ensemble unique. Selon nous, l'écart est irréductible et le

²⁹Gustave Cohen revient à plusieurs reprises dans *l'Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge* (Paris, Champion, 1951) sur la dilection du public pour les scènes de torture, notamment aux pages 148, 152, 267-268 et 275-276.

³⁰Aussi comprenons-nous difficilement le refus catégorique exprimé par Charles Mazouer dans *Le Théâtre français au Moyen Âge* (Paris, Sedes, 1998) de recourir à la pensée de René Girard. La position de ce critique est d'autant plus surprenante qu'il prend acte dans le même temps des réactions contradictoires du public (pp. 236-237). Pourquoi alors recommander de renoncer à un système explicatif qui rende compte de ces attitudes *a priori* inconciliables ?

³¹Nous adaptons au seul genre du mystère la définition du théâtre médiéval proposée par Henri Rey-Flaud (*Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 16). Même s'il n'est pas assuré, loin s'en faut, que la disposition circulaire fût la configuration scénique privilégiée, comme il le défend, il est incontestable que la confusion entre réalité et représentation menace toujours. L'exemple de l'acteur qui faillit mourir sur scène pour avoir pris trop à cœur le rôle de Judas à Metz en 1437, bien qu'il constitue évidemment un cas extrême, prouve la pertinence, au moins partielle, du concept d'« hallucination collective » pour définir le rapport médiéval à la figuration théâtrale.

mythe, entendu au sens girardien, n'est pas un texte de persécution comme les autres. La notion d'imaginaire persécuteur nous semble d'autant plus opératoire qu'elle présente le mérite d'écarter par avance l'objection selon laquelle la mise à l'épreuve de l'hypothèse victimaire reviendrait obligatoirement à réduire une œuvre au rapport qu'elle entretient avec une réalité historique.

L'utilisation du concept d'imaginaire ne doit toutefois pas entraîner le préjugé inverse, tout aussi infondé, qui conduirait à supposer une rupture absolue avec le monde réel. Nous le mobilisons dans le but de nuancer le systématisme de la position de René Girard, d'après qui toute pensée symbolique s'enracine dans le meurtre collectif fondateur. En l'espèce, un phénomène inverse a eu lieu et la sacralisation du martyr a engendré le déferlement de l'unanimité violente sur le personnage du mystère. Dans cette perspective, il importe de remarquer que le déchaînement de l'agressivité collective n'est nullement circonscrit dans l'univers de la fiction théâtrale. Nous songeons à l'exemple – marginal, il est vrai – d'une représentation pour laquelle la cité accorda à un condamné à mort le privilège de jouer le rôle de saint Jean le Baptiste, la contrepartie consistant en ce que la décollation serait réelle et non figurée sur scène. En l'occurrence, la réintégration dans la communauté fut jugée tolérable parce qu'elle ne marquait qu'une étape avant une expulsion définitive, pressentie comme rédemptrice. L'anecdote prouve que l'imaginaire et la mentalité persécuteurs peuvent momentanément et ponctuellement se confondre et donc, corollairement, qu'il convient de les distinguer.

Si la substitution de notions que nous opérons nous paraît indispensable, elle ne remet pas en cause la contribution essentielle de l'anthropologie girardienne à l'étude d'œuvres dans lesquelles l'articulation de la violence et du sacré constitue une ligne de force majeure. En effet, convoquée en tant que méthode exégétique, cette théorie ne saurait être jugée qu'à l'aune de son pouvoir explicatif, quelles que soient les objections et les critiques que l'on puisse par ailleurs formuler à son encontre. Aussi le domaine de la littérature médiévale eût-il pu sembler un champ d'application tout indiqué.

Or, il n'en a rien été, et il convient de noter en premier lieu que René Girard s'est lui-même désintéressé d'un champ d'investigation dont sa formation de chartiste lui permettait pourtant de mesurer la potentielle fécondité. Certes, les récits mythiques sont trop nombreux pour être abordés par un seul homme, et l'abondance de documents à explorer suffit à expliquer que l'anthropologue ait été un « médiéviste renégat »³². Cependant, l'incompatibilité radicale

³²L'autoportrait du chercheur en « médiéviste renégat » ouvre l'article « Amour et Haine dans *Yvain* », originellement paru dans *Modernité au Moyen Âge : le défi du passé* (Brigitte Cazelles et Charles Méla dir., Genève,

entre la lecture de la Passion élaborée par les théologiens médiévaux et l'interprétation qu'en propose René Girard n'est peut-être pas étrangère à ce choix. De fait, une section des *Choses cachées depuis la fondation du monde* accable la « lecture sacrificielle » de la Passion, considérée comme « le malentendu le plus paradoxal et le plus colossal de toute l'histoire ». Or, c'est sur les épaules des docteurs du Moyen Âge que l'auteur fait peser la responsabilité d'avoir « pleinement formulé [le postulat] d'une exigence sacrificielle de la part du Père »³³. La polémique n'est pas anecdotique, car l'existence d'une telle lecture semble contredire la thèse selon laquelle les Évangiles accompliraient un travail historique de révélation. Aussi convient-il de conclure que la période médiévale ne constitue pas une phase de déconstruction pure de schèmes mythique réinvestis par la pensée cléricale. Elle se distingue également par une remythification, au sens girardien du terme, de récits évangéliques et chrétiens, comme le suggère notre bref développement sur les mystères hagiographiques. Ce mouvement double et contradictoire rend plus complexe le maniement de la théorie girardienne mais, loin de représenter une pierre d'achoppement, il motive davantage encore le recours à elle.

Le désintérêt affiché par les médiévistes envers ce système interprétatif en apparaît d'autant plus intrigant. Les raisons ne peuvent se réduire toutes à un refus passionné d'éprouver l'anthropologie de René Girard et d'en mesurer les apports possibles. Dans l'introduction à *Mimétisme, violence, sacré*, ouvrage collectif qui a récemment brisé ce silence assourdissant, Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir suggèrent avec raison que la littérature médiévale semble lancer « un défi » à la théorie victimaire, en ce sens qu'elle forme « une zone grise, "impure", où les mécanismes sacrificiels se reconfigurent et s'adaptent, accouchant les représentations d'un nouvel ordre du monde. »³⁴. Ils entendent par là mettre en évidence le double mouvement que nous évoquons, empiriquement attesté par les études rassemblées, dont certaines analysent une déconstruction chrétienne de structures mythiques alors que d'autres démontrent la prégnance d'une violence sacrificielle dans l'imaginaire médiéval³⁵. Mais, dans leur esprit, la

Droz, 1990, p. 249-262) et reproduit, sous la forme d'une traduction en langue française de Nicolas Lenoir dans *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale* (Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir dir., Orléans, Paradigme, 2012, p. 8-27)

³³*Op. cit.*, p. 204 et 206. Selon Girard, les commentaires des théologiens « n'aboutissent qu'à des absurdités. »

³⁴*Op. cit.*, p. 2. Que l'étude de Jean-Jacques Vincensini recueillie dans ce livre (p. 58-72) s'intitule « René Girard en Brocéliande » et fasse par-là même écho à l'article « Lévi-Strauss en Brocéliande » écrit par Jacques Le Goff et Pierre Vidal-Naquet en 1974 (*Critique. Hommage à Lévi-Strauss*, 325, 1974, p. 541-571) donne la mesure de l'épaisseur du silence assourdissant que nous évoquons.

³⁵Pour les premières, voir notamment « *Yvain : la mervoille provée* : figures et critique de la royauté sacrée » de Nicolas Lenoir, « Théologie-fiction : images du sacrifice rédempteur dans *Ami et Amile* » de Hubert Heckmann et « *Le Roman d'Andronic, du bouc à l'agneau* » de Bertrand Rouziès-Léonardi (p. 97-115 et p. 167-186). « Le Vieillard Temps : rois méhaigniés, manekines et rédempteurs » de Karin Ueltschi (p. 149-165) et l'étude de Jean-Jacques Vincensini relèvent de la deuxième catégorie, tout comme l'article de Beate Langenbruch, « La violence et le sacré à *Coloingne* et à *Tremoine* : une relecture girardienne du martyr de saint Renaut dans *Renaut de*

difficulté tient aussi au stade intermédiaire que représente le Moyen Âge, qui n'est pas une époque dépourvue d'entraves à la violence, sans toutefois que le système judiciaire soit établi avec suffisamment de fermeté pour exclure l'exercice virtuellement infini de la vengeance³⁶. Derechef, l'obstacle nous apparaît en même temps comme une invitation, dans la mesure où, précisément, cette évolution ouvre un espace favorable au déploiement de l'imaginaire persécuteur. Dans la *Chanson de Roland*, par exemple, la dialectique du droit et de la violence joue un rôle fondamental, et l'attention toute particulière à fonder juridiquement l'exercice de la vengeance n'exclut nullement le déchaînement de la violence collective. De surcroît, il suffit de convoquer l'exemple de la Grande Peste pour démontrer que l'époque médiévale, bien qu'elle représente une phase intermédiaire, est susceptible d'entretenir un rapport primitif à la violence et au sacré.

Comme nous avons entrepris avec le présent travail de creuser le sillon ouvert dans *Mimétisme, violence, sacré*, il convient de faire retour sur les positions théoriques qui y sont défendues, ainsi que sur les choix méthodologiques opérés. Il ne nous appartient pas de revenir sur la décision de n'explorer que la seule littérature narrative et d'écarter le genre dramatique, que tout semble prédisposer à être intégré dans des recherches ultérieures. En revanche, nous relevons l'insistance avec laquelle les différents contributeurs se démarquent de la prétention totalisante affichée par René Girard. Dans leur introduction, Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir s'attachent à souligner les « limites interprétatives » externes à la théorie mimétique et rappellent que les œuvres médiévales « se nourrissent d'autres choses que de mimétisme, de violence et de sacré »³⁷. La précision serait superfétatoire, croyons-nous, s'il n'était question de mobiliser l'hypothèse victimaire. C'est aussi, pour une part, ce qui explique la décision de Philippe Haugeard de recourir à la théorie girardienne comme « mode d'interrogation du texte médiéval » et non comme « mode d'interprétation »³⁸. La prudence de ces chercheurs se conçoit

Montauban », paru en 2013 dans *Chanter de geste : l'art épique et son rayonnement. Hommage à Jean-Claude Vallecalle*, études recueillies par Marylène Possamaï-Perez et Jean-René Valette, Paris, Champion, p. 197-219.

³⁶Les auteurs reprennent explicitement à leur compte la position développée par Philippe Haugeard dans « Envie, violence et sacré dans *Girart de Roussillon* » (p. 76). Ce chercheur classe avec raison le Moyen Âge dans la deuxième des trois catégories distinguées par René Girard dans *La Violence et le Sacré* (p. 36), à savoir les sociétés recourant « 1) aux dérivations de l'esprit sacrificiel 2) aux aménagements (...) comme les *compositions*, duels judiciaires, etc... 3) au système judiciaire », afin de « se protéger de la vengeance interminable ». Philippe Haugeard est revenu sur cette question dans l'introduction au *Droit et Violence dans la littérature du Moyen Âge*, ouvrage qu'il a dirigé en collaboration avec Muriel Ott (Paris, Garnier, 2013, p. 7-11).

³⁷*Op. cit.*, p. 3. La présentation de leur projet comme une « "aventure" théorique » (p. 2) relève en un sens de la même stratégie de précaution rhétorique.

³⁸*Ibid.*, p. 77. Certes, la distinction n'est pas sans fondement, mais l'étude qu'il consacre au *Girart de Roussillon* entend « élargir et approfondir le travail herméneutique dont le texte épique a déjà fait l'objet », « susciter des commentaires différents ou nouveaux » (p. 75) et « attirer l'attention sur des éléments participant étroitement à la signification politique de l'œuvre » (p. 77), c'est-à-dire interpréter.

aisément, tant leur démarche, qui est aussi la nôtre, fait peser sur eux le soupçon de vouloir dévoiler des choses cachées depuis la naissance de la littérature médiévale.

La contribution de Philippe Haugeard intéresse plus particulièrement notre propos, puisque les réflexions théoriques qu'il développe au sujet du *Girart de Roussillon* sont à nos yeux pertinentes pour l'ensemble du genre. Il en va ainsi de l'argument, très fort, qu'il avance dans l'ouverture de son étude pour la défense d'une lecture girardienne de l'épopée médiévale : une telle démarche doit permettre « de mieux établir le rapport entre fiction historique et structure anthropologique de l'imaginaire dans un genre littéraire qui fait de la violence le principal ressort de l'action ». Bien que ce médiéviste reste mesuré sur l'ampleur des résultats qu'il a obtenus, il ne s'en déclare pas moins convaincu par « la permanence et l'efficacité d'un imaginaire de la violence collective »³⁹. La terminologie diffère mais nous nous fondons sur les mêmes postulats lorsque nous nous proposons d'étudier l'imaginaire persécuteur présent dans la *Chanson de Roland*. Il convient toutefois de préciser en ce lieu que l'emploi du concept d'imaginaire, dans cet article, ne tient pas aux raisons qui nous conduisent à nous en servir. De fait, il a pour fonction essentielle de remettre en cause « l'historicité du scénario » victimaire, jugé très proche de celui « proposé par Freud dans *Totem et tabou* »⁴⁰.

Au cours de son analyse, Philippe Haugeard met en évidence un élément fondamental qui justifie à lui seul le recours à la théorie de la crise sacrificielle : un grand nombre de chansons de geste, si ce n'est toutes, posent « une question qui est à la fois anthropologique et esthétique, celle du double »⁴¹. Or, pour répondre à cette question, il apparaît grandement utile, voire indispensable, de l'articuler à celle de la violence. Sur ce point, décisif pour leur compréhension et leur appréciation, les épopées du Moyen Âge français gagnent à être relues à la lumière des concepts de rivalité et de violence mimétiques. Tous les critiques s'accordent à reconnaître dans la symétrie et la répétition des principes poétiques majeurs de la construction des poèmes épiques médiévaux, mais il n'est pas satisfaisant de s'en tenir à ce seul constat descriptif, sans s'interroger sur les significations de choix formels aussi forts. Sans prétendre réduire les chansons à l'univocité, il vaut à tout le moins la peine d'éprouver une réponse suggérée par René

³⁹*Ibid.*, p. 89. Cette permanence est empiriquement observable : la chanson de geste reproduit les « éléments invariants » – tels que les a établis René Girard – de l'imaginaire de la violence collective. Philippe Haugeard semble estimer que la reproduction se fait « de façon désormais fragmentaire » pour l'ensemble de la littérature médiévale, et non pour la seule chanson qu'il étudie.

⁴⁰Les analogies entre les deux théories sont régulièrement mises en avant, bien que des différences irréductibles existent indéniablement. Pour ne citer que la plus importante, le parricide freudien est donné comme un événement singulier, quand la mise à mort collective est pensée comme un événement régulier (nous renvoyons à la mise au point effectuée par René Girard lui-même aux pages 261-263 de *Sanglantes origines*).

⁴¹*Ibid.*, p. 81. Nous nous permettons d'élargir une réflexion que son auteur réserve au seul *Girart de Roussillon*.

Girard, selon laquelle « l'opposition d'éléments symétriques » pourrait être motivée par le règne de la réciprocité violente.

Tout comme Philippe Haugeard, nous croyons que la lecture des tragédies grecques proposée par l'anthropologue ouvre des perspectives stimulantes pour l'interprétation des chansons de geste. Qui ne reconnaîtrait en effet la validité, même partielle, de la proposition suivante: « S'il fallait définir l'art [de la chanson de geste] en une seule phrase, on ne pourrait mentionner qu'une seule donnée : l'opposition d'éléments symétriques » ? Qui contesterait, corollairement, la pertinence de cette affirmation : « [La chanson de geste] est l'équilibre d'une balance qui n'est pas celle de la justice mais de la violence »⁴²? Il s'ensuit qu'une lecture girardienne, ainsi comprise, ne court pas le danger « de chercher à illustrer, voire à valider davantage la théorie proposée comme clef de lecture », puisqu'elle se fixe pour objet premier de rendre compte des principes esthétiques de l'œuvre étudiée⁴³. Elle est une lecture scientifique, et qui les vaut toutes, et que vaut n'importe laquelle.

C'est sur un silence, pour finir, que nous souhaitons nous attarder, celui du recueil sur la *Chanson de Roland*. Certes, le champ des possibles était immense, et il était nécessaire de faire des choix ; il est surprenant, cependant, qu'une seule étude évoque l'épopée fondatrice, et encore la mention est-elle subreptice. Cet état de fait est d'autant plus curieux que Beate Langenbruch, malgré la brièveté de son développement, sous-entend que le poème est pleinement justiciable d'une lecture girardienne. Qu'affirme-t-elle d'autre, en effet, lorsqu'elle écrit que Ganelon représente « une victime émissaire idéale » et que la théorie de la crise sacrificielle éclaire davantage le coup asséné par Olivier à Roland que ne le fait la « justification rationnelle » explicitement intégrée à la chanson⁴⁴? La composition de l'œuvre semble ainsi engendrée par le mécanisme structurant du bouc émissaire, et la logique sacrificielle explique son double centre de gravité. Les remarques lapidaires de Beate Langenbruch sont lourdes de sens et nécessitent, par conséquent, une enquête méthodique et approfondie, qui puisse en corroborer ou en infirmer la pertinence.

Il n'est pas impossible que ce silence repose sur un malentendu. En effet, Alexandre Leupin a pu donner l'impression d'avoir mené à bien ce travail dans « L'idole invisible du

⁴²Nous détournons deux phrases de *La Violence et le sacré* (p. 71 et pp. 72-73). Naturellement, il n'est nulle question d'ignorer les différences génériques ou les variations importantes du contexte socio-culturel, mais de se demander si, *mutatis mutandis*, les deux genres ne traiteraient pas la question de la violence et du conflit d'une manière similaire.

⁴³La mise en garde est de Karin Ueltschi (*art. cit.*, p. 149). À tout prendre, la réduction de la théorie au texte, et non du texte à la théorie, représente un risque tout aussi important.

⁴⁴« Troubles à la cour de Charlemagne dans les *Narbonnais*. Les relations franco-allemandes épiques à la lumière du désir mimétique », pp. 127-128. Beate Langenbruch mentionne également la *Chanson de Roland* lorsqu'elle réfléchit au rôle matriciel que joue la colère dans les poèmes épiques (p. 121).

souverain », puisqu'il y écrit : « Le processus du bouc émissaire, si bien décrit par René Girard, est au travail tout au long du texte, comme le moteur même d'une révolution qui ne peut se passer de victimes innocentes »⁴⁵. Or, nulle démonstration ne vient véritablement étayer ce qui ressemble à une affirmation gratuite. Certes, Alexandre Leupin s'efforce de « représenter graphiquement le processus victimaire, plaçant en haut les persécuteurs [*i.e.* Blancandrin-Marsile = Charlemagne (suzerain) = Charlemagne = Charlemagne (souverain)], en bas les victimes innocentes [les fils sarrasins = Roland à Roncevaux = Marsile-Baligant = Ganelon et les quarante otages] ». Mais le schéma qu'il propose au lecteur n'entretient que de lointaines analogies avec la théorie girardienne, rendues possibles seulement par la polysémie du terme « sacrifice ». En un sens, la modélisation proposée inverse radicalement les fondements de l'hypothèse victimaire, car le chercheur semble postuler non la violence de tous contre un seul, mais d'un seul contre tous : les morts de Roland, de Ganelon et du million et demi de Sarrasins, ordonnées par Charlemagne, sont présentées comme l'effet du mécanisme du bouc émissaire.

Seul l'effort de penser les Francs et les Sarrasins comme des figures identiques et non antithétiques motive véritablement le recours à la théorie girardienne. La figuration de cette relation d'identité par une bande de Möbius pourrait même éclairer de manière lumineuse le rapport dynamique entre perte des différences et rivalité mimétique⁴⁶. En réalité, cependant, elle indique le rapport qu'entretient l'interprétation proposée à la pensée de Jacques Lacan, véritable référence théorique du chercheur. L'on comprend mieux, dès lors, la priorité absolue accordée au langage et à sa fonction instauratrice : le sens de la *Chanson de Roland* résiderait en dernier ressort dans le fait que des « sèmes comme *France, roi, empereur, vassal, chrétien* » soient « soumis au travail d'homonymisation », c'est-à-dire que leur répétition, dans le poème, permette « l'émergence du neuf »⁴⁷. La chanson créerait donc la fiction, porteuse de vérité et promise à un bel avenir, d'un État-nation gouverné par un monarque absolu de droit divin. À la foule des auditeurs analphabètes, elle ne livrerait « que son sens le plus obvie : l'assujettissement au monarque » ; à la sagacité d'une élite cultivée elle proposerait « un énoncé bien plus

⁴⁵Cet article a paru dans *Méthodes*, 5, 2004, p. 11-19. Alexandre Leupin y réaffirme (p. 15) les positions qu'il avait déjà défendues dans *La Passion des idoles. Foi et pouvoir dans la Bible et la Chanson de Roland* (Paris, L'Harmattan, 2000), ouvrage dans lequel il émet l'hypothèse que « le modèle éthique et scripturaire dit païen, fabricateurs d'idoles et de simulacres et fondé dans le sang du bouc émissaire, est celui-là même, au plan le plus général, de la *Chanson de Roland* dans son ensemble » (p. 154).

⁴⁶*Art. cit.*, p. 16. Comme l'explique l'auteur, la bande de Möbius est une « surface unilatérale, propre à symboliser leur identité d'essence, en dépit de l'antinomie que le texte construit ».

⁴⁷*Ibid.*, p. 13. L'article s'ouvre sur l'idée que « la communauté est fictive – construction langagière avant toute chose - » et qu'« il en découle nécessairement qu'elle est création verbale » (p. 11). Dans *La Passion des idoles*, Alexandre Leupin réfute l'idée selon laquelle le monde serait hors-langue (pp. 37-38) et défend l'idée lacanienne que le signifiant est premier par rapport au signifié (p. 57-59).

ambigu », c'est-à-dire un discours critique sur la fiction par elle engendrée⁴⁸. Pour intéressante – et discutable – qu'elle soit, cette thèse n'épuise en rien les apports possibles de l'anthropologie girardienne, dont elle se réclame bien plus qu'elle n'y recourt.

Une double conclusion s'impose : une lecture girardienne de la *Chanson de Roland* est légitime, et elle demeure à faire, tâche que nous entendons accomplir. Nous accordons à Ian Short qu'une telle entreprise revêtirait un intérêt très relatif si elle s'en tenait à la seule question de la démesure, réelle ou supposée, du héros éponyme. Si nous avons commencé par là, c'est parce qu'il s'agissait à nos yeux de l'entrée en matière la plus propice pour fonder notre projet. Glissant insidieusement de l'idée d'une crise rongant l'empire de Charlemagne aux accusations paradoxales lancées contre le seul héros, nous avons joué à reproduire le mécanisme du bouc émissaire, et donc à en révéler la dynamique dans la chanson. L'on peut admettre que l'*hubris* de Roland soit une illusion d'optique, mais l'origine n'est pas à en chercher dans une quelconque trahison des clercs : c'est l'imaginaire persécuteur qui préside à la distorsion de la figure du champion chrétien. La question demande donc à être replacée dans une perspective plus large, que notre lecture, pour s'avérer satisfaisante, devra embrasser.

Afin de ne pas encourir le reproche d'imposer au texte une vérité déjà prête, tenue en réserve alors même qu'elle lui serait étrangère, nous commencerons notre commentaire par une analyse esthétique de la *Chanson de Roland*. Nous défendons en effet l'idée qu'une lecture girardienne est susceptible de contribuer à l'étude d'une question aussi cruciale que celle de la diction poétique. Aussi nous demanderons-nous dans quelle mesure la théorie du désir et de la rivalité mimétiques permet de comprendre l'emploi du procédé des laisses parallèles, qu'il serait de mauvaise méthode de considérer comme purement ornemental. La réflexion sera ensuite étendue à tous les effets de symétrie présents dans le poème, dans le dessein de déterminer si, au lieu de les considérer comme des ensembles figés, il ne serait pas plus pertinent de les concevoir comme des constructions dynamiques, attestant le règne du mimétisme dans l'œuvre. Cet examen méthodique devrait donc permettre d'apprécier la pertinence du modèle de la crise d'indifférenciation pour interpréter la présence massive des jeux de miroir dans la *Chanson de Roland*.

⁴⁸*La Passion des idoles*, pp. 136-137. Dans « L'idole invisible du souverain », Alexandre Leupin déplore toutefois que les intellectuels ne retiennent toujours que la seule critique de la souveraineté et refusent d'accepter le fait que toute communauté humaine n'existe que par une adhésion de chacun de ses membres en la légitimité de son ordre. Comme il le laisse entendre, les attentats du 11 septembre 2001 pèsent sur la lecture politique qu'il propose de la chanson (pp. 17-18).

Ce premier mouvement trouvera son prolongement naturel dans l'étude de l'imaginaire persécuteur, car la question du double et de la répétition s'articule étroitement, dans le poème, à celle de la violence indifférenciatrice. Il nous faudra alors vérifier que le chemin se parcourt dans les deux sens et que, s'il est vrai que le mimétisme engendre le conflit, il ne l'est pas moins que la réciprocité violente favorise le surgissement de figures jumelles. Par conséquent, nous nous intéresserons à l'envers de la célébration épique de la violence : dans la chanson en effet, l'éloge de l'héroïsme guerrier a pour contrepoint l'inquiétude suscitée par la frénésie meurtrière perçant sous la bravoure belliqueuse et menaçant, par-là même, les fondements de l'ordre culturel. Nous analyserons les modalités selon lesquelles ces deux faces de la violence se fondent dans la figure du héros. Autrement dit, nous examinerons comment l'œuvre travaille à la sacralisation de son héros : le neveu de Charles apparaîtra alors comme le meilleur et le pire des Francs, pour la raison précisément qu'il est érigé en modèle de violence. C'est pourquoi sa mort s'impose comme une évidence et une nécessité, dans un contexte de crise sacrificielle. Mais l'étude de l'imaginaire persécuteur ne serait pas achevée, si nous ne considérions également le destin de Ganelon, double maudit de son beau-fils, qui partage avec lui, à son corps défendant, d'être une victime désignée de l'unanimité violente.

Telles seront donc les lignes de force de notre lecture, incapable bien évidemment à elle seule d'épuiser la pluralité de sens qui fait la complexité et l'intérêt de ce texte fondateur, et dont nous espérons néanmoins qu'elle apporte une pierre à l'édifice commun de son déchiffrement. Avant même que de tenter d'accomplir le programme que nous nous sommes fixé, il conviendra de préciser la place qu'occupe notre entreprise dans le champ des études rolandiennes. De fait, si nous avons présenté jusqu'ici le recours à l'anthropologie girardienne comme une rupture, il serait absurde de prétendre que ce choix surgit *ex nihilo*. La décision de mobiliser la théorie mimétique présuppose en effet, dans notre esprit du moins, la mythicité de la chanson de geste. Or, nous ne pouvons feindre de croire que ce postulat aille sans discussion, et la nécessité s'impose au premier chef de le confronter aux hypothèses concurrentes, afin d'en vérifier la pertinence. Plus que de garantir la légitimité d'une certaine conception de l'épopée médiévale, il importera de réfléchir aux choix méthodologiques qu'elle engage et qu'il nous faudra respecter.

La question dépasse de beaucoup, il va sans dire, la seule théorie girardienne et la définition radicalement restreinte qu'elle propose du mythe. Dans cette perspective, nous avons jugé qu'un essai de mythologie comparée pourrait s'avérer fécond. La mise en évidence d'analogies structurelles régulières entre la *Chanson de Roland* et des récits auxquels nul savant ne conteste le nom de mythes tendait en effet à conforter sensiblement notre position. Ce travail

comparatiste ne constituera en rien une digression mais, au contraire, contribuera doublement à asseoir notre lecture : d'une part, attestant la présence de schèmes mythiques dans le poème, il invitera à recourir à l'hypothèse victimaire ; d'autre part, à un niveau typologique cette fois, il proposera un argument de poids en faveur de notre entreprise, dans la mesure où, comme nous avons tenté de le prouver, la puissance herméneutique du mécanisme émissaire est particulièrement manifeste dans le dossier mythique que nous avons instruit. C'est sur ces fondements que nous avons fait reposer notre étude de l'imaginaire persécuteur à l'œuvre dans le mythe rolandien, selon les principes que nous avons précédemment exposés.

Chapitre premier :

Pour une lecture anthropologique de la *Chanson de Roland*

I.1. Le mythe de l'origine

C'était un manuscrit rongé des rats par les bords, d'une écriture tout enchevêtrée et d'une encre bleue et rouge.

— « Je soupçonne l'auteur, dit le bibliophile, d'avoir vécu vers la fin du règne de Louis XII, ce roi de paternelle et plantureuse mémoire. »

Oui, continua-t-il d'un air grave et méditatif, oui, il aura été clerc dans la maison des sires de Chateaufort. »

Ici il feuilleta un énorme in-folio ayant pour titre : *le Nobiliaire de France*, dans lequel il ne trouva mentionnés que les sires de Chateaufort.

— « N'importe, dit-il un peu confus, Chateaufort et Chateaufort ne sont qu'un même château. Aussi bien il est temps de débaptiser le Pont-Neuf. »

« Le bibliophile », *Gaspard de la Nuit*.

Il n'est guère possible d'écrire sur la *Chanson de Roland* en faisant table rase de l'abondante littérature critique qui lui fut, et lui est, consacrée – tant est juste l'affirmation ironique de Bernard Cerquiglini selon laquelle tout médiéviste français est tenu de commettre un ouvrage ou un article sur ce texte fondateur⁴⁹. Le désir d'appréhender le poème dans sa lumière originelle, avant que ses commentateurs ne l'aient obscurci de leurs éclaircissements, apparaît dès lors comme un vœu pieu et contestable. En somme, pour opérer un retour au texte que réclamait déjà Joseph Bédier au début du siècle dernier⁵⁰, il convient de commencer par un examen des théories multiples qui l'entourent et qui, pour une grande partie d'entre elles, ne travaillent absolument pas au dévoilement de son sens. Il nous appartient toutefois de plonger notre main dans le « panier de crabes »⁵¹ qu'est la critique rolandienne et de sacrifier à notre tour quelques pages aux spéculations sur l'origine du genre. Ce qui pourrait apparaître comme une digression pesante et dépassée constitue pourtant de nécessaires prolégomènes à

⁴⁹L'article « Roland à Roncevaux, ou la trahison des clercs » s'ouvre sur une analyse du « rôle de cette œuvre dans l'instauration d'un regard universitaire sur la littérature du Moyen Âge » et sur ce constat sans appel : « Être médiéviste, c'est, au plus vrai, prendre position sur la *C. R.* » (p. 41).

⁵⁰C'est ainsi qu'il écrit, dans la conclusion de son étude consacrée aux chansons de geste, qu'il revient au commentateur de « les accepter telles qu'elles sont, dans les textes que nous avons » (*Les Légendes épiques : recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Champion, 1914-1921, volume quatrième, p. 431). Le vœu pieux du critique attire nécessairement la remarque ironique que, dans son ouvrage, il est bien peu question des œuvres en elles-mêmes et que ses quatre volumes forment une introduction un peu longue à une étude de texte quasi-inexistante.

⁵¹C'est dans *Les origines de la chanson de geste* (Paris, Picard, 1951, p. 11) qu'Italiano Siciliano emploie cette métaphore suggestive, qui rend bien compte de la passion qui anime les débats et dont il est lui-même un éminent représentant, bien qu'il se défende de tout esprit polémique lorsqu'il compare les critiques à des crabes, toujours les mêmes, qui « se dévorent entre eux sans trêve et sans merci. »

l'argumentation. S'il importe peu à la *Chanson de Roland* de savoir d'où elle vient, puisqu'elle est, incontestable, il importe beaucoup au commentateur de définir le lieu d'où il parle, d'où s'autorise et s'articule son discours.

Notre propos n'est pas de citer de manière exhaustive tous les auteurs qui auront exprimé une opinion sur la naissance des chansons de geste en général et sur celle de la *Chanson de Roland* en particulier⁵² ; l'exercice ressemblerait trop à une litanie d'idées mortes ou ressassées. Joseph Bédier, Italo Siciliano et Ramon Ménéndez Pidal se sont d'ailleurs attelés à cette tâche quand l'actualité des débats l'exigeait et leurs synthèses sont autant de références utiles et précieuses⁵³. Il nous apparaît plus pertinent de présenter et de confronter les différents postulats de lecture qu'implique chacun des courants de pensée. Au centre des querelles repose la division entre les tenants du traditionalisme et ceux de l'individualisme ; il nous faudra en outre rendre compte de tentatives d'interprétation distinctes, qui ne s'inscrivent pas nécessairement dans l'une ou l'autre de ces deux écoles.

I.1.1 Traditionalisme contre individualisme

I.1.1.1 « Au commencement était l'événement »

Nous examinerons d'abord, nous conformant à l'ordre chronologique, la position traditionaliste. Il convient en premier lieu de rappeler que cette théorie doit beaucoup à la pensée romantique, et notamment à la croyance en une poésie spontanée, qui jaillirait naturellement du génie des peuples⁵⁴. La conception de la poésie comme un bien originellement commun à tous les hommes est en effet un fondement théorique sur lequel reposent les travaux de Gaston Paris. Ce médiéviste défend l'idée que les chansons de geste sont apparues au terme d'une lente évolution, dont il retrace avec assurance les différentes phases⁵⁵. L'événement historique est l'élément premier : pour le poème qui nous occupe, la défaite de Roncevaux en 778, subie par les armées de l'empereur chrétien, serait la matrice incontestable de l'œuvre. L'ampleur de la déroute et l'impression qu'elle aurait suscitée parmi le peuple expliquerait alors sa

⁵²C'est d'ailleurs un point délicat, pour de nombreux critiques, que l'élaboration d'une théorie générale qui s'appuie pour l'essentiel sur la *Chanson de Roland*, jugée pourtant comme une exception.

⁵³Nous renvoyons aux *Légendes épiques* et aux *Origines de la chanson de geste*, déjà cités. De Ménéndez Pidal, il convient de consulter *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs* (Paris, Picard, 1960).

⁵⁴À ce sujet, la pensée des frères Grimm et celle de Herder marquent un tournant et ont exercé une influence sans nul doute décisive sur les traditionalistes.

⁵⁵Nous donnons naturellement un aperçu très synthétique de la démonstration conduite par Gaston Paris dans *L'Histoire poétique de Charlemagne* (Paris, Franck, 1865).

commémoration au moyen de cantilènes, des chants lyrico-épiques repris et répétés pendant plusieurs siècles en raison de leur caractère populaire. La chanson de geste marquerait le terme de cette évolution et ne serait rien d'autre que la fixation définitive d'un récit, devenu depuis longtemps la déformation de la bataille réelle.

Pio Rajna ne partage que partiellement les vues de Gaston Paris : s'il accorde volontiers que l'actualité engendre l'épopée médiévale, la phase de transition que représentent les cantilènes ne trouve aucune place dans sa théorie. Contemporaine de l'événement historique, l'épopée surgirait, œuvre déjà accomplie⁵⁶. La divergence tient au fait que ce chercheur s'inscrit en faux contre l'hypothèse d'une origine populaire de la chanson de geste, parce qu'il la considère plutôt comme le produit d'une culture aristocratique. Dès l'origine, le poids des préjugés esthétiques exerce donc une influence majeure sur la tenue des débats.

Il nous serait aisé d'invalider les deux pensées en nous fondant sur leurs contradictions, et ce serait à n'en pas douter une objection de taille ; encore ne faudrait-il pas négliger le principal, c'est-à-dire l'examen critique des principes directeurs qu'elles partagent. Le caractère spéculatif du traditionalisme se manifeste tout particulièrement dans la tendance à supposer l'existence d'œuvres dont nous ne possédons nulle attestation⁵⁷. Il arrive certes que l'on puisse solliciter à raison le silence des siècles, mais il est par trop curieux que les accidents de l'histoire aient systématiquement éliminé chaque témoin potentiel, chaque cantilène ou épopée du VIII^e siècle. Il ne faut cependant pas accorder trop de poids à cette objection, dans la mesure où la transmission orale joue un rôle déterminant dans la théorie traditionaliste et que, par définition, il est malaisé, voire impossible, de trouver une trace matérielle laissée par une tradition portée par la parole.

Le postulat de lecture qui en découle est de toute autre importance : en considérant les manuscrits qui nous sont parvenus comme les produits de stratifications, sutures et additions successives, les tenants de cette école tendent à envisager les chansons de geste non dans leur totalité – et il eût été pourtant logique de les étudier ainsi tout en les supposant rhapsodies – mais en procédant à leur démembrement, en distinguant le fonds archaïque des ajouts concédés aux modes successives. La préface de Léon Gautier à l'édition qu'il a établie de la *Chanson de Roland*⁵⁸ représente une application radicale de la méthode, et l'œuvre y est fragmentée en de

⁵⁶De même, nous simplifions à l'extrême les thèses développées dans *Le Origini dell'epopea francese* (Florence, Sansoni, 1884).

⁵⁷Joseph Bédier, dans son quatrième volume des *Légendes épiques*, consacre de nombreuses pages à prouver le caractère gratuit et infondé de l'existence d'une cantilène de Saint Faron. Non seulement les traditionalistes ne s'accordent pas entre eux sur la nature du poème qu'ils supposent, mais encore, trop souvent, leurs esprits se montrent enclins à deviner une littérature perdue derrière une expression ou un tour de phrase ambigu.

⁵⁸C'est ainsi qu'il affirma dans la préface à l'édition qu'il établit en 1872 (Tours, Mame, p. XXXIX) : « Avant notre

multiples poèmes antérieurs. En elle-même, la lecture analytique n'est pas critiquable et son caractère hypothétique ne suffit pas à l'invalider ; la démarche devient pourtant contestable quand elle exclut une lecture synthétique qu'elle devrait au contraire précéder.

La contradiction théorique est flagrante : alors même qu'ils soulignent le rôle primordial de la tradition dans la genèse du genre, les traditionalistes semblent vouloir annuler l'œuvre de la transmission orale et ne pas admettre que la fixation écrite, stade dernier, puisse être satisfaisante. Dès lors, ils se mettent en quête d'archétypes originaux qui ne sauraient être rien d'autre que le reflet de leurs goûts et de leurs convictions, qu'ils attribuent généreusement aux populations qui, les premières, chantèrent la geste de leurs héros. Pour ne prendre qu'un exemple, et le plus favorable à la théorie traditionaliste, c'est un fait indiscutable que le long épisode racontant la mort d'Aude – attesté dans toutes les versions autres que celles de la version d'Oxford – présente les marques d'une manière et d'un style postérieurs à d'autres parties du poème. Mais le raisonnement est trop simpliste, s'il s'arrête à ce constat et amène à écarter définitivement l'épisode. Il semble plutôt que ce constat devrait être l'amorce de la réflexion et entraîner une série de questions. Ces marques de modernité sont-elles nécessairement dues au thème ou ne pourraient-elles être le produit d'une mise en forme dont nous savons qu'elle est tardive ?

Autrement dit, est-il certain que l'épisode soit un rajout postérieur et non un élément qui entrerait, sous une forme différente, dans la composition originale ? Et, à supposer qu'il soit bien une addition ultérieure et qu'il n'ait pas appartenu, tout ou partie, à ce que les traditionalistes aiment à appeler la version primitive, faut-il pour autant se résoudre à le rejeter comme une excroissance regrettable ou à l'écarter comme une concession fâcheuse à la mode du XIII^e siècle ? Ne serait-il pas de meilleure méthode d'admettre qu'il s'agit là d'une variante appelée par le texte, en un sens programmée par lui, et de chercher à comprendre comment son intégration modifie, perturbe ou précise l'économie générale du poème et son sens ? En réalité, la réponse tient avant tout au projet de lecture que l'on entend mettre en œuvre. Le travail interprétatif est sans intérêt pour qui vise à reconstituer le poème originel – ou mieux, le proto-poème ; il est indispensable, en revanche pour qui désire étudier la chanson telle qu'elle nous est parvenue.

Chanson de Roland, il existait probablement toute une série de Chants populaires, qui se rapportaient à chacune des parties de notre poème : le *Conseil du roi Marsile* (vers 10-95), le *Message de Blancandrin* (vers 96-167), le *Conseil de Charlemagne* (vers 168-365), ... » Il se repentit de son « opinion excessive » dans l'introduction à la réédition de 1883 (p. XIII) mais il n'en demeure pas moins qu'il offre une illustration parfaite d'une dérive majeure du traditionalisme considéré en tant que méthode de lecture.

I.1.1.2. « Au commencement était la route »

En réaction à cette hypothèse sur la genèse du genre s'est dressé Joseph Bédier, représentant le plus éminent de l'école dite individualiste. Les quatre volumes des *Légendes épiques* sont tout entier tournés vers deux objectifs : l'un, négatif, est de démontrer l'impossibilité du traditionalisme et les approximations méthodologiques de ses adeptes ; l'autre, positif, est de proposer une explication plus satisfaisante, selon leur auteur, de l'apparition des chansons de geste.

La critique que Joseph Bédier fait du traditionalisme est pertinente et met en relief trois éléments majeurs. La première faille soulevée est la propension, que nous avons déjà évoquée, à amputer une œuvre d'une de ses scènes au nom d'un retour à l'architecture originelle. Ainsi les traditionalistes ont-ils souvent soutenu l'idée que l'épisode de Blancandrin était une interpolation malheureuse, verbeuse et redondante, qui nuisait à l'équilibre de la *Chanson de Roland*. Partant, il suffisait de le supprimer pour remonter vers la version primitive, qui apparaîtrait alors dans toute sa beauté. Bédier commence d'abord par s'escrimer longuement à démontrer que l'épisode porte la marque du génie et qu'il est indispensable à la cohérence de l'œuvre. Cet effort ne prouve rien, si ce n'est le poids des *a priori* esthétiques dans l'appréciation des chansons de geste par les critiques. Plus importante est l'idée que Bédier avance en conclusion de sa démonstration : « Supposé que l'épisode eût été démontré maladroit, et invraisemblable, qu'en fût-il résulté ? Que l'épisode est maladroit, et invraisemblable, non pas qu'il est interpolé. »⁵⁹ Quelle que soit l'appréciation que l'on porte sur l'épisode en question, quel que soit par ailleurs son degré d'archaïsme – toutes questions qui, en l'état actuel, restent soumises à l'arbitraire de chaque lecteur – il revient au commentateur d'accepter son intégration dans les versions existantes. L'essentiel de cette remarque réside dans le rejet de l'argument de l'interpolation, trop souvent utilisé par les philologues. Et certes, il ne serait pas si malaisé de démontrer que la longue digression sur la lettre de change dans *Illusions perdues* est due, à l'évidence, à un remanieur intéressé par les questions économiques et insensible aux exigences de la diégèse romanesque.

En outre, la théorie selon laquelle le poème peut et doit être décomposé en strates successives conduit souvent les traditionalistes à supposer qu'il faille appliquer aux personnages des chansons de geste la même démarche analytique. C'est ce qui explique, par exemple, les lignes suivantes de Léon Gautier, consacrées à Guillaume d'Orange :

⁵⁹*Légendes épiques*, volume III, p. 406.

« L'un des principes qui dominent ici toute la matière est le suivant : pour composer la légende de notre Guillaume, on a fondu entre elles les légendes ou les histoires de plusieurs Guillaumes. À vrai dire, on les a amalgamées plutôt que fondues. À chacune d'elles on a emprunté un trait, qu'on a juxtaposé plus ou moins habilement, et on les a mis les uns et les autres sur le compte d'un Guillaume central. »⁶⁰

Le point crucial est de savoir s'il y a vraiment eu superposition consciente de traits de caractère appartenant à des personnages historiques différents qui auraient, à travers les siècles, influé sur la tradition. Joseph Bédier défend, au contraire, l'idée que ce phénomène est dû à la méconnaissance d'un auteur du XI^e siècle traitant d'une matière ancienne :

« Quand il nous arrive, pour nous être renseignés dans un livre peu clair, d'attribuer à Louis VII de France tel acte de Louis VI, cet accident ne s'appelle pas un "transfert épique", mais, plus simplement, une méprise. »⁶¹

Si la réponse apportée n'est pas entièrement convaincante, la question soulevée, elle, est tout à fait pertinente. Elle s'inscrit dans le débat plus large qui porte sur les rapports entre les chansons de geste et l'histoire.

C'est sur ce point que Joseph Bédier émet une troisième objection contre la théorie traditionaliste, et il s'agit certainement de la question la plus féroce débattue entre les partisans des deux principaux systèmes explicatifs. Faut-il considérer l'événement historique comme le fait primordial dans l'apparition du genre ? À cette question les traditionalistes répondent avec conviction par l'affirmative. Il est loisible de se demander si ce fut une cantilène ou une épopée déjà formée qui s'éleva, mais ce dont ils sont assurés, c'est que ce chant s'éleva parce que la bataille avait été livrée. À ce propos encore, la réserve de Bédier vaut davantage par la difficulté qu'elle soulève que par la réponse apportée : « Nos poètes n'ont pas combiné des événements historiques, mais des thèmes poétiques. »⁶² La plus grande concession qu'il entend faire à ses adversaires est donc l'inscription de la chanson de geste dans une tradition poétique, ce qui revient à ne rien garder du système qu'ils avaient édifié.

Reste désormais à examiner comment la théorie individualiste rend compte de la genèse des poèmes épiques français. Il convient de souligner, en préambule, combien Joseph Bédier

⁶⁰*Les épopées françaises : étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, Palmé et Welter, 1878- 1897, tome IV, p. 92.

⁶¹*Légendes épiques*, volume III, p.33.

⁶²*Ibid.*, volume I, p. 358.

lui-même se montre circonspect quant à l'explication qu'il propose. C'est ainsi qu'il conclut son enquête par l'aveu que sa position, réduite et simplifiée à l'extrême, ne serait qu'une « vue incomplète des choses (...) et combien fausse. » Malgré cet appel à la prudence, il advient souvent que l'on résume les quatre volumes qu'il a écrits par l'énergique formule « Au commencement était la route »⁶³. Certes, l'expression condense remarquablement la théorie, mais elle sonne comme une affirmation péremptoire et catégorique.

De fait, ce sont les chemins de pèlerinages qui sont pour Bédier à l'origine des chansons de geste. Pour attirer les voyageurs, les abbayes et églises situées le long des routes auraient eu besoin de renforcer leur prestige par la possession de reliques admirables. Des jongleurs seraient alors intervenus et aurait créé de toute pièce une épopée, en se fondant sur les documents qu'ils auraient trouvés à leur disposition dans les bibliothèques des sanctuaires. En conséquence, les chansons de geste seraient nées de la collaboration entre des professionnels du divertissement et des clercs soucieux de mettre en place une véritable propagande. Afin de donner du poids à sa démonstration, Bédier s'efforce constamment de mettre en relation les documents d'origine ecclésiastique et les poèmes épiques et d'établir l'influence des premiers sur les seconds. Ainsi, s'appuyant sur les rencontres entre les chansons de geste qui forment le cycle de Guillaume d'Orange et les récits hagiographiques consacrés à saint Guillaume de Gellone, Bédier conclut à une nécessaire collaboration entre moines et jongleurs, rendue possible par la présence de Gellone sur la route de Saint-Jacques-De-Compostelle. Toute son entreprise est d'ailleurs soutenue par une investigation systématique de la topographie épique, qu'il estime coïncider parfaitement avec les chemins empruntés par les pèlerins.

Nous avons souligné plus haut comment Bédier admettait volontiers le fait que sa théorie prêtât le flanc aux objections et aux contestations. Il est une idée, cependant, qu'il défend sur un ton péremptoire : les chansons de geste sont apparues au plus tôt à la fin du XI^e siècle et ont été écrites par des auteurs distincts, aux caractères et aux habitudes clairement identifiables, quand bien même nous ne savons rien de leur biographie. C'est pourquoi il faut admettre que les versions les plus anciennes sont nécessairement les œuvres originales, dont les manuscrits postérieurs proposent un état dégradé.

Multiplés ont été les objections soulevées contre la thèse individualiste. La primauté accordée à « la route » a été vivement contestée au moyen de solides arguments. Ferdinand Lot

⁶³La formule se rencontre dans le troisième volume des *Légendes épiques* (p. 367). L'audience qu'elle a rencontrée contraste fortement avec le peu d'attention que les commentateurs ont accordé à l'humilité de la déclaration finale (IV, p. 430).

montre ainsi que les versions les plus anciennes attestent une mauvaise connaissance des chemins de pèlerinage alors que, dans les manuscrits plus tardifs, la maîtrise de leurs tracés devient plus sûre. René Louis, quant à lui, radicalise la critique et estime possible que le rapport soit en réalité inverse : contrairement à ce qu'imagine Joseph Bédier, les routes de pèlerinage se seraient développées en raison de la renommée des personnages et des lieux épiques.⁶⁴

La possibilité d'une collaboration entre le milieu clérical et les jongleurs a été accueillie avec un scepticisme tout aussi marqué. René Louis remet entièrement en question la filiation entre hagiographies et chansons de geste et montre, dans le cas du *Girart de Roussillon*, que « la *Vita*, loin d'avoir contribué à la genèse ou au développement de la légende épique, en constitue la contrefaçon, la négation, la destruction »⁶⁵. De surcroît, l'absence de monument dédié à Girard dans la ville de Vienne, ou d'un culte à lui rendu, rend absurde l'hypothèse selon laquelle la chanson aurait été élaborée pour les besoins du lieu. L'exemple possède une valeur générale et frappe de nullité l'étude topographique entière qu'a entreprise Bédier.

De manière plus surprenante, l'idée de l'auteur de génie a été moins souvent battue en brèche et constitue même un sujet d'entente paradoxal entre individualistes et traditionalistes. Un détracteur aussi convaincu de Bédier que Ramon Ménendez Pidal, par exemple, suppose tout de même l'existence d'un « jongleur génial »⁶⁶, dont le travail décisif garantirait le statut d'œuvre d'art de la chanson de geste. Jules Horrent et Pierre Le Gentil partagent sa position et admettent comme nécessaire et central l'intervention d'un artiste qui transpose en littérature l'activité légendaire diffuse autour de l'événement historique, avant que d'autres artistes, au talent inégalement partagé, n'en proposent des variantes⁶⁷. Convient-il d'en conclure que les deux thèses s'affrontent moins sur la nature des chansons de geste que sur leur datation ? À cet égard, Ramon Ménendez Pidal combat la précellence de la version d'Oxford d'une manière stupéfiante et révélatrice à la fois : le critique entreprend de démontrer que la version du défi que propose le manuscrit d'Oxford n'est pas nécessairement celle à prendre comme référence

⁶⁴C'est dans « L'épopée française est carolingienne » (*Coloquios de Roncesvalles, Agosto 1955*, Pampelune, Institucion Principe de Viana, 1956, pp. 340-341) que René Louis inverse la proposition de Bédier. Sa position se situe explicitement dans le prolongement de celle exprimée par Ferdinand Lot dans ses *Études sur les légendes épiques françaises*, recueillies de manière posthume dans l'édition établie par Robert Bossuat (Paris, Champion, 1958).

⁶⁵Art. cit., p. 367. Cette étude, le lecteur l'aura compris, consiste en une critique systématique des thèses bédieristes.

⁶⁶*La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, p. 269.

⁶⁷Nous renvoyons à l'ouvrage de Horrent (*La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, Paris, Belles Lettres, 1951) et à l'article de Le Gentil (« À propos de l'origine des chansons de geste : le problème de l'auteur », *Coloquios de Roncesvalles, Agosto 1955*, Pampelune, Institucion Principe de Viana, 1956, p. 113-123.)

mais estime, dans le même temps, que sa tâche est de chercher « la meilleure version et la plus authentique »⁶⁸ de la scène. En d'autres termes, une précéllence doit en chasser une autre.

I.1.2 La controverse sur l'origine recommencée : néo-traditionalisme contre éclectisme

I.1.2.1 « Au commencement était l'Histoire »

C'est en réaction au bédierisme que s'est développé le néo-traditionalisme, dont les chefs de file sont René Louis et Ramon Menéndez Pidal. La démarche de René Louis, nous l'avons entraperçu, est clairement offensive : il s'appuie sur la liste des cinquante-cinq personnages historiques mentionnés dans les différentes chansons de geste, établie par Joseph Bédier dans les *Légendes épiques*, pour démontrer l'impossibilité de la théorie individualiste. En effet, quarante-neuf de ces personnages appartiennent à l'époque carolingienne et leurs premières mentions épiques peuvent être datées au plus tôt de la fin du XI^e siècle. Il est donc nécessaire, selon René Louis, de postuler l'existence d'une tradition qui permet seule de combler la distance pluriséculaire séparant la vie de personnes réelles de leur transposition littéraire. Cette tradition ne saurait toutefois surgir de nulle part et l'on ne peut expliquer son développement par la prégnance de la figure de Charlemagne dans les siècles postérieurs.

Ainsi, le débat se circonscrit une nouvelle fois dans le champ de la chronologie, mais René Louis définit en des termes limpides les principes de lecture des chansons de geste impliqués par le néo-traditionalisme :

« Écartons en tout cas cette illusion que les chansons de geste puissent être étudiées valablement à l'aide des seules méthodes de l'analyse littéraire, telle que nous l'appliquons aux textes français modernes. La meilleure explication de cet ordre, si habile et si émouvante qu'elle soit, demeurera toujours incomplète si la connaissance approfondie de l'époque carolingienne n'y ajoute pas la projection en pleine lumière du fait historique qui fut "au commencement" et sans lequel il n'y aurait pas de poème. »⁶⁹

La méthode est clairement énoncée et son articulation logique est simple : puisque les événements historiques sont les matrices qui ont engendré les poèmes, il n'est possible de comprendre les textes qu'à partir des faits réels. Toute saisie d'une chanson de geste dans la cohérence interne de sa matière textuelle constitue, dans le meilleur des cas, un intéressant

⁶⁸*La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, p. 91.

⁶⁹« L'épopée française est carolingienne », p. 460.

travail annexe, mais le devoir de l'exégète, s'il désire respecter le canon de l'orthodoxie néo-traditionaliste, est de dégager de sa gangue littéraire la perle historique afin de la projeter « en pleine lumière ». En d'autres termes, le poème est moins important que ce qui a permis son existence, et la priorité doit être accordée à l'avant-texte. En somme, comme le traditionalisme le proposait déjà mais selon des modalités différentes, le néo-traditionalisme tel que le conçoit René Louis consiste à défaire ce que la tradition a construit, à effectuer l'anabase vers le moment originel où le texte s'efface devant l'événement.

Les positions de Ramon Ménéndez Pidal concordent, pour l'essentiel, avec celles de René Louis, mais la taille de son ouvrage permet de saisir plus finement les thèses néo-traditionalistes, qui y sont plus développées et étoffées. La polémique sur la genèse des chansons de geste est reprise et de nouveaux arguments sont forgés pour l'occasion. C'est, de fait, un apport incontestable que le choix accompli par Ménéndez Pidal de recourir à la méthode comparatiste pour défendre sa théorie. De l'existence, attestée en Espagne, de brefs récits épiques antérieurs aux épopées, il estime logique d'inférer celle de récits similaires, qui auraient précédé les chansons de geste françaises et auraient été perdus. L'hypothèse ne peut manquer d'éveiller l'image des cantilènes conjecturées par Gaston Paris, mais elle s'en distingue fortement pour ce qui concerne la nature des textes réputés perdus. Le médiéviste français, en effet, attribue aux cantilènes, qu'il suppose lyriques, une fonction de commémoration émotive ; le savant espagnol, lui, juge plus probable que les sources disparues aient répondu à un besoin d'information pour les personnes incapables de lire ou d'entendre le latin⁷⁰. Aux partisans de Bédier qui voient à l'œuvre dans les poèmes une idéologie de croisade, ce qui obligerait à retenir l'an 1095 comme *terminus a quo* de leur création, Ménéndez Pidal objecte que, dans la *Chanson de Roland*, l'enjeu réside dans la conversion et non dans le massacre des païens. Fort de cette nuance, il suggère d'y lire une référence aux guerres contre les Saxons, qui remontent quant à elles au règne du Charlemagne historique et sont contemporaines de la bataille de Roncevaux.

La contribution la plus remarquable de Ménéndez Pidal aux thèses néo-traditionalistes consiste assurément en la réflexion qu'il consacre à la question du statut des différentes versions d'un même poème. À l'encontre du dogme de la précellence de la version d'Oxford, Pidal soutient que la chanson de geste, par nature, est sujette aux variations et aux inflexions et que

⁷⁰Pidal juge peu probable l'existence des cantilènes, dans la mesure où leur équivalent connu dans le domaine espagnol n'appartient pas au registre lyrique. D'après lui, le peuple Franc, conscient de sa mission historique, aurait forgé ces récits que l'hispaniste considère comme de l'« *information versifiée* » (*La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, p. 482).

c'est là un trait, si ce n'est le trait, caractéristique du genre⁷¹. Par conséquent, il propose de renoncer au modèle traditionnel de l'arbre généalogique permettant de remonter, de branche en branche, jusqu'au manuscrit primitif. Il propose de substituer au *stemma* général des dérivations généalogiques distinctes selon les épisodes, qui permettraient de mettre en évidence la mobilité des rapports entre chaque variante. Dans cette perspective, une version pourrait être isolée et opposée aux autres pour une scène et pourrait au contraire, pour un autre passage, être solidaire de deux autres versions et distincte des quatre restantes. Se pose à ce sujet une question cruciale pour la lecture des chansons de geste : existe-t-il une *Chanson de Roland* ? Ne conviendrait-il pas plutôt d'évoquer les *Chansons de Roland* et de cesser de considérer la pluralité des versions comme le signe, l'indice d'autant d'interpolations, de mutilations, d'altérations d'un modèle archétypique à définir selon les critères établis par la science philologique ?

Ménendez Pidal apporte à cette interrogation la réponse néo-traditionaliste :

« Aussi loin que nos connaissances puissent remonter dans le temps, nous trouverions toujours des rédactions différentes et coexistantes. Tout essai pour reconstruire un texte original unique de *tout* le poème est une erreur fondamentale »⁷²

Une telle position est lourde d'implications qu'il convient d'explicitier. En premier lieu, la légitimité de chaque version, dans son ensemble, est affirmée avec force – quel que soit le siècle où elle fut fixée par écrit sur le manuscrit qui est en notre possession⁷³. C'est à la lumière de cette idée que doit se comprendre l'appel à une édition séparée de chaque variante. Dans le même temps, et de manière paradoxale, la possibilité de reconstituer la version primitive d'un épisode est maintenue.

La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs conforte, enfin, la primauté accordée par ce courant de pensée à l'événement historique. C'est sur une définition de l'épopée médiévale comme « poème historiographique » que s'achève, ou peu s'en faut, l'étude menée par Ménendez Pidal. Pour arriver à cette conclusion, Ménendez Pidal recourt à une étude comparée des données de l'historiographie arabe, de celles de l'historiographie latine et de la chanson de geste. Il commence par dégager quatre éléments communs aux récits des

⁷¹C'est ainsi qu'il affirme qu'« une chanson de geste se différencie des autres textes français médiévaux par les faits que ses manuscrits ne peuvent se réduire à un texte original unique. » (*op.cit.*, p. 62).

⁷²*Ibid.*, p. 120. La mise en italique de l'adjectif indéfini « tout » n'est évidemment pas anodine et s'apprécie dans la relation qu'elle instaure avec la pratique traditionaliste de la fragmentation.

⁷³Ménendez Pidal estime possible qu'une variante postérieure aux autres conserve, « par un archaïsme accidentel, une leçon fort ancienne. » (*op.cit.*, p.118).

historiographes latins et arabes qui sont, par ordre chronologique, la demande d'aide d'Ibn al Arabi à Charlemagne afin de réprimer une révolte à Saragosse, l'entrée de Charles en Espagne et la remise d'otages par Al Arabi, l'arrivée à Saragosse et l'incarcération d'Ibn al Arabi, l'embuscade dans les Pyrénées sur le chemin du retour. Comme les récits latins parlent d'une attaque basque et les récits arabes d'une attaque sarrasine, Ménendez Pidal en déduit qu'il s'est agi d'une même attaque menée par des forces conjuguées avant de conclure :

« Les Sarrasins ont collaboré avec les Basques à Roncevaux ; la *Chanson de Roland* est plus véridique que les *Annales Royales* ; la *Chanson de Roland* procède de poèmes contemporains du désastre. »⁷⁴

Comme la thèse néo-traditionaliste a remporté la majorité des suffrages auprès des médiévistes, les critiques à son encontre ont été peu nombreuses à s'élever. Ce nonobstant, il convient de relever les points faibles, discutables ou contestables, de cette théorie.

En premier lieu, l'utilisation des sources et des documents historiques n'est pas toujours rigoureuse et irréprochable. Les recherches anthroponymiques menées par Rita Lejeune, par exemple, ont été saluées par l'ensemble des partisans du néo-traditionalisme comme une avancée décisive et difficilement réfutable. Cette chercheuse a en effet recensé, en étudiant chartes et registres, sept couples Olivier-Roland, souvent formés par deux frères, dont les premiers attestés sont antérieurs au manuscrit d'Oxford. Devant une telle recension, l'idée d'une tradition orale, si bien répandue qu'elle influence l'onomastique familiale au Moyen Âge, apparaît des plus légitimes et des plus logiques⁷⁵. Le même dossier étudié par Siciliano⁷⁶ invite à des conclusions plus modérées, puisque cinq des sept mentions sont datées de la fin du XI^e siècle ou du début du XII^e et sont donc inutilisables pour le débat, et que les deux mentions restantes ne revêtent aucune portée décisive, pour la raison qu'elles ne concernent pas un couple de frères appelés Roland et Olivier.

Il nous semble cependant que des pétitions de principe bien plus contestables se retrouvent sous la plume des principaux champions du néo-traditionalisme. Nous pensons au premier chef à l'affirmation péremptoire de René Louis qui nie la valeur de ce qu'il nomme

⁷⁴*Op. cit.*, p. 209. C'est parce qu'il envisage la chanson de geste dans sa forme originelle comme une « information versifiée » que Ménendez Pidal peut déceler l'influence du protopoème sur Éginhard. Ce dernier, en effet, s'écarte de la version des annales royales lorsqu'il entreprend de raconter la bataille de Roncevaux, contrairement à la méthode qu'il utilise habituellement pour rédiger la *Vita Karoli* (pp. 284-285).

⁷⁵Rita Lejeune, « La naissance du couple littéraire Roland et Olivier », *Annuaire de l'Institut de Philosophie et d'Histoire orientales*, 10, Liège, 1950, p. 376-400. Rita Lejeune a défendu l'idée de traditions épiques qui ne supposent pas la réalisation en poème et qui se transmettent de manière ininterrompue dans *Recherches sur le thème : les chansons de geste et l'histoire*, Liège, 1948.

⁷⁶Nous renvoyons au chapitre « De l'importance de s'appeler Olivier » de l'ouvrage *Les Chansons de geste et l'épopée*, Societa Editrice Internazionale, Turin, 1968.

« l'analyse littéraire, telle que nous l'appliquons aux textes français modernes ». Même si la cible semble en réalité la critique psychologique, comme le suggère l'emploi de l'adjectif condescendant « émouvante » pour qualifier une telle lecture, il n'en demeure pas moins que l'œuvre poétique est envisagée comme une réalité secondaire. Il importerait uniquement de la saisir dans la perspective de cette réalité primordiale qu'est l'événement historique et dans les indices qu'elle nous délivrerait afin de nous conduire jusqu'à lui. C'est une méthode bien surprenante pour étudier un phénomène que de réduire ce dernier à sa cause, seule digne d'intérêt et de considération. Il est possible qu'au commencement fut l'histoire ; il serait regrettable qu'elle fût aussi la fin.

Dans ce rapport à l'avant-texte, dans cette recherche de la matrice épique que serait l'événement historique, les champions du néo-traditionalisme se révèlent souvent peu rigoureux sur le plan méthodologique. Pour ne prendre qu'un exemple, très significatif, il est intéressant de suivre la démarche de René Louis pour expliquer la présence dans le poème du personnage de Ganelon. En effet, les événements réels ne sauraient justifier une telle présence, incontestablement gratuite si l'on se fonde sur les données historiographiques. Voici comment René Louis lève la difficulté :

« Son nom était depuis longtemps un symbole quand le créateur de la première *Chanson de Roland* donna ce nom, par pure commodité, au traître fictif qu'exigeait la logique populaire pour expliquer le désastre de Roncevaux. »⁷⁷

Ainsi, il nous est d'abord demandé d'admettre que Ganelon possédât un modèle historique en la personne de l'évêque Wenilo, puis – comme le rapport entre le personnage littéraire et la personnalité historique qui l'aurait inspiré n'est guère probant, au-delà de la proximité patronymique – d'accepter que cet ecclésiastique fût, au niveau historique, une incarnation de la trahison. La valeur symbolique de la personnalité de Wenilo expliquerait donc la décision du poète d'attribuer arbitrairement son nom à un personnage qu'il crée de toute pièce, sous la pression d'une mentalité collective incapable de concevoir la défaite d'un héros sans l'intervention malfaisante d'un traître. En somme, l'Histoire est et n'est pas le commencement tout à la fois, et la connaissance approfondie de l'époque carolingienne réclamée par René Louis s'avère susceptible de tout expliquer pour peu que de simples conjectures, telle l'exigence supposée d'une logique populaire supposée, se présentent sous un vernis, même léger, de faits positivement avérés. Mais aussi, et surtout, une démarche semblable tend à déplacer le centre de gravité de l'œuvre littéraire au dehors d'elle et à réduire le travail exégétique à une lecture à

⁷⁷Ce raisonnement, pour le moins sinueux, trouve sa place dans « L'épopée française est carolingienne », p. 332 *sqq.*

clefs dont le dessein ultime serait d'établir une série d'équivalences. Il est possible d'accepter l'équation Ganelon = Wenilo mais il n'est pas satisfaisant de nous en contenter pour lire la *Chanson de Roland* ; l'exemple montre bien en effet que seules les lois de l'imaginaire donnent un sens à cette équation.

La place centrale accordée à l'événement historique explique également les contradictions de Ramon Ménédez Pidal lorsqu'il entreprend de réfléchir au statut des différentes versions. Nous avons déjà dit qu'il reconnaissait à chacune des versions une légitimité égale, estimant qu'il s'agissait de témoins pareillement qualifiés de la tradition. Pourtant, il juge bon de procéder à une édition séparée de chaque version : le respect de la tradition et la logique ne voudraient-ils pas, au contraire, que l'on établisse une édition simultanée qui permette une lecture croisée de toutes les versions et, aussi bien, un parcours linéaire de chacune d'entre elles⁷⁸ ?

Plus grave encore nous semble l'inconséquence qui conduit à nier la possibilité de reconstruire la version primitive de l'ensemble de l'œuvre et à maintenir la validité de la reconstitution de la forme originale de tel ou tel épisode. Il est aisé de constater en premier lieu que les néo-traditionalistes n'évitent pas un écueil contre lequel avaient échoué leurs prédécesseurs : la tentation de fragmenter et de morceler l'œuvre qu'ils estiment avoir été établie par la tradition. De surcroît, il faut souligner la contradiction ou, dans le meilleur des cas, le paradoxe laissé sans justification d'accepter pour une partie une méthode que l'on rejette pour le tout. Il semble *a priori* inconcevable qu'un néo-traditionaliste puisse se lancer à la recherche de « la meilleure version et la plus authentique » de la scène du défi et c'est pourtant la tâche que Ménédez Pidal s'assigne. L'association des superlatifs « meilleure » et « la plus authentique » retient l'attention, dans le sens où elle crée l'impression qu'il y aurait un rapport de cause à effet entre la qualité d'une version et son degré d'antiquité⁷⁹. La démarche de Pidal s'inscrit certainement en faux contre le dogme de la précellence du manuscrit d'Oxford mais elle ne fait que substituer un modèle à un autre. Il semble surtout que le néo-traditionalisme soit, à son corps défendant, fortement influencé par le schéma linéaire hérité de la tradition philologique. C'est ainsi que Ménédez Pidal imagine le poème comme le résultat de strates dues aux modes changeantes : nous rejetons l'épisode d'Aude que nous jugeons hypertrophié

⁷⁸C'est ainsi du moins qu'a été établie, sous la direction de Joseph Duggan, l'édition que nous retiendrons comme référence, *The song of Roland : the french corpus*, Joseph J. Duggan, éditeur général ; Karen Akiyama, Ian Short, Robert F. Cook et alii, Turnhout, Brepols, 2005. - 3 vol.)

⁷⁹Ménédez Pidal admet cependant ailleurs qu'une version plus tardive puisse atteindre à un « plus haut degré de perfection. » (*id.*, p. 71.) et postule même une amélioration fréquente des œuvres médiévales grâce à des remaniements successifs (p. 35).

mais il avait plu à un moment donné à un public déterminé comme avait plu avant l'épisode verbeux de Baligant. Cela ne revient-il pas à supposer l'existence d'une version ou, du moins, d'un noyau primitif ?

Les résultats de l'enquête archéologique menée pour chaque épisode, dont nous avons montré qu'elle repose sur des fondements fragiles, ne sont guère convaincants. Pour la scène du défi, qu'il analyse longuement, Ménendez Pidal arrive à des conclusions discutables. Il affirme ainsi l'existence de trois versions perdues qui seraient les maillons manquants entre les versions conservées. Cette affirmation soulève deux objections, dont la première consiste simplement à faire remarquer que l'estimation du nombre de versions hypothétiquement disparues est gratuite. La seconde, et la principale, consiste à mettre en doute la pertinence du modèle d'une chaîne de versions : l'existence d'une tradition n'implique pas que toutes les versions puissent être reliées entre elles. Elle suppose seulement certaines réalisations à partir d'un champ de possibles, réalisations non pas aléatoires mais cependant potentiellement autonomes les unes par rapport aux autres.

Il est encore plus étonnant de constater qu'un néo-traditionaliste propose d'opérer des coupes dans la matière rolandienne. À cet égard, le traitement de l'épisode de Baligant est particulièrement édifiant. Selon Pidal, il s'agit d'une « addition d'un goût douteux » et ce critique conclut à une opinion médiévale durable du rejet, en ce sens que six versions ne retiennent pas l'épisode alors qu'elles auraient pu l'intégrer⁸⁰. Or, ces six versions sont de nature hétérogène et obéissent à des stratégies différentes. La version lyonnaise de la *Chanson de Roland*, par exemple, est extrêmement brève et rapide, ce qui explique aisément le choix de passer sous silence un long développement ; le *Carmen prodicionis Guenonis*, quant à lui, est un poème très court et de surcroît centré, comme son titre l'indique, sur le personnage de Ganelon et, dans cette perspective, il est logique de ne pas inclure un passage qui retarde le châtement du traître. L'honnêteté aurait dû conduire Pidal à mentionner que six des sept versions de la *Chanson de Roland* comportent l'épisode et que ce dernier semble même la propriété exclusive de cette œuvre, puisque les autres variantes l'ignorent ou l'écartent volontairement. L'expurgation de l'ambassade de Blancandrin, au prétexte qu'elle créerait une redondance, suscite tout autant de réserves de notre part. Derechef, le jugement subjectif porté sur la structure de la chanson tend à occulter ou à négliger un principe poétique majeur, l'emploi de la répétition.

⁸⁰*Ibid.*, p. 125. L'on remarque sur ce point encore que le jugement esthétique redouble, s'il ne la légitime pas, l'évaluation du degré d'authenticité

Une conclusion s'impose : sur le chapitre des variantes et du traitement qu'il convient de leur apporter, les néo-traditionalistes sont pris dans des contradictions inconciliables. Ils entendent défendre une position impossible à tenir, puisqu'ils accordent à la tradition un rôle décisif dans la genèse des chansons de geste tout en se proposant de déconstruire systématiquement l'œuvre de cette même tradition, et ce dans le but de remonter à un état originel, dont ils savent toutefois qu'il demeurera introuvable.

1.1.2.2 Au commencement était le poète⁸¹

Dans deux ouvrages⁸², Italo Siciliano a défendu une position nouvelle, qui n'a pas fait école, l'éclectisme. Ce critique invite purement et simplement à une *époque* modeste de l'ensemble des commentateurs, dans la mesure où toute prise de position sur la genèse du genre, par définition et dans l'état actuel des connaissances, depuis longtemps figées, n'est que pure spéculation. L'éclectisme, tel que le définit Siciliano dans la conclusion des *Origines de la chanson de geste*, est un syncrétisme critique, qui accueille avec bienveillance toute théorie comme possible puisqu'aucune ne sera jamais vérifiable. Le compte-rendu préalable qu'il dresse des controverses et polémiques donne indubitablement à sa position une allure de renoncement : « Fatigués et incompetents, nous sentons cependant que les discussions sur l'interprétation et l'authenticité des documents sont devenues byzantines. »⁸³

Mais la volonté affichée de réconcilier traditionalisme, néo-traditionalisme et individualisme apparaît souvent comme une position de façade ; pour pasticher le style offensif de Siciliano, l'on pourrait écrire que, dans le panier de crabes que sont les études rolandiennes, certains crabes sont plus aimables que d'autres. De fait, le lecteur est placé devant un plaidoyer pour Joseph Bédier et l'ironie du savant italien s'exerce presque exclusivement aux dépens des traditionalistes et de ce qu'il appelle leur « optimisme méthodique qui, dans un fait ignoré ou dans une simple indication géographique, voit un "poème perdu", qui dans un nom estropié soupçonne un remaniement perdu du poème perdu »⁸⁴.

⁸¹La paternité de la formule revient à Albert Pauphilet (« Sur la *Chanson de Roland* », *Romania*, 59, 1933) mais traduit trop parfaitement la position éclectique pour que nous ne la reprenions pas.

⁸²Nous faisons référence aux deux volumes précédemment cités, *Les Origines de la chanson de geste* et *Les Chansons de geste et l'épopée*.

⁸³*Op. cit.*, p.177. L'assertion se rapporte explicitement aux affirmations et réfutations multiples que suscite l'opposition entre Joseph Bédier et Ferdinand Lot à propos du personnage de Raoul de Cambrai ; il nous semble cependant possible de la généraliser à l'ensemble des débats sans pour autant trahir la pensée de son auteur.

⁸⁴*Ibid.*, p. 39. Certains membres de l'école individualiste sont aussi critiqués mais sur des points qui n'engagent pas l'essence de la théorie. Ainsi, Wilmotte et Chiri se voient-ils remerciés, eux qui tentent de fonder l'individualisme sur l'immense culture littéraire de Turolodus et sa maîtrise parfaite, selon le premier, des poètes carolingiens, selon le deuxième, des poètes médiévaux latins, pour « nous rendre le service de les éliminer des discussions et des

La réserve et la retenue de Siciliano, dès lors qu'il est question d'expliquer la genèse du genre, n'est pas feinte ; il contribue au débat en émettant l'hypothèse qu' « au commencement était la caste »⁸⁵ mais il invalide la formule en fin de parcours, en estimant qu'elle est par trop restrictive et que la question du milieu social dans lequel se sont initialement développées les chansons est, au mieux, un des multiples paramètres à prendre en considération, mais non un facteur unique d'explication.

Cette proposition n'est pourtant pas entièrement gratuite et trahit un présupposé esthétique fortement affirmé chez son auteur. Pour Siciliano, en effet, le peuple ne saurait être le créateur d'œuvres littéraires marquées du sceau du génie et, partant, d'une individualité artistique. C'est ce présupposé qui l'amène à retracer le profil psychobiographique de Turolodus. Le même critique raille les affirmations gratuites des autres chercheurs et, néanmoins, nous propose gratuitement un portrait de l'auteur de la *Chanson de Roland* : ce dernier, sans en pouvoir mais, nous est présenté comme poète de cour, sur ses vieux jours ou, à tout le moins, homme d'âge mûr, fin psychologue, passionné par les armes et les chevaux, partant ancien guerrier⁸⁶. Le refus de la nature populaire de l'épopée orale est d'ailleurs un véritable cheval de bataille pour Italo Siciliano et explique son rejet, absolu en dernier ressort, des thèses traditionalistes auxquelles il oppose des arguments parfois naïfs. C'est ainsi qu'il confère à la scène de l'ambassade une beauté cornélienne, sans même se demander si cela est bien vrai ni si cela peut être reçu comme un compliment ni, surtout, si cela est réellement une preuve de littéarité. Le jugement esthétique revient décidément avec insistance quand la réflexion porte sur la nature ou l'origine des poèmes épiques français.

Tel est le cadre dans lequel s'inscrit la polémique qui oppose Siciliano à Jean Rychner concernant la nature orale de la chanson de geste. En prélude à son essai⁸⁷, ce dernier affiche pourtant la volonté de se tenir à l'écart du débat sur les chansons de geste et de privilégier l'analyse des manuscrits qui nous sont parvenus. S'intéressant d'abord à la circulation des chansons de geste, le médiéviste suisse rappelle que les jongleurs sont à la fois les diffuseurs et les exécutants des poèmes épiques, fait que personne ne saurait raisonnablement contester. Il franchit un cap en estimant qu'ils en sont aussi les auteurs et qu'existe entre eux une véritable concurrence industrielle, dont les prologues des œuvres font état⁸⁸. En reconnaissant l'extrême

hypothèses sur les origines de la chanson épique française » (p.157).

⁸⁵La formule forme le titre du chapitre dixième des *Chansons de geste et l'épopée*.

⁸⁶*Ibid.*, p. 331-337.

⁸⁷*La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.

⁸⁸C'est la leçon de l'analyse qu'il consacre aux prologues de la *Chevalerie Ogier*, de la *Destruction de Rome* et de

fragilité de la tradition manuscrite et la forte probabilité qu'elle ne soit qu'un reflet très infidèle des performances orales, Jean Rychner décide cependant d'analyser la composition des récits, en l'état. Il postule pour eux une absence de structure et de plan fermes, qui est une caractéristique générique dans la mesure où l'œuvre demeure pour le public « insaisissable en son entier »⁸⁹.

Le caractère oral de la performance expliquerait donc, selon ce chercheur, le manque d'unité stylistique et de cohérence narrative des chansons de geste : il est nécessaire pour les jongleurs de distribuer la matière épique en séances de récitations qui forment, elles, des unités plus assurées mais dont la fluidité de l'enchaînement est très variable⁹⁰. C'est encore la dimension orale du genre qui explique la fréquence des répétitions, qui constitue un trait stylistique des poèmes et qui permet d'assurer la compréhension de l'auditeur/spectateur : « Tout part de là ; il ne fallait pas qu'un auditeur attardé ou distrait manquât le départ du drame. »⁹¹

La conclusion de l'essai, quelles que soient les protestations préliminaires de son auteur, prouve qu'il s'inscrit dans le débat génétique et qu'il doit être rangé en faveur des tenants du traditionalisme⁹². En effet, la technique des chansons de geste prouve l'inscription dans une tradition orale qui se manifeste principalement dans l'utilisation du style formulaire et dans le traitement de motifs épiques conventionnels. C'est précisément sur ce terrain qu'Italo Siciliano attaque Jean Rychner : si la polémique est violente, c'est que les positions sont irréductibles⁹³. Le désaccord, il est vrai, porte sur la nature même du style formulaire, puisque le savant italien, se fondant sur l'analyse des inscriptions sumériennes, affirme qu'il est dès l'origine un style écrit et savant⁹⁴. Or, contrairement à ce qu'il serait logique de supposer, c'est au deuxième point qu'Italo Siciliano accorde toute son attention. En raison de ses présupposés esthétiques, il considère comme une inanité la possible nature populaire de l'épopée orale ; surtout, la création

la *Bataille Loquifer* (*op. cit.*, p. 19-22).

⁸⁹*Op. cit.*, p. 47.

⁹⁰Rychner entreprend de retrouver, à partir des manuscrits, la division des chansons en séances, entreprise incertaine et paradoxale puisqu'il rappelle que, dans les sociétés à culture orale, le récitant peut interrompre à tout moment sa performance, sans prendre la peine d'achever un épisode qui forme une unité de sens.

⁹¹*Ibid.*, p. 59. Sur ce point encore, la pensée de Rychner est contradictoire dans le sens où sa théorie suppose que la matière épique est parfaitement connue de tous, auquel cas un auditeur tardivement arrivé n'aurait guère de souci à situer la scène lue et jouée par le jongleur.

⁹²Cela ne saurait être un hasard si, dans cet essai, la fragmentation des chansons et leur morcellement est une ligne de force majeure. Il faut bien que ce soit là une méthode de lecture, jamais clairement définie mais toujours suivie, des traditionalistes.

⁹³Que l'on en juge par cette appréciation lapidaire de *L'art épique des jongleurs* : « Les laborieuses opérations sont d'autant plus fertiles en résultats précis qu'elles peuvent faire abstraction aussi bien de l'histoire que des valeurs fondamentales de toute création poétique. » (*Les chansons de geste et l'épopée*, p. 106).

⁹⁴Siciliano pointe très bien deux problèmes soulevés par la théorie formulaire : la question de l'analphabétisme, condition même du chant épique (Cecil Bowra, « L'épopée orale », *La Table ronde*, 132, 1958, p. 18-41), et la question de l'improvisation (Adrien Bonjour, « Beowulf et l'épopée anglo-saxonne », *ibid.*, p. 140-151).

poétique, telle qu'il la conçoit, ne saurait se réduire à un simple travail combinatoire, ce qu'implique la définition que donne Jean Rychner du style formulaire. Quand bien même le médiéviste suisse s'attache à expliquer la virtuosité technique des jongleurs, son adversaire le raille, sceptique devant la transformation qu'il opère des aèdes – ou des jongleurs pour l'époque médiévale – en « robots »⁹⁵. En dernier lieu, la conclusion s'impose que le débat est déplacé en-dehors des textes eux-mêmes, pour se situer sur le terrain des conceptions personnelles de ce qu'est la littérature ou, plus largement, l'art.

I.1.3 Au commencement était la frontière : une hypothèse hétérodoxe

La controverse sur l'apparition des chansons de geste et leur constitution en tant que genre littéraire semble être le ressassement d'arguments et de contre-arguments toujours identiques dont seul l'ordonnancement diffère. Nous ne prétendons ni ne visons à l'exhaustivité dans la présentation des prises de position variées, préférant examiner les fondements, les méthodes et les principes de lecture généralement partagés par l'ensemble des critiques rangés sous la bannière du traditionalisme et de l'individualisme. Toutefois, une exception notable mérite d'être exposée, à ce titre que les hypothèses formulées par Robert Lafont dans son étude sur la *Chanson de Roland*⁹⁶ lui sont absolument personnelles. Si la théorie qu'il a élaborée suppose l'existence d'une tradition orale, elle présente la question sous un jour résolument nouveau et ne s'embarrasse pas de prendre position pour l'une ou l'autre école. Son ouvrage s'ouvre d'ailleurs sur une déclaration d'intention forte, qui traduit une volonté de rupture avec les études rolandiennes antérieures :

« Nous refusons par contre le scellement d'une vérité sur la vie des textes. (...) Agir ainsi, ou croire pouvoir le faire, serait retomber dans l'erreur, qu'il nous faut bien dénoncer, de tant de nos prédécesseurs : eux ont cimenté les fissures et obturé les circulations intérieures. Ils ont clos d'entrée l'enquête qu'ils ouvraient. Ils ne savaient trouver qu'un absolu Roland, de cette sorte d'absolu qui dénonce l'idéologie satisfaite. »⁹⁷

La propension de tout penseur à organiser ses idées de manière systématique implique obligatoirement la tentation de dissimuler les failles et les insuffisances de sa théorie ou

⁹⁵*Les chansons de geste et l'épopée*, p. 168.

⁹⁶Robert Lafont, *La Geste de Roland. L'épopée de la frontière. Espaces, Textes, Pouvoirs*, Paris, L'Harmattan, 1991 (deux tomes).

⁹⁷*Op. cit.*, p. 8.

l'incapacité à en prendre conscience ; Robert Lafont impute manifestement à cette fâcheuse inclination le refoulement complet de connaissances et de faits hétérodoxes qu'il entend dévoiler.

L'ouvrage s'ouvre sur une analyse des trois premières laisses de la *Chanson de sainte Foy*, interprétées d'inédite façon. Pour l'intelligibilité du propos, il nous paraît nécessaire de reproduire le texte⁹⁸ :

<i>Legir audi, sotz eiss un pin,</i>	<i>Dozq e suaus es plus que bresca,</i>
<i>Del vèll temps, un libre latin;</i>	<i>E plus qu nulz pimentz q'òm mesca.</i>
<i>Tot l'escoltei trò a la fin.</i>	<i>Qi ben la diz a lei francesca,</i>
<i>Hanc non fo senz, q'el non l. declin</i>	<i>Cuig me qe sos granz pros l'en cresca</i>
<i>Parlèd del pair 'al rei licin</i>	<i>E q'en sègle l'en pareca.</i>
<i>E del linnatg 'al Maximin;</i>	
<i>Cel méiro·ls saintz en tal train</i>	<i>Tota Basconn' et Aragons</i>
<i>Con fa·l venaire .ls cèrvs matin :</i>	<i>E l'encontrada delz Gascons</i>
<i>A clusa·ls menan, et a fin;</i>	<i>Sabon quals es aqist canczons</i>
<i>Mòrtz los laissavan, en'sopin,</i>	<i>E s'es ben vera 'sta razons.</i>
<i>Jazon e'ls camps cuma fradin,</i>	<i>Eu l'audi legir a clerizons</i>
<i>No 'ls sebelliron lur vizin,</i>	<i>Et a gramàdis, a molt bons,</i>
<i>Czò fo pròb del temps Constantin.</i>	<i>Si qon o mònstra·l passion</i>
	<i>En que òm lig estas leiczons.</i>
<i>Canczon audi q'es bèlla'n tresca</i>	<i>E, si vos plaz est nòstre tons,</i>
<i>Que fo de razo espanesca :</i>	<i>Aisì con·l guida·l primers tons,</i>
<i>Non fo de paraulla grezesca.</i>	<i>Éu la vos cantarèi en dons.</i>
<i>Ne de lenga serrazinesca,</i>	

⁹⁸Nous citons la chanson d'après l'édition suivie par Robert Lafont : « J'ai entendu lire, sous un pin / Au sujet du vieux temps un livre latin ; / Je l'écoutai en entier jusqu'à la fin. / Il ne laissait rien sans examen. / Il parlait du père du roi Liccin / Et du lignage de Maximin. / Ceux-là menèrent aux saints même train / Que le veneur aux cerfs le matin, / Les menant à prison et à fin ; / Ils les laissaient morts sur les reins, / Ils gisent sur les champs comme gredins / Sans recevoir de sépulture de leurs voisins. / Ce fut vers l'époque de Constantin.

J'entendis une chanson belle à danser / Dont espagnol était le sujet : / Elle n'était pas en langue grecque composée / Ni dans le sarrasin parler. / Elle est douce et suave plus que gaufre miellée / Et plus que nulle boisson pimentée. / Qui bien la dit sur le mode français, / Je crois que son prix est augmenté / Et qu'en ce siècle cela paraît. Toute la Basconnie et tout l'Aragon / Et la contrée des Gascons / Savent quelle est cette chanson / Et si son sujet est d'authentique façon. / Je l'entendis lire à des clergeons, / À des lettrés, de très bons, / Comme le montre la Passion / En laquelle on lit ces leçons, / Et si vous aimez notre ton / Ainsi que le guide une mélodie de premier ton / Je la chanterai pour vous, en don. »

Nous traduisons et, sauf mention expresse, les traductions seront toujours nôtres, tout au long de notre travail.

Nul ne doute que ces trois premières laisses ne remplissent un rôle stratégique et ne revêtent une dimension réflexive, au seuil de l'œuvre. C'est le sens de ce rôle et de cette dimension que Robert Lafont interroge, et il croit comprendre que la chanson se construit sur la *Chanson de Roland*, à partir d'elle et autour d'elle. La mention, dans le vers liminaire, du « pin » en est pour lui un indice évident :

« Tout amateur de littérature médiévale ne peut manquer d'avoir saisi ce qu'à la volée de voix l'auditoire de Conques devait comprendre. Il a reconnu le pin planté partout dans le texte d'Oxford de la *Chanson de Roland*. »⁹⁹

L'identification ne nous semble pas aussi aisée que cela à établir, que ce soit à la volée ou après une réflexion soutenue. Pourquoi le pin serait-il le référent paradigmatique de l'épopée fondatrice, alors que l'œuvre dont il abrite la lecture de son ombre est un livre écrit en latin, identifié par Robert Lafont à la Passion latine lue pendant les offices et avec laquelle dialogue l'œuvre, selon lui¹⁰⁰ ? Ignorant ce qui apparaît comme une incohérence, Lafont se fonde sur cette interprétation discutable pour estimer que la chanson « belle à danser » évoquée dans la deuxième laisse n'est autre que la chanson de geste, ce qui explique le fait que sa matière soit définie comme matière d'Espagne¹⁰¹. L'argument serait recevable s'il ne procédait d'un mouvement contradictoire : pour y souscrire, il faut admettre la nécessité d'une conjonction à la deuxième laisse entre la chanson et sa matière – désignant toutes deux la *Chanson de Roland* – et une disjonction à la laisse suivante entre la chanson, évocation du poème épique, et la matière, désignation de l'œuvre qui commence. Certes, l'emploi des démonstratifs « aqist » et « 'sta » devant chacun des deux termes donne du crédit à l'hypothèse d'une dissociation, puisque leur valeur est opposée, mais la ligne de partage tracée au seuil du poème tend, dans l'ensemble des laisses, à creuser l'écart entre ce qu'on lit (le livre latin, le sujet) et ce qu'on chante et danse.

Robert Lafont se contredit encore, lorsqu'il propose la traduction « belle à danser » au vers liminaire de la deuxième laisse et qu'il lit dans ce syntagme une allusion au rituel de la carole. Sa thèse principale, en effet, consiste à identifier la chanson belle à danser et le poème épique. Selon ce chercheur, les trois premières laisses de la *Chanson de sainte Foy*, qu'il date

⁹⁹*Op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁰Si Zaal affirme que la mention du pin crée une « ambiance épique » (« *A lei francesca* » (*Sainte Foy*, v. 20). *Étude sur les chansons de saints gallo-romanes du XI^e siècle*, Leiden, 1962, p. 6), Michel Burger estime que l'analyse doit être approfondie et que le pin symbolise une foi sincère (« Remarques sur les deux premières laisses de la *Chanson de sainte Foy* et le sens de "razo espanesca" (v.15) », *Vox Romanica*, 48, 1989, p. 45-46).

¹⁰¹Il est vrai que la qualification du sujet de la chanson comme espagnol n'est pas sans dérouter les commentateurs. Deux solutions sont généralement proposées : l'une, peu convaincante, met en avant la dimension internationale de la sainte ; l'autre évoque la possibilité d'un rapprochement, consciemment ou inconsciemment opéré, entre les personnages de sainte Foy et de sainte Eulalie. Il convient de préciser que Michel Burger (*art. cit.*, p. 47-51 et p. 56) défend l'idée que le sujet de la chanson est dit espagnol, pour la raison que l'Espagne symbolise le combat entre le Bien et le Mal.

de la fin du XI^e siècle, évoquent l'inauguration de la cérémonie, attestée à Conques au XIV^e siècle. C'est dans cette perspective qu'il comprend les trois derniers vers comme une référence directe à la carole : le narrateur ferait office de pré-chantre, lisant pour les pèlerins qui dansent en chœur et circulent dans l'abbaye, dont l'espace vient d'être modifié. L'architecture du poème serait donc pensée pour s'accorder avec le rythme de la danse et les déplacements des célébrants dans le sanctuaire. La chanson se composerait de mouvements de onze laisses, conclues par une coda de dix laisses, avec la possibilité d'intégrer une période de deux laisses correspondant à une pause orante respectée par les exécutants de la carole.

Tel est le modèle structurel que reprendrait la *Chanson de Roland* d'après Robert Lafont, qui analyse la version d'Oxford en cinq mouvements : le premier est formé de soixante-cinq laisses, soit cinq périodes de onze laisses clôturées par une coda ; le deuxième regroupe cent-onze laisses, soit neuf périodes suivies d'une coda et d'une pause orante ; le troisième se réduit à une coda, tout comme le quatrième à une période ; le dernier mouvement rassemble vingt-trois laisses, soit une période suivie d'une coda et d'une pause orante. Le critique tire alors de sa lecture structurelle la conclusion que la chanson de geste était originellement dansée, et il entreprend de reconstruire une chorégraphie possible dans une église possible.

La démonstration souffre cependant d'un manque évident de rigueur et de cohérence. Nous ne contestons pas le fait que le modèle s'applique remarquablement au poème dédié à la sainte – en écartant l'épineuse question de savoir s'il suit vraiment le rythme de la carole – et qu'il rend parfaitement compte de son organisation, puisqu'il en respecte le rythme et l'équilibre des séquences narratives. Mais il est nécessaire de recourir à de nombreuses manipulations, afin qu'il puisse être considéré comme valide pour la *Chanson de Roland*. En premier lieu, Robert Lafont ampute la version d'Oxford de l'épisode de Baligant, qu'il rejette comme une interpolation. Amputer une partie pour analyser la structure d'un ensemble relève d'une méthode au plus haut point contestable. En outre, le cinquième mouvement est constitué, dans le manuscrit, de vingt-quatre laisses et le rejet de la dernière laisse, qui serait une autre interpolation, laisse à penser que tous les moyens sont bons pour satisfaire aux attentes architecturales du chercheur. Enfin, dans la *Chanson de sainte Foy*, chaque période marque une unité, ce qui n'est en rien le cas pour le *Roland* ; l'objection n'effraie en rien Lafont qui avance l'hypothèse que si les périodes rolandiennes ne forment pas des ensembles unis, c'est tout simplement en vertu d'un effet de « palier-élan »¹⁰² vers la période suivante. En somme, rien

¹⁰²*Op. cit.*, p. 234. Il convient aussi d'évoquer la différence de mètre : le passage de l'octosyllabe au décasyllabe implique de nécessaires modifications rythmiques, qui sont évacuées par l'auteur comme négligeables.

n'est commun aux deux textes mais tout est identique ; voilà la thèse à laquelle le lecteur est prié d'adhérer.

Le défaut principal de la théorie développée dans *L'Épopée de la frontière* réside dans son caractère conjectural et dans le fait que les documents mobilisés pour étayer le discours sont soit interprétés comme des références cryptées à des textes hypothétiques, soit malmenés pour apporter les preuves voulues par la démonstration. À ce propos, rien n'est plus révélateur que la question rhétorique adressée par Robert Lafont : « Que cet *Ur-Roland* soit, au lieu où apparaît *Sainte Foy* et au temps de cette création, à sa place juste, qui le nierait ? »¹⁰³ Répondre par l'affirmative, comme l'attend l'auteur, ne revient pas à être convaincu de la présence effective du poème épique, mais seulement à admettre l'idée que cette possible présence ne serait pas une incongruité. La seule question pertinente serait de savoir si présence il y a, autrement que dans une construction intertextuelle que n'aurait pas reniée Jorge Luis Borges. De même, la théorie des trois moments de la genèse rolandienne développée dans *La Geste et la frontière* – il y aurait d'abord eu élaboration de la matière textuelle, non encore concrétisée, dans la Navarre de 1070, en langue occitane, puis, dans l'exaltation créée par la guerre de Saragosse parmi l'entourage de Rotrou du Perche, une chanson en langue normande aurait écrite dans la Navarre, avant une réécriture à Oxford entre 1115 et 1150 qui aurait intégré l'épisode de Baligant – n'a rien d'impossible ; elle est simplement indémontrable.

En d'autres termes, l'étude de Robert Lafont vaut sans doute moins pour ses résultats positifs que pour la mise en évidence de la complexité et de la diversité des facteurs qui ont participé de la gestation des chansons de geste. C'est à suivre un par un les fils de l'écheveau qui mène au texte de *Sainte Foy* qu'est consacrée une grande partie du premier volume. Sans souscrire à la théorie d'ensemble, il est pertinent de considérer que les éléments disparates et convergents recensés lors de l'enquête historique sont également à prendre en considération lorsqu'on réfléchit à la genèse du poème rolandien. Robert Lafont, dans le bilan qu'il dresse de son investigation¹⁰⁴, organise les faits en trois séries, politique, religieuse et linguistique. À la première ressortissent - par ordre chronologique et non d'importance - l'effondrement de l'empire romain avec le point de bascule que constitue, dans une perspective chrétienne, le passage du mauvais empereur Dioclétien à son successeur juste, Constantin, la résurgence du mythe impérial avec la figure de Charlemagne, la constitution d'une puissance espagnole par les Wisigoths, les troubles survenus au moment où s'efface la dynastie carolingienne et où

¹⁰³*Ibid.*, p. 195.

¹⁰⁴*Ibid.*, pp. 185-186.

s'affirme la capétienne, les invasions normandes jusqu'en Espagne et les invasions sarrasines jusqu'à Poitiers, la prise de pouvoir du pape appuyé par l'ordre de Cluny. À la deuxième série appartiennent l'influence intellectuelle des bénédictins et de l'ordre de Cluny, l'adoption du culte des reliques qui entraîne la pratique de pèlerinages, la constitution du chemin de saint Jacques comme nœud des influences où s'affrontent Vascons et Aquitains, l'alliance formée par Rome et l'ordre de Cluny et le clergé indépendant, Musulmans et Chrétiens, Léon, Castille et Burgos. La troisième série rappelle l'importance de la diglossie jusqu'à l'élaboration du roman puis le dialogue et la circulation incessante entre le latin et le roman, langues littéraires rassemblées dans la liturgie¹⁰⁵.

C'est d'ailleurs par la conjonction entre l'élaboration littéraire des récits hagiographiques et celle des poèmes épiques que Robert Lafont apporte une contribution notable au débat. Nous avons vu précédemment que Joseph Bédier supposait l'influence des premiers sur les seconds, en ce sens que les jongleurs faisaient résonner dans les chansons de geste des thèmes et des motifs empruntés à la tradition cléricale. *L'Épopée et la frontière* envisage la question sous un autre angle et pressent la possibilité de création selon des modalités similaires :

« Entre la *Passio metrica* et la Chanson de saint, il y a exactement la même transposition stylistique, occasion d'innovation, qu'entre un récit d'Empire en latin et un *Ur-Roland*, ou un *Ur-Guillaume*. Deux mouvements parallèles et qui procèdent d'un même fonctionnement d'ensemble, qui obéissent à un même modèle si la Chanson héroïque est construite comme une Vie de saint. »¹⁰⁶

Malheureusement, c'est une autre contradiction de l'ouvrage que d'affirmer tout à la fois la probabilité d'un processus génétique parallèle pour les deux genres et de proposer une dérivation généalogique de l'un à l'autre ; l'idée que la chanson de geste et la vie de saint se soient développées dans un même creuset historique, sociologique et culturel diffère sensiblement de l'hypothèse d'un passage d'un genre à l'autre, comme le suggère Robert Lafont. Selon lui, la *Chanson de sainte Foy* innove en intégrant au récit la punition des méchants et c'est là que résiderait « l'origine de l'épos médiéval ». Toute l'ambiguïté de sa pensée se dévoile dans ces pages, où la *Chanson de sainte Foy* se voit attribuer un rôle décisif dans l'apparition

¹⁰⁵Cette longue énumération est aussi une invitation à la prudence avant d'énoncer des propos définitifs sur une question aussi subtile. Dans le dixième chapitre des *Chansons de geste et l'épopée*, Italo Siciliano met lui aussi en avant la multiplicité des facteurs, successifs ou contemporains, qui ont joué un rôle dans la formation du genre, comme l'essor économique, pour ne prendre qu'un phénomène oublié par Robert Lafont et rappeler qu'il est périlleux, en la matière, de prétendre atteindre à l'exhaustivité.

¹⁰⁶*Op. cit.*, p. 201. La remarque garde toute sa pertinence, même si l'on fait l'économie d'une présence interne du *Roland* dans le poème de sainte Foy. Nous avons déjà signalé les réserves que nous inspirait la thèse stricte d'un « même fonctionnement d'ensemble » et d'un « même modèle ». La proximité peut être pensée séparément de l'identité et l'analogie ne suppose pas la fusion.

du poème épique, tout en désignant ce dernier « comme son "ailleurs interne", contre-épreuve de son modèle »¹⁰⁷. La difficulté est redoublée par le fait que la chanson évoquée par le narrateur dans la deuxième laisse – en admettant, ce qui semble peu probable, que référence soit faite à la *Chanson de Roland* – joue incontestablement le rôle, si ce n'est de modèle matriciel, à tout le moins d'écrit d'autorité à partir duquel s'énonce et se déploie l'œuvre. Sur ce point encore, l'intérêt réside davantage dans la formulation de la question que dans la réponse, tranchée mais fondée sur des postulats hasardeux, que l'auteur apporte.

I.1.4 Le mythe, à l'origine

Dans le champ des études consacrées aux chansons de geste s'est également développé un courant qui, originellement, reçut le même accueil circonspect que les théories, bien plus récentes, de Robert Lafont, avant de rencontrer une audience plus large et d'être pris en considération. Nous voulons parler ici de la lecture mythologique des poèmes épiques français, qui a connu deux phases distinctes.

À la fin du dix-neuvième siècle et au commencement du siècle suivant, à une époque où la mythologie était une discipline encore récemment constituée, les chansons de geste furent interprétées par quelques rares commentateurs comme des reprises de mythes germaniques ou païens. La méthode de lecture n'est pas sans rappeler celle que déploient les traditionalistes recherchant dans l'événement historique une clef de compréhension pour les œuvres qu'ils étudient. Seul diffère en effet le terrain sur lequel l'on s'active à mener les fouilles, et c'est à partir de modèles mythiques que se construisent des séries d'équivalence définitives : Heymann Steinthal a ainsi cru pouvoir démontrer que Roland n'était autre qu'Odin et que la carrière du héros devait être réduite à une variation, un travestissement des thèmes odiniques. Les fondements de l'identification sont très incertains et Joseph Bédier ironise sur une entreprise qu'il juge vouée à l'échec¹⁰⁸.

La pratique de l'assimilation hâtive, très grossièrement justifiée, est d'ailleurs une pratique courante pour les mythologues de l'époque. Nous en voulons pour exemple l'interprétation proposée par Angelo Monteverdi¹⁰⁹ du conflit qui oppose Olivier à Roland dans *Girart de Roussillon* : la lutte entre les deux héros, respectivement désignés par Girart et par

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 202.

¹⁰⁸ *Légendes épiques*, volume III, pp. 244-245. Steinthal a développé sa théorie dans l'article « Das Epos » (*Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, 5, 1868, p. 1-57).

¹⁰⁹ « Alda la bella », *Studi Medievali*, 1, Turin, Chiantore, 1928, p. 362-379.

Charles comme les champions dont le duel doit mettre un terme à leurs différends, est la transposition humaine d'un combat au cours duquel s'affrontent, selon d'anciennes croyances, un dieu de l'hiver et un dieu de l'été. Aude, quant à elle, symbolise le printemps, véritable enjeu du combat. Une construction de la sorte se rattache à l'interprétation naturaliste des mythes qui connut dans ces années son apogée et, sous l'influence du *Rameau d'or*¹¹⁰, innombrables furent les dieux de la végétation à fleurir dans les études mythologiques. Si l'équivalence systématique entre l'ensemble du personnel mythique et tel élément naturel ou cosmique a fait long feu, c'est essentiellement parce que les fondations en étaient trop fragiles et qu'elles n'apportaient rien à la compréhension des œuvres. En l'espèce, les éléments hivernaux et estivaux des deux personnages ne sont rien moins qu'assurés dans le texte et les arguments apportés par Angelo Monteverdi ne parviennent qu'à donner peu de poids à une thèse qui accorde une place hypertrophiée à certains détails et élimine comme additions négligeables des lignes de force évidentes.

Pourtant, si le bilan des lectures mythologiques est bien décevant, l'idée ne demeure pas moins ancrée chez certains critiques que se joue dans les rapports entre mythe et épopée un enjeu majeur pour la compréhension des œuvres. C'est ainsi que Ramon Ménéndez Pidal – aux yeux duquel, nous l'avons commenté, l'actualité historique entraîne la naissance des chansons de geste – admet dans la conclusion de son étude sur la *Chanson de Roland* la présence dans le poème d' « anciens traits mythiques » qui continuent de « circuler dans le tréfonds de sa conscience »¹¹¹, malgré une tentative de refoulement. Cet aveu est d'autant plus surprenant qu'il revient à ruiner la théorie néo-traditionaliste qu'il a entrepris d'édifier et à concéder au mythe la part décisive dans la genèse du genre, sauf à supposer que l'événement historique fût lu et réinterprété par ceux qui le vécurent ou l'entendirent raconter sous le prisme mythique. Il est regrettable que la question n'ait été que superficiellement traitée par Ménéndez Pidal et que quelques lignes à peine lui aient été consacrées.

Toujours est-il que les propos de Joël Grisward, qui marquèrent le renouveau des études mythologiques, semblent prolonger les conclusions du savant espagnol et en tirer les conséquences radicales : « L'histoire carolingienne n'est pas primitive, elle ne constitue pas le

¹¹⁰James George Frazer, *Le rameau d'or. Balder le magnifique*, Paris, Laffont, 1984 (la première édition des travaux de l'anthropologue britannique eut lieu de 1911 à 1915 et la traduction française à laquelle nous nous référons, pour être tardive, n'en est pas moins la première). La pensée de James George Frazer a rencontré un écho retentissant et a favorisé des interprétations, comme celle d'Angelo Monteverdi, qui expliquent les mythes comme des phénomènes naturels ou des élaborations liées au cycle des saisons. Les travaux de Max Müller constituent naturellement une référence majeure pour l'interprétation naturaliste des mythes.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 513.

point zéro d'où il faut partir. »¹¹² Il convient de lire cette phrase comme une déclaration d'intention et comme le précepte qui régit les travaux qu'il consacre à la chanson de geste. Puisque, contrairement à ce qu'affirme le dogme néo-traditionaliste, l'histoire ne fut pas au commencement, Joël Grisward entend se consacrer à la préhistoire des textes et mener ainsi une recherche archéologique permettant de mettre à jour leurs fondations. Quoique le titre de son ouvrage majeur assume une valeur de généralité, c'est sur un cycle particulier, celui des Narbonnais, que s'est concentré son travail¹¹³.

Prenant le contre-pied de critiques unanimes, qu'ils fussent individualistes ou traditionalistes, à considérer la matière du cycle disparate et hétérogène, il démontre au contraire que les Narbonnais sont organisés selon une structure logique et claire. L'ensemble repose sur une distribution nullement aléatoire des sept fils d'Aymeri de Narbonne : trois enfants se rendent ensemble à la cour de l'empereur, au nord, pour y exercer les tâches respectives de conseiller, chef de l'armée et intendant des vivres ; une seconde triade est répartie selon les points cardinaux puisque le premier devient roi à l'ouest, le deuxième devient un farouche guerrier au sud et le troisième profite, à l'est, d'immenses trésors ; le septième fils, pour sa part, reste auprès de son père qui le retient comme héritier. La structure dégagée est manifestement tripartite et Grisward l'interprète comme un héritage indo-européen, dans la mesure où la tripartition est fondamentalement fonctionnelle¹¹⁴. Il y aurait donc, sous l'épopée, un modèle mythique qui préside à son organisation et à sa cohérence interne.

Afin d'étayer ses propos, Grisward recourt à la mythologie comparée et convoque les nombreuses traditions mythiques dans lesquelles une série de trois frères correspond aux trois fonctions du système dumézilien et une autre série de frères est envoyée hors du royaume par le souverain, à l'exception de son successeur. Il est évident que les réalisations du modèle ne sont pas exactement identiques : dans le domaine iranien, par exemple, il n'existe qu'une seule série, mais elle est dédoublée, les trois fils de Feridun incarnant chacun une des trois fonctions et acceptant de partir pour un territoire étranger ; dans un mythe scythe, les deux séries sont maintenues mais elles sont réparties sur deux générations, et les fils de Targitaos répondent à

¹¹²« Épopée indo-européenne et épopée médiévale : histoires ou Histoire », *Perspectives médiévales*, 8, 1982, p. 129. Le lecteur aura saisi la référence à l'article de René Louis.

¹¹³*Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, Payot, 1981. À cet égard, l'emploi de l'article indéfini eût été plus judicieux.

¹¹⁴Les travaux de Georges Dumézil sont une référence incontournable pour comprendre l'approche griswardienne. La coexistence harmonieuse et hiérarchisée des trois fonctions duméziliennes, qui peuvent se définir grossièrement comme les fonctions de royauté magico-religieuse, fonction guerrière et fonction d'abondance et de fertilité, ne correspond pas nécessairement à un état réel de la société, même à l'époque indo-européenne mais à une structure préférentielle pour penser l'ordre, et le désordre, du monde. La bibliographie de Georges Dumézil est abondante mais le plus sûr moyen d'étudier sa théorie est encore de lire les trois volumes de *Mythe et épopée*.

une division fonctionnelle tandis que ses petits-fils sont distribués selon une logique territoriale. Le travail comparatif, précisément, permet de saisir que chaque variante se rattache bien à une architecture commune et de comprendre les spécificités, et les sens, de mises en œuvre toujours différentes.

Les résultats du chantier ouvert dans *Archéologie de l'épopée médiévale* nous intéressent moins que la méthode qui s'y déploie. Georges Dumézil, dans la préface qu'il a écrite pour l'ouvrage, analyse les principes de lecture qu'il a inspirés. La priorité est donnée aux textes, puisque le premier temps de la recherche consiste en l'étude structurale des poèmes épiques et en une définition précise de la place de chaque élément dans l'ensemble. Le deuxième temps repose dans le travail de comparaison, qui établit en premier lieu les parentés de construction globale, avant de proposer des rapprochements ponctuels, dans le détail des épisodes¹¹⁵. Le dernier mouvement revient à tirer les conséquences des concordances préalablement relevées et à s'inscrire dans le débat génétique. L'ouvrage de Joël Grisward a rencontré des critiques positives et la lecture mythologique a paru si pertinente au monde médiéviste que Jean-Pierre Martin confirme sa validité et considère qu'elle fait l'unanimité :

« Il apparaît désormais que l'étude de l'épopée médiévale ne peut plus éviter une interrogation méthodique sur ses liens avec les mythes indo-européens, et le sens qu'ils prennent dans le contexte spatio-temporel carolingien. Le danger serait cependant de forcer systématiquement les textes à entrer dans le schéma, et de substituer à une historicité réductrice une lecture qui se bornerait à découper les textes en trois pour y découvrir à tout prix de la trifonctionnalité. »¹¹⁶

L'affaire n'est pourtant pas entendue et l'éloge dessine en creux une réflexion sur les risques inhérents à la méthode proposée dans *Archéologie de l'épopée médiévale*. La tentation de forcer l'œuvre à rentrer dans le modèle dumézilien est un premier errement possible, dont le garde-fou aisé est la rigueur et l'honnêteté intellectuelle du chercheur qui s'engage sur cette voie. Le danger majeur, sans nul doute, consiste à réduire le travail à un découpage triparti de la matière textuelle : en effet, le dégagement d'une structure indo-européenne n'est rien sans l'interrogation du sens que la structure archétypique, et sa réalisation, induit.

¹¹⁵Dumézil divise plus finement l'étude comparative en trois temps. Nous simplifions pour la clarté du propos et renvoyons le lecteur à la préface pour suivre l'analyse dumézilienne dans toute sa richesse.

¹¹⁶« Histoire ou mythes : l'exemple de la chanson de geste, *L'Épopée : mythe, histoire société, Littérales*, 1996, p. 20.

L'affirmation de Jean-Pierre Martin sous-entend aussi que les perspectives historique et mythique sont antithétiques et que la deuxième supplante la première. À propos du cycle des Narbonnais, cela s'entend aisément, pour peu que l'on considère que les recherches historiques avaient conduit à voir dans les poèmes une agglomération, par strates et refontes, de multiples personnages historiquement attestés, aux existences originellement autonomes. La lecture de Grisward, à l'inverse, saisit le texte dans sa totalité et déchiffre une structure signifiante. La compréhension de la geste des Narbonnais en est profondément modifiée et affinée. Pour autant, la controverse sur l'origine des chansons de geste n'est pas définitivement tranchée. La position de Grisward consiste à changer le point zéro des poèmes épiques, qui n'est plus l'époque carolingienne mais le moment primordial du mythe. La lecture comparative qu'il a menée a mis en évidence des points de contact entre le cycle des Narbonnais et la mythologie et l'épopée germanique d'une part, mais aussi, d'autre part, des rencontres sont apparues entre les poèmes et le domaine espagnol : ce double constat l'a conduit à formuler l'hypothèse d'un « héritage wisigothique », compte tenu de la « situation historique et géographique particulière de la cité d'Aymeri », qui fut la capitale du royaume wisigothique mais dont les dirigeants furent aussi les alliés de Lara¹¹⁷. Les modalités de la transmission restent cependant conjecturales et Grisward avoue son impuissance à déterminer si « la matrice » fut « d'ordre mythologique, conceptuel ou déjà littéraire »¹¹⁸. *L'Archéologie*, sur ce point, soulève de nombreuses questions qu'elle laisse sans réponse ou auxquelles elle apporte des esquisses de réponses, en insistant sur leur nature hypothétique. En la matière, la position de Grisward, qui est celle de Dumézil dans la préface, est délicate puisqu'il s'agit de refuser de sacrifier à « l'incorrigible démon des origines » tout en lui concédant un lieu, Narbonne, et une époque, la royauté wisigothique.

Il est intéressant toutefois de noter que l'inscription dans le débat sur les chansons de geste est considérée comme secondaire par les deux chercheurs : pour Grisward, la réflexion et les démonstrations en ce domaine sont l'apanage des historiens et non celui des critiques littéraires ; pour Dumézil, l'essence du travail de Grisward ne serait en rien ébranlé par une erreur d'appréciation sur la genèse des chansons de geste – s'il venait à être prouvé qu'elles ne dépendaient pas de traditions germaniques. Et il est vrai, à la différence notable des écoles individualistes ou traditionalistes, que leur lecture des chansons de geste n'est en rien construite sur l'hypothèse de sa genèse ; tout au plus, une hypothèse est-elle proposée, déduction probable tirée des résultats de l'enquête.

¹¹⁷*Archéologie de l'épopée médiévale*, pp. 325-326.

¹¹⁸*Ibid.*

Le propos de Jean-Pierre Martin donne l'impression trompeuse d'une unanimité accordant ses suffrages aux théories de Grisward. Or, dans la préface même, Georges Dumézil rappelle une attaque constante contre les interprétations fondées sur la théorie trifonctionnelle : il s'agit de l'accusation, évoquée plus haut, d'une manipulation des œuvres pour qu'elles rentrent dans un moule déterminé par avance. Le mythologue en donne d'ailleurs un exemple appliqué au cycle des Narbonnais. Définir Hernaut comme le représentant de la troisième fonction serait de mauvaise méthode, si l'on considère que le titre de sénéchal recouvre au Moyen-Âge des tâches diverses et que, à tout prendre, il relèverait plutôt de la première fonction. Dumézil rétorque que ce sont ses détracteurs qui enferment le texte dans une réalité par eux figée d'avance et prouve, citation à l'appui, que la chanson de geste définit le sénéchal comme l'administrateur des vivres et des richesses et donc comme un représentant de la troisième fonction. C'est l'occasion pour lui d'exposer une règle, valide non seulement pour les constructions trifonctionnelles, mais encore pour toute lecture structurale d'une œuvre :

« Quelles que soient, dans d'autres ensembles, les valeurs des termes d'une structure donnée, ils n'ont, dans cette structure, que la valeur précise, différentielle, qui ressort du texte qui les fait s'y insérer. »¹¹⁹

Une œuvre construit donc sa ou ses significations propres et il n'est pas approprié de les interpréter en dehors du système qu'elle forme. Elle possède même le pouvoir de transformer la nature des éléments qu'elle intègre selon sa logique interne, comme le démontre l'exemple tiré du cycle des Narbonnais.

Mais, de surcroît, le fondement même de la méthode d'investigation proposée par Joël Grisward a été contesté. Jean Batany dans un article au titre éloquent, « Mythes indo-européens ou mythe des indo-européens, le témoignage médiéval »¹²⁰ recense les objections opposables et opposées à cette démarche, dont il analyse le degré de recevabilité. L'élection de la littérature médiévale comme champ d'application des principes duméziliens constitue déjà une première difficulté : de fait, Dumézil a étudié « les plus anciens témoignages écrits des cultures qu'il étudiait, et dont l'histoire antérieure restait mystérieuse », mais tel n'est pas le cas des chansons de geste, pour lesquelles les commentateurs ont toujours le pouvoir de défendre l'influence de données historiques ou celle des traditions littéraires bien établies. Une autre pierre d'achoppement serait de verser dans « le mythologisme antique du XIX^e siècle », et de se fonder

¹¹⁹Préface à *l'Archéologie de l'épopée médiévale*, p. 11.

¹²⁰*Annales E.S.C.*, 1985, 40, p. 415-422.

sur « une intuition globale, inévitablement superficielle »¹²¹. Nous avons déjà convoqué l'exemple de Frazer et vu toutefois que les méthodes d'interprétation différaient sensiblement.

Le cœur de l'article consiste en une réflexion sur la compatibilité des lectures mythologique et historique appliquées au poème épique. Jean Batany met en doute la conscience que pouvaient avoir les récitants du cycle des Narbonnais, ou leurs auditeurs, d'une structure trifonctionnelle et, pour justifier son scepticisme, montre que la chanson de geste n'ordonne pas sa matière conformément à ce qu'un théoricien médiéval des trois ordres aurait attendu. À ce titre, la structure tripartite n'est qu'un héritage inconscient, et l'étude mythologique est disqualifiée pour saisir les enjeux idéologiques du douzième ou du treizième siècle. C'est pourquoi Jean Batany reproche à Joël Grisward de n'accorder que mépris à la perspective historique – et, partant, au néo-traditionalisme – et dénonce la légèreté avec laquelle l'auteur de *l'Archéologie* écarte l'hypothèse de modèles réellement attestés pour les personnages de la geste, malgré des concordances évidentes. Dans un esprit de synthèse, il propose un « compromis raisonnable : la contamination possible des mythes indo-européens par des histoires concernant les personnages carolingiens »¹²². Le choix d'écarter de la discussion la question de la mise en forme littéraire n'est pas anodin et sonne comme un aveu de la méthode néo-traditionaliste, qui rejette l'étude des textes dans leur unité synchronique pour mieux interroger leur formation diachronique.

C'est à la lueur de cet aveu que se comprend la disqualification de la lecture mythique pour comprendre les enjeux idéologiques contemporains des chansons de geste. En effet, les tâches assignées aux deux formes de lectures sont foncièrement séparées dans l'esprit de Jean Batany, puisque l'une doit s'efforcer de saisir le rapport entre l'œuvre et son contexte socio-historique, quand l'autre doit être d'analyser les textes et les structures profondes qui président à leur organisation. La même œuvre est porteuse d'une pluralité de sens et de vérités, et c'est donc au commentateur qu'il revient de préciser l'objet de ses recherches et de choisir la méthode adaptée à son projet.

Il nous faut ici évoquer également le rejet intégral des travaux de Dumézil et l'accusation que les structures trifonctionnelles indo-européennes ne seraient qu'une construction imaginaire

¹²¹*Ibid.*, pp. 415-416.

¹²²*Ibid.*, p. 418. Jean Batany rappelle d'ailleurs en note qu'il a concilié les deux approches dans les réflexions qu'il a consacrées au *Roman de Renart*, puisqu'il a aussi bien mis en évidence son substrat mythique dans « La cour du Lion : autour du Pantchatantra et du Roman de Renart » (*Épopée animale, fable et fabliau, Marche Romane*, XXVIII, 3-4, Liège, 1979, p. 17-25) que proposé une interprétation néo-traditionaliste de la genèse du personnage de Renart à partir des comtes Renart de Sens (« Renart et les modèles de la duplicité historique vers l'an mille », *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, J. Goossens and T. Sodman éd., Cologne-Vienne, 1981, p. 1-24). Non seulement il n'y voit aucune contradiction, mais il défend même l'idée d'une complémentarité.

du mythologue. À cette attaque les faits concordants relevés dans les dossiers comparatifs sont une objection suffisante, pour peu que l'on garde en mémoire l'origine de l'hypothèse dumézilienne, constituée des parentés incontestables et incontestées relevés par les linguistes. Le chemin va d'ailleurs des résultats tirés des études comparatistes à la théorie trifonctionnelle, et non l'inverse. Les similitudes structurelles resteraient donc, même si démonstration venait à être faite que l'explication proposée pour comprendre les origines étaient fausses. La modestie de Georges Dumézil et la profession qu'il fait de son incertitude montrent qu'il ne s'agit pas là d'un système érigé en dogme infaillible :

« Je ne sais pas ce que sont les Indo-européens, j'emploie le mot comme une étiquette, pour indiquer que des correspondances me semblent mieux s'expliquer par un héritage commun que, ou par l'emprunt, ou par le hasard, ou par les convenances générales de l'esprit humain. »¹²³

Conclusion partielle

Quelles leçons tirer de ce parcours rapide des études consacrées aux chansons de geste – dont nous rappelons qu'il ne visait nullement à l'exhaustivité mais entendait examiner les orientations théoriques et les implications méthodologiques des démarches mises en œuvre pour interpréter les poèmes épiques ?

Il semble en premier lieu qu'il faille prendre garde à ne pas participer, même contre son gré, à l'étude d'une littérature potentielle. Notre exposé a montré que trop de critiques commentaient et décrivaient des livres qu'ils croyaient déchiffrer sous les chansons de geste, considérées comme des palimpsestes conservant par allusion cryptée la mémoire d'œuvres ailleurs jamais attestées. D'autres, à l'inverse, prétendaient retrouver les traces des chansons sous leur première forme, grâce à de vagues allusions d'historiographes ou de poèmes. De cantilènes en caroles de Conques et d'ailleurs, l'histoire des recherches épiques pourrait

¹²³Ces propos furent tenus dans l'émission « Les lundis de l'Histoire », diffusée sur la radio France Culture le 23 novembre 1981. Nous rappelons que les attaques portées contre Dumézil dépassent amplement le cadre d'une controverse scientifique et que la polémique a été, à de nombreuses reprises, placée sur le terrain politique. Si nous n'examinons pas l'assimilation de ses thèses à l'idéologie nazie, c'est, d'une part, parce que cela formerait une digression trop importante et que, d'autre part, la nature infondée de ce rapprochement nous paraît évidente. Les accusations recensées par Carlo Ginzburg, qui s'est efforcé de dresser un état des lieux de la question, dans toute sa complexité, sont sans réelle portée « Mythologie germanique et nazisme. Sur un ancien livre de Georges Dumézil. » (*Annales E.S.C.*, 40, juillet-août 1985, p. 695-715). Didier Iribon, dans *Faut-il brûler Dumézil ?* (Paris, Flammarion, 1992), a répondu avec vigueur aux attaques lancées contre le mythologue.

aisément constituer un chapitre volumineux de *l'Érudition imaginaire*¹²⁴. C'est pourquoi il convient, selon nous, d'accorder la priorité absolue à la lecture des textes qui nous sont parvenus, profession de foi des plus banales et pourtant bien peu répandue dans les commentaires sur le *Roland*. Corollaire de ce principe : fonder toute conjecture sur la lettre et admettre la nature hypothétique de certaines interprétations, en ne les avançant qu'au nom d'une compréhension plus grande.

En outre, la vivacité des échanges et leur virulence attirent l'attention ; la passion d'érudits pour les œuvres dont ils débattent et les idées qu'ils défendent ne saurait les expliquer de manière entièrement satisfaisante. Il doit exister, dans le corpus épique du Moyen Âge français, un élément de nature à susciter des controverses aussi ardentes. Nous inclinerions assez à croire que leur position dans le temps, c'est-à-dire au commencement¹²⁵, et dans l'espace, c'est-à-dire au carrefour de l'Europe¹²⁶, explique qu'elles aient été, et soient encore, l'objet d'une « concurrence mémorielle »¹²⁷. Nombreux sont les commentateurs qui ont analysé les prises de position de Joseph Bédier comme l'émanation de son nationalisme ; il est d'ailleurs difficilement envisageable de séparer les débats sur les chansons de geste de leur contexte historique et de ne pas considérer le rôle de la guerre de 1870 et du climat intellectuel qu'elle a instauré. À la fin de *La Geste de Roland*¹²⁸, Robert Lafont, par exemple, ironise sur ce qui fut d'après lui la pensée directrice qui explique la rédaction des *Légendes Épiques*, le souci obsessionnel de démontrer que rien n'était germanique dans les œuvres étudiées. De manière paradoxale, son propre travail

¹²⁴À cet égard, la thèse défendue par Henri Grégoire (dans *Byzantion*, XIV, 1939, p. 265-313) emporte sûrement la palme : l'épisode de Baligant, envisagé comme une interpolation, n'aurait d'autre fonction que celle d'*excitatorium* pour une pré-croisade ramenant les Normands en Épire. Le critique fonde son propos sur une équivalence entre Épire et la terre de Bire et sur l'assimilation de Baligant, « *d'antiquitet li vielz* » à George le Paléologue. L'on peut légitimement douter qu'un tel *excitatorium* pût avoir jamais une quelconque efficacité ; l'on mesure inévitablement comment les connaissances extérieures à l'œuvre, aussi vénérables fussent-elles, conduisent à ne plus distinguer ce qui relève du détail – et certes, la mention de la terre de Bire n'occupe nullement une place stratégique ni éminente dans l'épisode de Baligant – et un élément fondamental dans l'élaboration textuelle.

¹²⁵Le pluriel serait sans doute plus approprié : commencement d'une littérature, d'un idéal mais aussi (et surtout ?) d'une identité.

¹²⁶Nous faisons référence à l'intitulé d'un colloque consacré aux poèmes épiques : *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste, Senefiance*, 21, Aix-en Provence, CUERMA, 1987.

¹²⁷Nous reprenons à notre compte le concept exposé par Jacques Beauchemin dans « Le rapport à l'Histoire dans la société des identités. La dette mémorielle comme enjeu. » (*Mémoire et démocratie en Occident. Concurrence des mémoires ou concurrence victimaire*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, pp. 9-23). Nous estimons fort probable que l'histoire littéraire participe elle aussi du mouvement décrit par l'auteur de l'article : « La caractéristique la plus remarquable du nouveau rapport à l'histoire nationale réside cependant dans la concurrence des mémoires. Dans nos sociétés dont l'unité s'est progressivement distendue, divers groupes s'opposent et portent leurs différends jusque sur le terrain de l'histoire, la question consistant à savoir ce qu'il conviendrait de reconnaître rétrospectivement aux uns et aux autres dans l'édification de la société. » (p. 12).

¹²⁸Les pages 268 à 272 du deuxième volume sont consacrées à l'évocation de l'influence du « préjugé national » sur les positions de Bédier, d'autres critiques français mais aussi sur celles Ménendez Pidal dont « le nationalisme castillan négocie avec le nationalisme français » (p. 271).

appelle le même commentaire et possède une dimension politique évidente : ce serait faire preuve d'aveuglement, en effet, que de ne pas replacer l'hypothèse d'une origine occitane du *Roland* dans une production plus générale d'ouvrages consacrés à la défense et à la promotion de l'étude de la langue et de la littérature occitanes¹²⁹. Qu'est-ce à dire ? Suffirait-il d'invalider ces lectures orientées, au prétexte même de leur orientation ? Est-il assuré que les autres critiques proposent des interprétations objectives ou, plus justement, neutres idéologiquement ? La contribution décisive de l'imaginaire épique à la constitution d'une identité nationale, inexistante et impensable sans lui, est un élément qu'il convient de ne pas négliger¹³⁰. Dès lors, plutôt que de tracer des lignes de partage contestables – qui aurait l'assurance d'être, en la circonstance, au-dessus de la mêlée ? - il convient de prendre acte de la nature, ou de la résonance, fortement politique et idéologique des chansons et de rendre compte de ce fait dans les commentaires que l'on en propose. À cet égard, il n'est pas inintéressant de constater que le phénomène n'était pas ignoré des auditeurs des poèmes et les considérations de Jean de Grouchy dans son *Ars musicae* atteste bien la chose :

*Cantus autem iste antiquis et civibus laborantibus et mediocribus debet ministrari donec requiescunt ab opere consueto, ut auditis miseriis et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggrediatur. Et ideo iste cantus valet ad conservationem totius civitatis.*¹³¹

Pour un contemporain des récitations épiques, les chansons jouent à l'évidence un rôle dans la lutte des classes, pour formuler ses idées selon la terminologie marxiste : elles sont un instrument de domination et d'oppression des classes supérieures sur les classes inférieures et concourent à l'équilibre de la société et à sa perpétuation. Sa thèse doit, en toute rigueur, être reçue avec précaution, et le fait d'avoir été formulée au XIII^e siècle ne saurait la dispenser d'un examen critique. Il n'en demeure pas moins vrai que, d'une certaine manière, une convergence se dessine entre les écrits de Jean de Grouchy et les substrats des études de Bédier et de Lafont.

¹²⁹Le parcours rapide de la bibliographie de ces deux critiques traduit assez leurs préoccupations politiques : quand l'un décrit *Les crimes allemands d'après les témoignages allemands* ou célèbre *L'effort français*, l'autre expose *La Revendication occitane* et milite *Pour l'Occitanie*.

¹³⁰Philippe Walter a analysé les modalités de cette contribution dans « L'imaginaire du nom "France" et la construction d'une identité "franque" dans la Chanson de Roland (XII^e siècle) », (*Identités culturelles d'hier et d'aujourd'hui, Currents in comparative romance languages and literatures*, 182, Baltimore, Peter Lang, 2010, p. 3-16).

¹³¹« Or ce chant [*i.e.*, la chanson de geste] doit être administré aux vieillards ainsi qu'aux travailleurs et aux humbles, quand ils se reposent de leur tâche, afin qu'à l'écoute des malheurs et des souffrances d'autres qu'eux ils supportent plus aisément les leurs propres et que chacun s'avance plus énergiquement vers sa tâche. Et, ainsi, ce chant possède la vertu d'assurer la sauvegarde de l'ensemble de la communauté. » Nous citons le texte original d'après l'édition établie par Johannes Wolf (*Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, Sammelbände der Internationale Musikgesellschaft, I, 3 Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1900, p. 90).

La différence est certes grande entre l'affirmation du rôle socio-politique des chansons de geste et des interprétations fondées, tout ou partie, sur des convictions idéologiques ; elle n'est cependant pas irréductible et, s'il fallait apprécier plus finement la question, nous dirions que le rapport, constitutif du genre, entre les chansons et la société qui les entend ou les lit s'exerce selon des modalités diverses, en fonction des échos qu'elles suscitent au moment de leur réception. L'écueil serait de les réduire à ces échos – facteur de cohésion sociale, émanation du génie national, mémoire d'un lieu – et de ne pas voir qu'au contraire, le poème offre prise à une multiplicité de lectures politiques¹³², auxquelles il ne se résume pas.

Enfin, troisième et dernière conclusion, les sujets de dissension, quelles que soient les voies par lesquelles ils sont abordés, sont sensiblement les mêmes dans l'histoire des études rolandiennes et la nécessité s'impose de prendre parti. Toute lecture du poème se heurte, à notre avis, aux trois pierres d'achoppement que sont l'inscription de l'œuvre dans l'histoire, dans le mythe et dans la littérature orale. Il nous revient donc de nous situer par rapport à elles et de définir quelles lignes de force régiront notre travail.

I.2. Mythe et chanson de geste

I.2.1 La *Chanson de Roland* et l'histoire

Le dialogue qu'entretient le poème avec l'histoire doit être envisagé sous deux angles : il nous faut dans un premier temps examiner la question de son commencement historique, pour reprendre la terminologie traditionaliste, avant de réfléchir au rapport qu'il entretient avec l'actualité immédiate de l'époque des manuscrits par lesquels il a été transmis à la postérité.

I.2.1.1 La tradition de l'historiographie carolingienne

La bataille de Roncevaux est mentionnée par plusieurs historiens et leurs écrits représentent une entrée intéressante pour étudier la question de la relation entre le poème et l'événement historique qui l'aurait inspiré. Les *Annales Mettenses* sont un témoin privilégié,

¹³²Pour ne suivre qu'un chemin sur les diverses voies qui se présentent devant le critique, la *Chanson de Roland* est susceptible d'être analysée comme œuvre de propagande. Les hypothèses de propagandes cléricale (Bédier), angevine pro-Plantagenêt (Émile Mireaux, *La Chanson de Roland et l'Histoire de France*, Paris, Albin Michel, 1943) ou capétienne (Hans-Erich Keller, *Autour de Roland. Recherches sur la chanson de geste*, Paris, Champion, 1989) se contredisent naturellement entre elles et il serait vain de vouloir exclure au profit d'une seule toutes les autres.

puisqu'elles furent probablement rédigées au début du neuvième siècle, à une époque voisine de la défaite des troupes de Charles dont elles donnent la version suivante :

777 : Anno dominicae incarnationis DCCLXXVII. Rex Carolus conventum Francorum habuit juxta fontem qui dicitur Patrebrunna. Ad quod placitum omnes Saxones venerunt, exceptis paucis rebellibus, quorum princeps Witing erat, qui ad Normannos confugium fecerunt. Ad eundem quoque placitum de Hispaniam quidam principes Sarracenorum venerunt, Ibinalardi et Withseui, qui Latine Joseph nominabatur ; ibi se cum omnibus quos regebant ditioni domni regis Carolis subdiderunt. In qua synodo etiam innumerabilis turba Saxonum per manus sacerdotum baptizata est.

778 : Anno dominicae incarnationis DCCLXXVIII. Rex Carolus motus precibus, immo querelis Christianorum, qui erant in Hispania sub jugo severissimorum Sarracenorum, exercitum in Hispaniam duxit ; ipse scilicet cum manu valida per Aquitaniam pergens, juga Pirinei montis transcendens, ad Pampilonam urbem pervenit. Pars autem non modica exercitus de Austria, Burgundia, Bavaria seu Provincia et Langobardia per Septimaniam profiscentes ad Barcinonam civitatem pervenerunt. His innumerabilibus legionibus tota Hispania contremuit. Conjuxerunt autem se uterque exercitus ad Cesaraugustam munitissimam urbem ; in qua expeditione obsidibus receptis ab Abinolarbi et Apotauro. Pampilona firmissima civitate capta atque destructa, Hispanis Wasconibus et Nabarris subjugatis, victor in patriam reversus est. Cum audissent autem Saxones, quod exercitus Francorum in Hispaniam perrexisset, persuadente perfido Witicindo et sociis ejus, postposita fide quam promiserant, in fines Francorum irruerunt iuxta Rhenum fluvium¹³³.

¹³³« En l'an 777 de l'incarnation de notre Seigneur, le roi Charles tint une assemblée des Francs près du fleuve qui a nom Patrebruna. À ce conseil vinrent tous les Saxons, exceptés quelques rebelles qui, sous la conduite de Witing, s'étaient réfugiés auprès des Normands. À ce conseil vinrent également certains chefs sarrasins, Ibinalardi et Withseui (qui en langue latine est appelé Joseph) ; là ils se soumirent, eux et tous ceux qu'ils gouvernaient, au seigneur et roi Charles. Dans ce synode, il y eut même une foule innombrable de Saxons qui furent baptisées de mains de prêtres.

En l'an 778 de l'incarnation de notre Seigneur, le roi Charles, ému par les prières ou, plutôt, par les plaintes des chrétiens qui subissaient en Espagne le joug très sévère des Sarrasins, conduisit une armée en Espagne ; passant en personne, à la tête d'une forte troupe, par l'Aquitaine et après avoir franchi les cols des Pyrénées, il parvint à Pampelune. Une part non négligeable de l'armée, composée des hommes d'Austrie, de Bourgondie, de Bavière ou de Provence et de Lombardie, passèrent par la Septimanie et arrivèrent à Barcelone. Les deux armées firent jonction devant la ville très fortifiée de Saragosse ; ayant obtenu de sa marche militaire des otages d'Abinolarbi et d'Apotauro et après avoir pris et rasé Pampelune, ville aux remparts très solides, et soumis Basques et Navarrais, il retourna en vainqueur dans sa patrie. Mais quand les Saxons eurent appris que l'armée franque était parvenue en

Si l'on s'en tient aux annales de Metz, force est de conclure que tout, dans le *Roland* - et non pas simplement l'épisode de Baligant ou de Blancandrin - est une interpolation ; en termes mieux choisis, l'événement historique ne prend nulle part dans ce qui est une création poétique. Certes, les lieux de l'action sont évoqués (Espagne, Saragosse, cols des Pyrénées) et certains thèmes se retrouvent (remise d'otages, tribut en or, présence d'un traître), mais le plus surprenant eût été qu'ils n'y parussent pas, tant ils ressortissent aux motifs traditionnels d'un récit de guerre. De plus, la structure de l'ensemble est très nettement différente, dans la mesure où la narration se compose de trois tableaux - pacification générale, guerre et victoire à l'étranger, nouveau conflit intérieur - quand la chanson forme une unité narrative. Tout au plus un parallèle pourrait-il être esquissé entre la reprise des hostilités telle que la rapportent les *Annales Mettenses* postérieures et l'annonce faite à Charles d'une nouvelle guerre à conduire. La question, pour nous, n'est pas de savoir s'il existait déjà des poèmes épiques, ou même une matière non encore mise en forme, et nous abandonnons bien volontiers aux traditionalistes le soin de reconstruire une littérature potentielle grâce à leurs conjectures ; le véritable enjeu est de savoir si l'analyse littéraire de l'œuvre doit être sacrifiée sur l'autel de la recherche et de la connaissance historiques. Or, contrairement aux thèses de René Louis, il nous semble que la logique commande de considérer prioritairement la chanson comme une production de l'imaginaire et non de l'histoire.

Les *Annales royales*, qui rapportent les événements jusqu'en 829, reprennent la même structure mais insèrent l'épisode de Roncevaux, narré dans ces quelques lignes :

*Ac regredi statuens, Pyrinei saltum ingressus est. In cujus summitate Wascones insidiis conlocatis, extremum agmen adorti, totum exercitum magno tumultu perturbant. Et licet Franci Wasconibus tam armis quam animis praestare viderentur, tamen et iniquitate locorum et genere imparis pugnae inferiores effecti sunt. In hoc certamine plerique aulicorum, quos rex copiis praefecerat, interfecti sunt, direpta impedimenta, et hostis propter notitiam locorum statim in diversa dilapsus est. Cujus vulneris acceptio magnam partem rerum feliciter in Hispaniam gestarum in corde regis obnubilavit.*¹³⁴

Espagne, persuadés par le perfide Witing et ses complices et oubliant la foi qu'ils avaient promise, ils envahirent les frontières franques situées le long du Rhin.

Les *Annales royales* qui s'arrêtent en 801 et sont contemporaines de ce texte, donnent des événements un récit en tous points similaires. La *Chronique* de Réginon, qui date de la fin du neuvième siècle, et les *Annales Mettenses* postérieures, rédigées probablement à la fin du dixième siècle, présentent elles aussi une version concordante et précisent seulement qu'en plus des otages, les Sarrasins payèrent un important tribut en or.

¹³⁴« Puis il prit la décision de s'en retourner et s'engagea dans le col des Pyrénées. Au sommet, les Basques, qui

L'hypothèse d'une censure dans les témoignages historiographiques précédents a souvent été avancée et n'est pas à exclure. Mais, à supposer que le pouvoir royal pût tolérer enfin la mention d'une défaite qu'il s'était efforcé de passer sous silence jusque-là, l'essentiel demeure pourtant que rien dans ces lignes ne laisse soupçonner ni n'annonce la *Chanson de Roland*. Tout diffère entre les *Annales* et l'épopée, et force est d'admettre que l'événement historique ne porte pas en lui l'œuvre à venir.

Le pas décisif est franchi par Éginhard dont la *Vita Karoli magni imperatoris*, rédigée vraisemblablement aux environs de l'an 830, mentionne pour la première fois le nom de Roland parmi les victimes de l'embuscade tendue lors du passage des Pyrénées. Tel est le récit que le proche de l'empereur fait de l'expédition en Espagne :

Cum enim adsiduo ac pene continuo cum Saxonibus bello certaretur, dispositis per congrua confiniorum loca praesidiis, Hispaniam quam maximo poterat belli apparatu adgreditur ; saltuque Pyrenei superato, omnibus quae adierat oppidis atque castellis in deditionem acceptis, salvo et incolumi exercitu revertitur, praeter quod in ipso Pyrenei jugo Wasconicam perfidiam parumper in redeundo contigit experiri. Nam cum agmine longo, ut loci et angustiarum situs permittebat, porrectus iret exercitus, Wascones, in summi montis vertice positus insidiis – est enim locum ex opacitate silvarum, quarum ibi maxima est copia, insidiis ponendis opportunus – extremam impedimentorum partem et eos qui, novissimi agminis incedentes subsidio, praecedentes tuebantur, desuper incursantes in subjectam vallem deiciunt, consertoque cum eis proelio usque ad unum omnes interficiunt ac, direptis impedimentis, noctis beneficio quae jam instabat protecti, summa cum celeritate in diversa disperguntur. Adjuvabat in hoc facto Wascones et levitas armorum et loci in quo res gerebatur situs, contra Francos et armorum gravitas et loci iniquitas per omnia Wasconibus reddidit impares. In quo proelio Eggihardus regiae mensae praepositus, Anshelmus comes palatii et Hruodlandus Brittanici limitis praefectus cum aliis conpluribus interficiuntur. Neque hoc factum ad praesens vindicari poterat,

avaient tendu des embuscades, attaquent l'arrière-garde et troublent l'armée entière par le grand tumulte créé. Et les Francs avaient beau l'emporter sur les Basques tant par les armes que par leur courage, le désavantage du terrain et une bataille inéquitable les rendirent pourtant inférieurs. Dans ce combat périrent plusieurs conseillers du roi, qu'il avait placés à la tête des troupes, du butin fut fait, et l'ennemi, grâce à sa maîtrise des lieux, se dispersa en plusieurs directions. La douleur de cette défaite assombrit dans le cœur du roi la majeure part des affaires heureusement menées en Espagne. »

*quia hosti, re perpetra, ita dispersus est ut ne fama quidem remaneret ubinam gentium quaeri potuisset.*¹³⁵

Les néo-traditionalistes tirent argument de ce texte pour prouver l'existence à haute date d'une version primitive de la chanson. En effet, Éginhard a pour coutume de suivre les *Annales royales* et, s'il s'en écarte dans sa narration de l'épisode de Roncevaux, c'est qu'il subirait la pression d'une autre source, encore plus influente, en l'occurrence le proto-poème¹³⁶. L'argument est discutable, pour peu que l'on considère le fait que la version donnée par Éginhard est plus étoffée que celle des *Annales* et qu'il a donc eu toute licence de mentionner des noms, mais aussi d'intégrer une description plus précise des lieux et du moment où se déroula le combat. Cependant, en admettant que l'auteur de la *Vita Karoli* connût une chanson rolandienne – ce qui n'est nullement impossible mais nullement certain – il faut alors conclure que cette chanson n'avait que peu de points communs avec celle que nous étudions actuellement : sans vengeance ni traître, est-il vraiment légitime de parler de *Chanson de Roland* ? Surtout, et c'est là l'essentiel pour notre propos, le constat s'impose que la chanson s'est développée contre l'événement historique et que ce dernier ne joue pas le rôle primordial que lui prêtent les néo-traditionalistes.

En somme, il en va de la chanson de geste comme de l'épopée grecque : toute recherche destinée à fonder un ancrage dans la réalité historique est cruellement démentie par les faits ou,

¹³⁵« En effet, alors que l'on était encore, pour ne pas dire toujours, en guerre contre les Saxon, Charles disposa des garnisons aux points stratégiques de la frontière et, avec le plus grand appareil de guerre qu'il put, partit pour l'Espagne ; et, après avoir franchi les Pyrénées et avoir reçu la soumission de toutes les places fortes et citadelles sur lesquelles il marcha, il rentre en ramenant une armée intacte et préservée, si ce n'est qu'il fut quelque peu contraint de faire l'expérience de la perfidie basque au sommet des Pyrénées, sur le chemin du retour. De fait, comme l'armée marchait, étirée en une longue colonne, ainsi que l'exigeait l'étroitesse des lieux, les Basques, ayant tendu des embuscades en haut de la montagne – c'est une place rendue propice aux embuscades par l'opacité des forêts, qui y sont très fourmies – s'élançant depuis les hauteurs et rejettent dans la vallée les derniers trains de bagages ainsi que ceux qui couvraient les troupes qui allaient devant, préposés comme secours à l'arrière-garde, et, engageant le combat avec eux, les tuent tous jusqu'au dernier ; puis, avec leur butin, protégés par la grâce de la nuit qui tombait déjà, ils s'éparpillent en tous sens dans la plus grande hâte. Dans cette affaire, les Basques furent avantagés par la légèreté de leur armement et par la configuration des lieux du combat ; les Francs, en revanche, furent pénalisés par la lourdeur de leur armement et une situation défavorable, qui les rendirent en tout inférieurs aux Basques. Au cours de la bataille périrent Eggihard, serviteur de la table du roi, Anselme, conseiller du palais et Roland, préfet de la marche de Bretagne avec de très nombreux autres. Et l'on n'a pu tirer vengeance, jusqu'à aujourd'hui, car l'ennemi, sa forfaiture accomplie, se dispersa si bien qu'il ne resta pas même la rumeur du territoire où ils avaient pu trouver refuge. »

¹³⁶Tel est le raisonnement de Ramon Ménéndez Pidal dans *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs* (pp. 284-285). Un texte historiographique ruine en grande partie la démonstration : les *Annales Aniasenses*, qui suivent d'assez près le récit d'Éginhard et qui datent du XII^e siècle, conservent les noms d'Anselmus et d'Eggihard mais omettent celui de Roland : faudrait-il considérer comme nulle l'influence de chansons à une époque où elles sont attestées, quand il nous est demandé de la tenir pour toute-puissante en un moment pour lequel rien ne prouve leur existence ? De la même manière, la version de l'Astronome, consignée dans la *Vita Hludowici imperatoris*, est interprétée comme une preuve de la popularité de la *Chanson de Roland*, puisque le narrateur juge inutile de rappeler les noms des Francs tombés à Roncevaux « *quia vulgata sunt* ». Outre le fait que la tradition historiographique suffise à elle seule à expliquer la renommée des victimes de l'attaque basque, l'important est que l'événement historique et sa prétendue relation épique ne se rencontrent que sur des points insignifiants.

dans le meilleur des cas, demeure hypothèse invérifiable. La localisation de Troie ou de Roncevaux, bien incertaine, ne sert en rien la lecture des poèmes et, au fond, n'est guère plus pertinente que les efforts déployés pour situer avec certitude la position géographique de l'Atlantide. Inversement, envisager ces lieux et ces récits comme des constructions imaginaires, et les étudier comme telles, c'est se confronter aux épopées et accéder peut-être à une de leurs nombreuses significations. L'enquête historique nous conduit donc à la conclusion claire que l'élaboration poétique représente un élément capital, qu'il convient de prendre en considération dans l'étude des chansons de geste.

Il se peut qu'un Roland quelconque soit mort dans la traversée des Pyrénées ; il est certain que ce n'est pas son cor qui résonne aux oreilles de l'auditeur et du lecteur. Nous précisons, pour dissiper tout malentendu, que nous n'entendons pas rejeter l'intégralité de la théorie néo-traditionaliste. Nous sommes enclin à penser que la chanson de geste fut le fruit d'une tradition multiséculaire et nous admettons volontiers que Roland entre en littérature sous la plume d'Éginhard. C'est uniquement la primauté que cette école accorde à la réalité historique que nous avons entrepris d'examiner et de critiquer. L'investigation méthodique et scrupuleuse de prodromes épiques n'est évidemment pas sans intérêt ; elle est en revanche contre-productive pour qui entend lire les textes tels qu'ils furent fixés à un certain moment du développement de la tradition. Qu'il s'agisse là d'un stade ultime, d'un terme causé par le hasard ou provoqué par des autorités laïques ou ecclésiastiques, nous considérons que nul autre choix ne se présente que d'envisager la *Chanson de Roland* au moment de sa « période explosive »¹³⁷, c'est-à-dire aux onzième et douzième siècles.

1.2.1.2 La chanson de geste, miroir de l'actualité

Est-ce en s'appuyant sur ce constat que certains critiques ont concentré leur attention sur l'histoire contemporaine des manuscrits que nous possédons ? La chose est douteuse mais, néanmoins, il est indispensable d'examiner les lectures qui ont cherché, en rupture totale avec

¹³⁷Nous empruntons le concept exposé par Gilbert Durand dans *Introduction à la mythologie* (Paris, Albin Michel, 1996). Pour cet anthropologue, l'attestation la plus ancienne d'un mythe compte moins, pour sa compréhension, que sa période explosive, à laquelle il est traité à de multiples reprises – rien ne s'opposant, naturellement, à ce qu'il existe plusieurs périodes de la sorte pour un même mythe. Il donne en exemple le mythe de Salomé, dont le récit est fait depuis l'aube du christianisme mais dont la période explosive se situe à la fin du XIX^e siècle. Nous ne pouvons que souscrire à ses positions lorsqu'il affirme que l'étude de la période explosive est « beaucoup plus fructueuse que celle des "origines" si chères à l'historicisme » (p. 161), après avoir soutenu l'idée que le mythe « ne se livre pas au lit de Procuste des localisations spatio-temporelles » (p. 62).

le néo-traditionalisme, une clef d'interprétation dans l'actualité historique. Les méthodes suivies sont fortement dissemblables et il convient de dissocier les études qui établissent des équivalences entre des personnalités historiques et des personnages littéraires de celles qui analysent le texte comme le fruit ou le miroir de l'idéologie de son époque.

Par son ampleur et sa prolixité, l'ouvrage d'André de Mandach représente l'effort le plus important qui ait été fourni pour avancer dans la première voie. Le tome sixième de *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe* est consacré à la *Chanson de Roland*¹³⁸. La lecture repose tout entière sur le concept de « transfert de mythe », clairement défini dans l'introduction :

« Il suffit (...) qu'en région germanique un personnage quelconque supprime un animal monstrueux dans un lieu quel qu'il soit pour que le public assimile cet exploit à celui de Sigurd-Siegfried et le lui attribue. Ainsi, le récit de cette prouesse passera pour un authentique conte de Siegfried, une « Sigurd Saga » ou une « Siegfriedsage ». Tel se définit à nos yeux le concept de "transfert de mythe". »¹³⁹

Se fondant sur ce concept, André de Mandach en tire la conséquence qu'« afin de reconstituer un passé historique au héros, il est logique de chercher à lui établir un parallèle avec un personnage contemporain correspondant.

Or le seul candidat possible n'est autre qu'Alphonse I. »¹⁴⁰ L'auteur néglige curieusement d'expliquer pourquoi la reconstitution d'un passé historique serait un impératif catégorique. La méthode repose donc sur des fondements fragiles, en ce sens que le modèle historique est présenté comme une nécessité première, sans autre forme de discussion. Ne reste alors qu'à sélectionner « le seul candidat possible. » Ainsi, ce critique entend démontrer que le mythe de Charlemagne s'annexe la figure d'Alphonse, tout en postulant que les exploits du Batailleur, qui s'empara de Saragosse et combattit les Musulmans, sont attribués, contre toute logique, à Roland. En somme, c'est parce que la vie d'Alphonse rappelle celle de Charlemagne – qui jamais ne conquiert l'Espagne – que s'explique le transfert de mythe et, dans le même temps, c'est parce que le Batailleur se rêve en nouveau Charles que ses hauts faits sont attribués à l'empereur par ses contemporains.

¹³⁸ *Chanson de Roland. Transferts de mythe dans le monde occidental et oriental, Naissance et développement de la chanson de geste en Europe*, tome VI, Genève, Droz, 1993.

¹³⁹ *Op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.19.

Il est dès lors difficile de saisir s'il est question d'un transfert inconscient opéré par l'imaginaire collectif ou d'une construction organisée par le pouvoir politique. La deuxième option semble être privilégiée par Mandach puisqu'il suppose que la matière rolandienne fut élaborée à Tudèle, dans la sphère d'influence du roi. L'analyse se complique encore par la mention d'un deuxième transfert de mythe – preuve que les candidats possibles étaient plusieurs. Pendant la croisade, c'est Rotrou du Perche qui vient se fondre dans le personnage de Roland¹⁴¹, car il est appelé ainsi par les historiographes et que la flagornerie rhétorique de poètes courtisans traduit pour Mandach un mouvement plus profond. La présence d'un vicomte Toroldus à Antioche aux côtés de Rotrou et celle d'un Toroldus pendant la *reconquista* à Tudèle, ville dans laquelle ne se rendit pas Rotrou, le conduisent à penser que les deux attestations renvoient à une seule et même personne, l'auteur de la *Chanson de Roland*. Le transfert de mythe, nous l'avons vu, autorise le syncrétisme ; aussi Roland est-il Rotrou, Alphonse et « d'autres de ses paladins »¹⁴² tout à la fois et Olivier est-il identifié de façon certaine à Louis de Monson puis, avec non moins d'assurance, à Gaston IV de Béarn à la page suivante¹⁴³.

La démarche de Mandach, fondamentalement, ne diffère de celle des néo-traditionalistes que sur la question du référent historique, qui n'est plus recherché dans le passé carolingien et la longue durée mais dans le monde contemporain et l'actualité immédiate. Exception faite de cette divergence capitale, la méthode mise en œuvre est strictement similaire et souffre d'un même manque de rigueur, que l'auteur énonce lui-même avec une grande lucidité : « N'étant pas responsable de la faiblesse des sources, nous avons quand même tenté de les exploiter avec autant de discernement que d'imagination. »¹⁴⁴ Nous retrouvons la même nature hautement spéculative et conjecturale des thèses développées, et auxquelles est attribué, pourtant, un caractère de vérité absolue fondée sur la science historique. L'identité de méthode, qui consiste à déconstruire un personnage en de multiples modèles historiques prêtant chacun un trait biographique ou psychologique et contribuant ainsi à sa formation, explique la communauté de principes de lectures de l'œuvre. De même que l'essentiel, pour les néo-traditionalistes, se trouve en-dehors du texte dans une époque disparue, le principal, pour Mandach, réside dans la

¹⁴¹Rotrou serait également l'objet d'un transfert arthurien et il apparaîtrait sous le cryptogramme de Perceval dans la matière de Bretagne. L'on mesure sur ce point combien le concept de « transfert de mythe » est malléable et autorise des assimilations douteuses et arbitraires.

¹⁴²Nous citons la formule de la page 45, qui rend manifeste le flou qu'autorise le maniement de transfert de mythe.

¹⁴³*Op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁴⁴*Ibid.*, p. 26. De fait, il est difficile de nier que l'imagination de Mandach soit fertile et qu'elle comble volontiers les lacunes des documents exploités, qui subissent un traitement tout aussi fantaisiste, dans la mesure où certaines affirmations qu'ils contiennent sont reçues comme vraies et que d'autres « doivent être passées au crible de la critique » (p. 29) et concorder alors avec la théorie générale. Notre propos n'est pas de dépriser systématiquement un ouvrage d'une grande érudition, dont certaines vues – celles sur la position stratégique de Tudèle notamment – sont très précieuses, mais de mettre en avant les failles évidentes de la méthode déployée.

compréhension et la connaissance de faits extérieurs à la chanson : « Négliger de mieux connaître [les arrière-plans familiaux, les toiles de fond politiques] est à la fois fâcheux et ingrat : c'est porter un jugement sommaire et méconnaître l'intérêt majeur du texte. »¹⁴⁵ En toute logique, l'enquête toponymique et anthroponymique conduite par Mandach propose une lecture à clefs du poème. Nous ne contestons pas l'intérêt du travail, évident, mais nous nous inscrivons en faux contre l'idée qu'une entreprise de la sorte délivre la signification la plus haute de l'œuvre. La définition des chansons de geste comme des « instruments de propagande et de connaissance des masses »¹⁴⁶ nous paraît pareillement discutable ; en effet, il est hasardeux que les foules médiévales eussent le même discernement et la même imagination qu'André de Mandach, et l'efficace d'une telle propagande nous semble douteuse.

De surcroît, l'assimilation d'un Raimbaut d'Orange à Roland sous la plume d'un historiographe, par exemple, et la création d'une épopée sont deux faits bien distincts qui, à notre sens, ne peuvent procéder d'un même mouvement. Dans le premier cas, tout auditeur ou lecteur comprend immédiatement la dimension politique de l'équivalence et saisit que le rapprochement est le fait calculé d'un écrivain de cour qui sait le prix d'un parallèle avec un personnage glorieux ; dans le second cas, il faut admettre que l'épopée est entièrement artificielle et construite sous le contrôle du pouvoir qui entend manipuler la masse, ce qui signifie que Roland est une figure vide de sens, sans aucun prestige et, dès lors, l'éloge de l'historiographe est rien moins que flatteur. Le raisonnement de Mandach est rendu intenable par les contradictions sur lesquelles il repose¹⁴⁷.

La seconde manière de recourir à l'histoire du douzième siècle pour lire la *Chanson de Roland* est de voir dans l'œuvre un produit et un reflet des tensions idéologiques de son époque. Cette approche applique à la société la maxime destinée par Sainte-Beuve à définir la relation entre l'écrivain et le texte qu'il a rédigé : « Tel arbre, tel fruit » ; le lien de causalité ainsi établi fonde la critique biographique, dont les limites s'imposent à l'esprit. Toutefois, il serait absurde

¹⁴⁵*Ibid.*, p. 137.

¹⁴⁶*Ibid.*, p. 205.

¹⁴⁷Cela ne signifie pas que les versions que nous avons conservées ne puissent être travaillées par des enjeux politiques. Ainsi, dans *L'Épopée et la frontière*, Robert Lafont voit dans les variantes du catalogue recensant les conquêtes de Roland la trace d'un glissement géographique : « On a bien l'impression que là où le texte oxonien posait la relation de la Neustrie-Normandie et de son complément britannique à l'Empire, Saint-Denis, avec une prudence que les manuscrits diversifient, pose un autre rapport : celui de la France capétienne à ce même Empire » (p.160). Toutefois, son interprétation n'est pas présentée comme certaine et, à supposer qu'elle soit fondée (la mention de la Normandie dans certaines autres versions que celle d'Oxford bat en brèche l'idée d'un effacement calculé de l'influence normande), elle ne porte pas sur la structure entière du poème mais bien sur des points de détails. La remarque vaut aussi pour les marques de l'idéologie sugérienne et sandionysienne que relève et étudie Hans Erich Keller dans les deux premiers chapitres de *Autour de Roland*.

d'écarter sans examen les études menées dans cette perspective. Peter Haidu, par exemple, développe la thèse selon laquelle la *Chanson de Roland* interroge les impasses d'un système féodal, où l'intérêt privé des grands du royaume interfère constamment avec l'intérêt du roi¹⁴⁸.

Le droit à la vengeance privée apparaît ainsi incompatible, dans le poème, avec l'exercice par Charlemagne de sa politique extérieure : la question de la trahison, ou non, de Ganelon est éminemment problématique, puisque – selon la perspective adoptée – la qualification de trahison devient caduque ou recevable. La gêne et le silence du conseil, au moment où Charlemagne leur demande de juger Ganelon, est révélateur de ce conflit, car les conseillers ne peuvent condamner Ganelon sans se dessaisir eux-mêmes de leurs prérogatives féodales, mais ils ne sauraient non plus l'innocenter sans réduire fortement, voire annuler, le respect dû au roi. Si les conseillers choisissent une troisième voie, en demandant à Charles de déclarer quitte Ganelon, c'est une manière dans l'œuvre de souligner l'aporie dans laquelle se trouve la société féodale. Cette tension ne trouve son issue, selon Haidu, que dans l'apparition de Thierry qui est, comme les remplaçants d'Olivier et de Roland à la tête de l'armée, « ontologiquement, fonctionnellement, militairement et politiquement, entièrement, la créature de Charles. C'est son absence d'« antériorité » qui en fait ce qu'il est : rien si ce n'est une créature de Charles. »¹⁴⁹

Il est difficile de contester le grand intérêt du propos tenu dans *The Subject of Violence* et il nous faut souligner le souci constant de recourir à l'analyse textuelle pour étayer l'argumentation : nous avons trop souvent déploré que tel n'était pas le cas chez les commentateurs du *Roland* pour ne pas relever que Peter Haidu se confronte à la signification de la chanson. Ce nonobstant, nous sommes plus mesuré quant à l'existence d'un « projet révolutionnaire » porté par le texte. Selon ce critique en effet, le poème est construit dans le but prédéterminé d'affirmer « la prérogative du pouvoir royal sur le féodal. »¹⁵⁰ Le poème s'efforcerait donc d'atteindre l'objectif précis d'influer sur la répartition du pouvoir politique et les rapports de force dans la société du XII^e siècle, et son dessein ultime serait de modifier les représentations mentales de ses auditeurs, quels qu'ils fussent. C'est sur ce point précis que le travail de Haidu nous semble prêter le flanc à la critique : qu'une œuvre d'art, en effet, entre en résonance avec l'époque à laquelle elle est créée et participe d'un même mouvement général

¹⁴⁸*The Subject of Violence, The « Song of Roland » and the Birth of the State*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

¹⁴⁹*Op. cit.*, p. 150. Thierry est « *ontologically, functionally, militarily, and politically, entirely, Charles's creature. It is the absence of "priority" that makes [him] what [he is] : nothing but Charles's creature.* »

¹⁵⁰*Ibid.*, p. 169 : « *The text achieves its revolutionary goal : the establishment of monarchical prerogative over the feudal.* »

que la politique, l'économie ou la philosophie est une idée à laquelle nous nous rangeons aisément. C'est autre chose, toutefois, d'estimer qu'elle se résume au rôle de caisse de résonance ou même à celui, plus flatteur mais tout aussi réducteur, de tambour annonciateur des bouleversements à venir. Derechef, la lecture historique vise, par l'étude du poème, cet au-delà du texte qu'est la société qui l'a produit et les tensions idéologiques qui la traversent.

Au demeurant, la pertinence d'une telle approche ne se trouve nullement remise en cause – et *The Subject of Violence* est une preuve idéale de son pouvoir stimulant et de son caractère fécond – pour autant qu'elle soit circonscrite dans le champ des études historiques. Aussi entendons-nous simplement mettre en évidence le fait que l'analyse d'une œuvre comme miroir de son temps, ou encore comme projection anticipatrice de ce que l'avenir sera, est une option méthodologique marquée, qui suppose une conception de la littérature à laquelle nous ne souscrivons pas. Florence Goyet a récemment formulé explicitement ce postulat implicite dans un essai consacré au genre épique, dont une partie entière est consacrée à la *Chanson de Roland* : « L'épopée est un moyen, et non une fin. Elle permet d'apporter la lumière sur un sujet encore bien plus confus que la mêlée guerrière : la crise qui secoue le monde des auditeurs. »¹⁵¹

Le propos est très fort et mérite que l'on s'y arrête : de fait, l'épopée est ici définie comme un outil intellectuel permettant de penser des situations sociales complexes et ne saurait trouver de sens en-dehors de la réalité vécue par ses auditeurs et de l'expérience qu'ils ont des tensions contemporaines. Alors même qu'il semblait y avoir eu coupure irréductible, nous retrouvons sous la plume de Florence Goyet le fondement du traditionalisme et du néo-traditionalisme, c'est-à-dire la priorité absolue accordée à l'Histoire sur le texte, qu'elle détermine soigneusement comme postulat initial de son travail. La lecture socio-historique qu'elle propose occulte la dimension esthétique de la chanson de geste, et cela ne saurait selon nous aller sans difficulté, sauf à préciser que le poème est abordé non plus comme une œuvre littéraire mais comme un document historique parmi d'autres¹⁵². Il suffit de comparer les thèses défendues par Peter Haidu et Florence Goyet pour mesurer à quel point il n'est pas question de cas particuliers mais bel et bien d'une position théorique commune à l'approche historique. Le critique américain

¹⁵¹*Penser sans concepts : fonctions de l'épopée guerrière. « Iliade », « Chanson de Roland », « Hôgen » et « Heiji monogatari »*, Paris, Champion, 2006, p. 7.

¹⁵²Lors d'un entretien, Florence Goyet m'a expliqué qu'elle ne considérait nullement avoir occulté cet aspect de la chanson de geste, dans la mesure où elle avait, au contraire, fondé sa lecture des œuvres sur les procédés du parallélisme et de l'homologie. Elle définissait d'ailleurs son étude comme une analyse stylistique de l'épopée, et nullement une interprétation historique. Néanmoins, en stipulant que l'épopée n'est qu'un « moyen » intellectuel et non une « fin », elle subordonne incontestablement l'approche stylistique à la perspective historique, celle de l'actualité immédiate, qui seule donne un sens à l'œuvre. Il nous semble que c'est très précisément une telle subordination qui constitue le fondement méthodologique de ce que nous examinons ici sous le nom de lectures historiques.

propose, nous l'avons vu, de comprendre le but de l'œuvre comme l'affirmation des prérogatives royales ; l'œuvre a pour objet, selon Florence Goyet, de « donner les moyens intellectuels de sortir de la crise due à la faiblesse royale du XI^e siècle »¹⁵³. Si les conclusions des deux critiques se rencontrent si exactement malgré le recours à deux types d'analyse très différents (l'un pratique principalement l'analyse sémiotique quand l'autre privilégie l'analyse stylistique), c'est que leurs méthodes de lectures sont fondées sur un principe commun qui veut que le contexte historique soit la clef d'interprétation définitive pour comprendre les chansons de geste.

À ce titre, l'on pourrait supposer un accord, parmi les commentateurs qui appliquent cette méthode, quant à la nature de la révolution idéologique qu'accomplirait la *Chanson de Roland* ; il n'en est rien et l'histoire, comme le poème, semble porteuse d'une multiplicité de sens qui échappe toujours, tout ou partie, aux lectures particulières que l'on peut en faire. Ainsi Sharon Kinoshita oriente-t-elle la réflexion dans une direction autre : elle ne considère pas la question politique comme primordiale, mais choisit de penser la chanson dans sa relation à cet événement contemporain majeur que fut la croisade. C'est dans cette perspective qu'elle définit sa position :

« J'affirme que l'idéologie de croisade – supposée imprégner le poème de l'extérieur – est, en réalité, produite durant son déroulement. La différence, même petite, ouvre un espace critique pour historiciser – pour en relever le processus de construction – le modèle du "choc des civilisations" qui domine tellement notre conception des rapports entre Chrétiens et Musulmans au Moyen Âge. »¹⁵⁴

Pour explorer une voie radicalement différente de celle empruntée par Haidu et Goyet, sa théorie n'en est pas moins fondée. Elle propose en effet de lire les premières laisses du poème (lorsque Marsile propose à Charles des richesses non négligeables contre son départ d'Espagne) comme la représentation textuelle d'une pratique attestée historiquement et contemporaine de la *Chanson de Roland* - au moment où, du moins, elle est fixée par écrit. Il s'agit de la culture des *parias*, c'est-à-dire d'une somme d'argent que versaient les rois de l'Espagne sous autorité musulmane aux guerriers chrétiens, en échange d'un engagement à ne pas les attaquer.

¹⁵³*Ibid.*, p. 223.

¹⁵⁴*Medieval Boundaries. Rethinking difference in Old French Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006, pp.15-16 : « I argue that the crusading ethos presumed to permeate the poem from the outset is, instead, produced during the course of it. The difference, however small, opens a critical space for historicizing – for revealing the constructedness of – the “clash of civilizations” model that dominates so much of our thinking about medieval Christian-Muslim relations. »

Plusieurs exemples historiques viennent appuyer sa démonstration et cette pratique était tellement répandue que, selon Kinoshita, l'allusion aux *parias* au début de la *Chanson de Roland* était aisée à saisir pour le public des XI-XII^e siècles :

« Aux onzième et douzième siècles, (...) de nombreux "Francs" contemporains auraient reconnu le message de Marsile comme une offre de *paria*, le tribut en monnaie que versaient les rois ta'ifa, politiquement faibles, de l'Espagne musulmane à leurs voisins chrétiens. »¹⁵⁵

La révolution que met en scène la chanson de geste serait donc le passage brutal de cette pratique à l'idéologie de croisade, rupture radicale incarnée dans le personnage de Roland : « Le *Roland* travaille à produire les "Francs" comme une nouvelle identité collective, en recodant l'intransigeance *féodale* de Roland en un choc des civilisations fondé sur la différence religieuse. »¹⁵⁶ Le texte donnerait à voir cette mutation brusque, qui ne trouverait sa résolution que dans la mort du héros, mort nécessaire pour fonder un ordre nouveau du monde.

Il est aisé de mesurer combien les conclusions de Kinoshita sont éloignées de celles que nous avons précédemment exposées, si bien que l'on pourrait croire que les lectures sont appliquées à deux chansons de geste différentes et non pas au seul *Roland*. Pourtant, le postulat interprétatif est identique et le maître-mot de la méthode de Kinoshita est sans doute « *historicizing* », c'est-à-dire la volonté, qu'elle partage avec Peter Haidu et Florence Goyet, d'inscrire le texte dans le cours de l'histoire et d'en analyser les effets, puisqu'elle le considère comme un agent qui contribue à écrire les événements. Il est intéressant de constater que les résultats diffèrent donc uniquement en fonction du fragment de réalité historique auquel est confrontée la chanson : envisagée sous l'angle de l'histoire institutionnelle et de la théorie monarchique, elle se révèle construire une image nouvelle de la royauté, affranchie désormais des revendications féodales ; analysée à la lumière des relations internationales, elle fonde le passage d'une cohabitation possible à une incompatibilité absolue entre Chrétiens et Musulmans. Trancher entre ces deux lectures nous paraît particulièrement hasardeux, compte tenu de la qualité de leurs argumentations respectives ; les renvoyer dos-à-dos sans conclure ne serait guère plus satisfaisant.

On pourrait tenter de surmonter l'aporie en invoquant la nature de la chanson de geste et sa lente gestation, en rappelant, comme l'a fait François Suard, que « le socle sur lequel se

¹⁵⁵*Ibid.*, pp. 17-18. « *In the eleventh and twelfth centuries (...) many contemporaries "Franks" would have recognized Marsile's message as an offer of parias, the tribute money the politically weak ta'ifa kings of Muslim Iberia paid to their Christian neighbours.* »

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 16 : « *The Roland works to produce "Frank" as a new collective identity, recoding Roland's feudal intransigence as a clash of civilizations based on religious difference.* »

fonde la chanson de geste est composite. »¹⁵⁷Autrement dit, l'œuvre témoignerait simultanément de deux mutations rencontrées par la société médiévale, changements de nature différente certes, mais qu'elle refondrait en un ensemble cohérent. À cet égard, il convient ici de souligner à quel point ces deux approches ne construisent absolument pas leur analyse sur les mêmes moments du texte : la réflexion de Peter Haidu – à laquelle se rattache, malgré certaines nuances, celle de Florence Goyet – place l'accent sur la fin de l'œuvre, le procès de Ganelon marquant en un sens le sommet de la crise ; Sharon Kinoshita insiste, quant à elle, sur les premières laisses, dans lesquelles elle voit la représentation d'un monde ancien sur le point d'être détruit. L'œuvre semble donc offrir deux accès différents à la représentation qu'elle donne d'un univers en bouleversement, et l'on peut légitimement penser qu'il est plus fécond d'associer les deux analyses que nous venons de présenter, plutôt que de les opposer, ou encore d'essayer – sur quels critères ? - d'évaluer quelle serait la plus exacte des deux.

Ce faisant, faudra-t-il alors affirmer que la communauté des Francs traverse non pas une révolution, mais plusieurs révolutions ? C'est ce que nous ne croyons pas, et nous pensons même qu'une telle position serait le choix de la facilité : nous proposons, simplement, de penser la mutation qui a cours dans le poème sur un autre plan. Le point commun aux deux théories que nous étudions est de chercher à expliquer cette mutation par une contextualisation historique. Cet ancrage dans l'histoire des mentalités est tout à fait recevable, aussi souscrivons-nous volontiers aux conclusions de démonstrations brillantes et érudites ; il ne nous semble pas moins porteur d'une limite. Nous avons voulu montrer comment, dans les deux cas, le référent historique retenu détermine une lecture partielle de l'œuvre. Dans cette perspective, l'on pourrait légitimement émettre l'hypothèse que plusieurs autres ancrages historiques sont possibles, susceptibles de ramener à la lumière des pans entiers de la *Chanson de Roland*, tout en rejetant dans l'ombre d'autres parties – si bien que l'on assisterait à une véritable prolifération de crises¹⁵⁸.

¹⁵⁷« Impure, en son début même, la chanson de geste... », *L'épique médiéval et le mélange des genres, textes réunis par Caroline Cazenave*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 46.

¹⁵⁸Nous renvoyons, à titre d'exemple, à l'interprétation proposée par Donald Maddox (« *E Baldewin mun filz* » : *La parenté dans la "Chanson de Roland"*, VIII *Congreso de la Société Rencesvals*, Institucion Principe de Viana, 1981, p. 299-304) qui voit dans la question de la succession de Ganelon le cœur du conflit entre Roland et son parâtre. Nous avons choisi de ne pas insister davantage sur sa position, dans la mesure où elle n'est que brièvement soutenue, mais, quoiqu'il en soit, cette manière d'envisager la crise à partir de la question successorale est une bonne illustration de la pluralité de crises historiques que porte potentiellement en elle la *Chanson de Roland*. En outre, il convient de souligner que ces lectures historiques, récentes, participent de la concurrence mémorielle que nous avons évoquée : l'étude de Haidu s'inscrit ainsi dans un héritage marxiste et le travail de Kinoshita se présente explicitement comme une réflexion sur la théorie polémique du « choc des civilisations » développée par Huntington et doit être rangée dans le courant des études post-coloniales. C'est donc, pour une part au moins, à travers le prisme de l'histoire des vingtième et vingt-et-unième siècles que doivent être lues leurs interprétations de la chanson.

Pour dépasser cette multiplication – dont le risque principal est d'aboutir à une fragmentation, à un morcellement de l'œuvre – nous entendons opérer un déplacement : il ne s'agira pas d'interpréter la chanson de geste comme le miroir d'une crise historique (de crises historiques ?) mais d'analyser dans le texte l'expression intellectuelle et esthétique d'une crise et de sa résolution, pensées selon des schémas mythiques.

I.2.2 Lire le mythe rolandien

Proposer une lecture mythique de la *Chanson de Roland* nécessite de lever deux ambiguïtés, dont la persistance risquerait de nuire à la cohérence du propos. Il convient en premier lieu d'établir avec précision dans quelle acception le concept de mythe est entendu, à défaut d'en proposer une définition arrêtée. Mais il faut de surcroît justifier l'existence possible d'un substrat mythique dans une œuvre dont la dimension manifestement chrétienne est une donnée fondamentale et qui devrait, par conséquent, exclure et rejeter toute trace de paganisme.

I.2.2.1 Le mythe, une impossible définition

La plupart des hommes ont une idée si vague du mythe que ce vague même de leur idée est pour eux la définition du mythe. Si nous détournons en ce lieu les propos de Paul Valéry, originellement consacrés à la poésie, c'est qu'il règne autour du mythe, comme en vérité autour de chaque grande catégorie de l'esprit humain, un flou conceptuel évident, à tel point qu'Alain Deremetz en vient à formuler une question abrupte :

« Le mythe existe-t-il ou n'existe-t-il que des mythes ? (...) Le mythe est-il une forme identifiable qui correspondrait à une réalité historiquement et culturellement stable ou n'est-il qu'un fantôme de la raison, qu'un concept malléable et accueillant, le nom donné à tout ce qui se dit ? »¹⁵⁹

Le fait est que le mythe se dérobe à toute tentative de définition précise, à laquelle il échappe toujours, et qu'il est plus aisé de percevoir les failles dans les tentatives qui ont été faites en ce sens que de se confronter à une telle difficulté. C'est à ce titre que Gilbert Durand conclut que

¹⁵⁹« Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom ? », *Mythe et création* (Alain Cazier dir.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 16-17. Il partage ce doute avec Claude Calame qui nie l'existence d'une « ontologie du mythe » (« Illusions de la mythologie », *Nouveaux actes sémiotiques*, 12, Pulim, 1990).

les mythiciens aboutissent bien souvent à des propositions qui décrivent aussi précisément le mythe que les bipèdes sans plume platoniciens correspondent exactement aux humains. Il est d'ailleurs remarquable que la définition du mythe que l'anthropologue propose aussitôt après cette comparaison se construise sur le modèle même de la définition platonicienne de l'homme, c'est-à-dire sur le principe d'une combinaison entre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas¹⁶⁰.

Toutefois, il est possible, et indispensable tout à la fois, de circonscrire un champ opératoire pour ce concept auquel nous entendons recourir ; toute autre position impliquerait des malentendus ou des incompréhensions dus à ce flou terminologique. André de Mandach, par exemple, utilise le concept de « transfert de mythe » mais fait malheureusement l'économie d'une mise au point. Il incombe donc au lecteur de déduire qu'un mythe, pour Mandach, est la déformation d'un événement historique réel et que son étude repose, par-là même, sur une interprétation évhémériste du mythe qui, selon nous, a fait long feu.

Aussi n'est-il pas inutile d'exposer et d'analyser les différentes définitions et interprétations qui ont été proposées du mythe, et d'indiquer ce que nous croyons légitime d'en retenir et d'en rejeter. La synthèse proposée par André Siganos dans *Questions de mythocritique*¹⁶¹ fournit une intéressante matière à réflexion en livrant aux lecteurs cinq définitions du mythe jugées particulièrement représentatives de l'histoire de la science mythologique. Trois de ses définitions¹⁶² retiennent comme critère déterminant la nature fondatrice du mythe puisqu'Eliade voit dans le mythe le récit sacré d'un événement qui « a eu lieu dans le temps primordial », que Detienne le comprend comme « parole originelle » et que Jolles le relie à la création de l'univers. Encore faut-il préciser que ce commencement n'est nullement le même pour les trois critiques : le mythe est pour Eliade la voie d'accès au sacré et à l'expérience mystique, alors que, pour Detienne, il exprime « une part de l'expérience vécue » qui serait fondamentale et irréductible à l'analyse intellectuelle. Quant à Jolles, il voit dans le mythe un récit étiologique qui permet de rendre compte de l'organisation de l'univers, forme

¹⁶⁰« Le mythicien aussi a ses "bipèdes sans plumes" ! Je propose donc pour mythe : "récit (ce qui le différencie du symbole, emblème, allégorie, etc..) dont les composantes sont en grande partie *imaginaires* (lieux, personnages, exploits, ...) et qui se veut *prégnant* (persuasif car il est en grec "la parole vraie" et non seulement divertissant comme le conte ou le roman), *sans le secours de la démonstration* (ce qui l'oppose à la "fable", à la parabole, etc...), ce qui implique un trait essentiel : la *redondance* des thèmes, personnages, situations, structures ; éléments redondants qu'on appelle *mythèmes*", voilà la définition la plus simple que l'on puisse se donner, et vous le voyez, elle est déjà assez complexe. » Gilbert Durand propose cette définition dans « *Theophania Occidentalis*. Entretien entre Gilbert Durand et Dominique Pradelle », *Iris*, 34, 2013, p. 34 (reproduction d'un article originellement paru dans la revue *Artus* en 1983).

¹⁶¹« Définitions du mythe », *Questions de mythocritique. Dictionnaire* (Danièle Chauvin, Philippe Walter et André Siganos dir.), Paris, Imago, 2005, p. 85-100.

¹⁶²Il s'agit de celles proposées par Mircea Eliade dans *Aspects du mythe* (Paris, Gallimard, 1963), par Marcel Detienne dans *L'Invention de la mythologie* (Paris, Gallimard, 1981) et par André Jolles dans *Les Formes simples* (Paris, Le Seuil, 1972).

élaborée « quand l'univers se crée ainsi par *question* et par *réponse*. » Malgré les divergences théoriques, le mythe est également envisagé par ces trois chercheurs comme un mode de savoir. Les deux autres définitions¹⁶³ s'accordent pour ne pas donner la priorité à la nature narrative du mythe : de fait, Gilbert Durand le conçoit comme « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit » et Marc Eigeldinger estime qu'il « n'est pas uniquement récit, mais aussi discours du désir et de l'affectivité ». En ce sens, le mythe se fait récit pour exprimer un système archétypal selon la pensée durandienne ou « suggérer l'affleurement de l'irrationnel et de l'inconscient » ; en d'autres termes, c'est encore le mode de savoir que porte le mythe qui est mis en lumière, au-delà des désaccords.

L'on mesure par-là même la difficulté de proposer une définition satisfaisante, chaque tentative étudiée venant confirmer certains aspects dégagés par une autre, tout en infléchissant la réflexion dans un sens toujours différent. Entre elles, il serait illégitime de trancher : il semble plutôt que le mythe recouvre le spectre entier des potentialités qu'elles lui attribuent et qu'elles ne parviennent à exprimer que de manière fragmentaire. À n'en pas douter, les nuances, variations et contradictions s'expliquent par une différence d'appréciation quant à la formation des mythes. Alain Deremetz propose une typologie des manières d'appréhender le mythe et pense ainsi pouvoir mettre en évidence « une topique à quatre constituants principaux : l'apriorisme (par exemple, l'inconscient structural de Lévi-Strauss), le sociologisme (représenté surtout par l'idéologie sociale de Dumézil), l'empirisme (avec le bio-fonctionnalisme de Burkert), et, il faut bien que j'en parle, le mysticisme d'Eliade et sa révélation du sacré transcendantal. »¹⁶⁴

L'on pourrait certes discuter la pertinence de sa typologie et battre en brèche l'affirmation selon laquelle Georges Dumézil aurait une vision sociologique du mythe, mais l'essentiel est ailleurs. Le vrai est que chacun des quatre constituants recensés – et ce malgré l'incise dépréciative sur la pensée de Mircea Eliade – éclaire un aspect, mais un aspect seulement, du mythe. La tâche serait plus complexe encore si l'on n'écartait du débat le mythe entendu au sens de Roland Barthes – ou alors chaque élément de l'univers serait susceptible de devenir mythe, et tout effort classificatoire serait vain. Il nous faut préciser ici que nous faisons porter la discussion exclusivement sur le mythe « ethno-religieux »¹⁶⁵. Ce rapide parcours

¹⁶³Elles sont l'œuvre de Gilbert Durand dans *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris, Bordas, 1960) et de Marc Eigeldinger dans *Lumière du mythe* (Paris, Presses universitaires de France, 1983).

¹⁶⁴*Art. cit.*, p. 27.

¹⁶⁵Nous reprenons la terminologie proposée par André Siganos qui distingue le mythe ethno-religieux, « le seul à vraiment mériter son nom » du mythe philosophique, socio-historique ou pensé comme « engramme narratif »

accrédite la position soutenue par Charles Delattre, qui défend l'existence d'un « triangle mythocritique » : le mythe n'appartiendrait pas à la catégorie des universaux et, loin d'être une catégorie indigène, il serait construit par le mythologue à partir des documents qu'il étudie¹⁶⁶.

En admettant donc que le mythe puisse être une construction – ce qui ne signifie pas nécessairement qu'il soit une illusion, n'en déplaise à Jean-Louis Siran – il nous faut définir plus précisément quel sens recouvre ce terme pour nous. Les travaux de Lévi-Strauss constituent une référence théorique majeure, dans la mesure où il a étudié dans toute sa complexité la question de la structure du mythe, que nous considérons comme capitale. Aussi considérons-nous comme une pierre fondatrice l'affirmation suivante : « Si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans leur composition, mais à la manière dont ces éléments sont combinés. »¹⁶⁷ Le mythe ne tire donc pas sa signification du déroulement linéaire du récit, mais de sa structure, fondamentalement redondante¹⁶⁸.

Nous sentons ici la nécessité de justifier l'emploi d'un terme devenu suspect après la vogue structuraliste au point de passer pour inconvenant. Comme le déplorait Stéphane Lupasco, dans les années précisément pendant lesquelles le mot « structure » jouissait d'une faveur inconsidérée, les implications que son emploi comporte sont largement méconnues, du locuteur comme de son auditoire¹⁶⁹. La définition qu'il en propose, pourtant, n'est en rien révolutionnaire et tout le monde, croyons-nous, pourrait s'accorder sur elle : « ensemble

(*art. cit.*, p. 89). Tel que nous comprenons son propos, c'est moins un jugement de valeur qui sous-tend cette distinction que la nécessité de discriminer entre une forme de mythe première et des constructions mythiques au second degré, c'est-à-dire des constructions élaborées à partir de la pensée mythique. C'est dans cette perspective, croyons-nous, qu'André Siganos consacre la fin de son article à distinguer le mythe littéraire, pour lequel l'héritage collectif et oral est une donnée primordiale, du mythe littérisé, produit d'une conscience individuelle (cette question est également traitée dans *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, Paris, Presses universitaires de France, 1999).

¹⁶⁶Charles Delattre compare la relation qui se noue entre les trois termes du triangle mythocritique – le mythe, le mythologue et les documents – aux rapports qui unissent le médecin, le malade et la maladie dans « Construire le mythe : une perspective pragmatique », avant-propos à *Mythe et fiction* (Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010), ouvrage qu'il a codirigé avec Danièle Auger. Dans cette perspective constructionniste, toute différence entre mythe et fiction n'est pourtant pas abolie : le mythe relèverait de l'ordre du rétrospectif, quand la fiction établirait une relation de l'instant. Il faut donc comprendre que le mythe suppose l'anéantissement de l'auteur et du public, alors que la fiction crée une situation de communication.

¹⁶⁷*Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 2003, p. 240 (l'édition originale date de 1954).

¹⁶⁸Il nous semble intéressant de lire la définition que donne Gilbert Durand du mythe dans *Introduction à la mythologie* comme une glose éclairant le propos de Claude Lévi-Strauss : « Récit (*sermo mythicus*) sans démonstration ni but descriptif – d'où la nécessité des "redondances" – et qui veut montrer comment des forces diversifiées s'organisent en univers mental "systémique". » (p. 185).

¹⁶⁹Le dessein de *Qu'est-ce qu'une structure ?* (Paris, Christian Bourgois, 1967) est donc de donner des fondements solides à un concept galvaudé. Dans l'introduction de cet essai court et dense, Stéphane Lupasco ironise sur « l'imprécision de la définition [que ses utilisateurs peuvent en donner], contrastant avec l'autorité qu'on veut lui accorder » (p. 9).

systématique de constituants, de *parties* engendrant ce *tout* qu'on désigne sous le nom de [structure] »¹⁷⁰.

La contribution décisive de Stéphane Lupasco consiste à expliciter les conditions, au nombre de trois, qui rendent possibles l'existence de tels ensembles. La première condition consiste en « la présence d'énergies antagonistes d'attraction et de répulsion, d'association et de dissociation, de liaison et de rupture » : il convient, par exemple, que l'électricité positive du noyau atomique attire dans ses orbites des grains d'électricité négative mais, sans l'existence d'une force oppositionnelle empêchant la chute des électrons sur le noyau, il n'y aurait pas de structure atomique.

Mais il faut, de surcroît, postuler la validité du principe d'exclusion : les éléments de la structure, quand bien même ils seraient identiques entre eux, s'excluent mutuellement. Dans le cas de l'atome, chaque électron possède son orbite propre. Cette vérité oblige de renoncer à « une conception non contradictoire des êtres et des choses », car des éléments identiques entre eux ont la capacité de « s'hétérogénéiser » et d'« engendrer des non-identités ». Par conséquent, la formation d'une structure nécessite des « propriétés énergétiques contradictionnelles d'homogénéisation et d'hétérogénéisation ». Le « principe d'antagonisme », enfin, peut être considéré comme « le principe de toute structuration » :

« Pour qu'une [structure] se manifeste (...), il faut qu'elle (...) actualise ses potentialités ; mais elle ne peut être maintenue dans un état initial de potentialisation que par un dynamisme, une force antagoniste qui la rejette dans cet état par sa propre actualisation, et se potentialise, à son tour, pour permettre à celle-là de s'actualiser. »¹⁷¹

Pour devenir pleinement elle-même, une structure est donc en perpétuelle mutation et connaît un processus continu de structuration.

Quelle pertinence, dès lors, y aurait-il à affirmer d'un mythe qu'il est une structure ? Il nous semble en premier lieu que le principe d'antagonisme intéresse au plus près la question de la variabilité mythique. En effet, les mythes sont, pour reprendre une métaphore forgée par Lévi-Strauss dans *Le Cru et le cuit*, « des rayons privés de tout foyer autre que virtuel » : seules existent des variantes, sans qu'il ne soit possible de déterminer un récit canonique et

¹⁷⁰*Ibid.*, p. 14. Nous substituons « structure » à « atome » dans la citation que nous donnons, sans trahir en rien la pensée de l'auteur, qui recourt à l'atome comme paradigme de toute structure.

¹⁷¹*Ibid.*, p. 23. Nous substituons « structure » à « force » sans rien altérer de la pensée de Stéphane Lupasco. Les précédentes citations sont tirées des pages 11 à 24, qui forment, de l'aveu même de l'auteur, une esquisse de « structurologie ».

archétypique. Il serait faux, assurément, de dire qu'un mythe supporte d'être exprimé en plusieurs versions ; il faut au contraire affirmer que le mythe ne peut exister s'il n'est porté par plusieurs variantes. À cet égard, la terminologie usuelle dans les études mythiques n'est pas entièrement satisfaisante, car des mots comme "version" ou "variante" suggèrent toujours la possible existence d'un modèle primitif. Mieux vaudrait, sans doute, parler de réalisations ou d'actualisations, dans la mesure où le mythe n'existe qu'en s'actualisant dans une variante, ce qui suppose la potentialisation de certains éléments, destinés à apparaître dans une autre réalisation du mythe. Il n'est peut-être pas inutile, en ce lieu, de souligner que « potentialité » n'est pas un synonyme de « possibilité » : le mythe n'est pas susceptible de s'actualiser sous n'importe quelle forme, de manière aléatoire, puisque sa nature de structure détermine étroitement les variations potentielles.

La nécessité s'ensuit, sur un plan méthodologique, de conduire l'analyse de chaque version, mais aussi d'étudier précisément la superstructure que forme l'ensemble des versions, afin d'observer plus finement la combinaison des mythèmes et d'en mieux apprécier les significations. Les redondances externes que représentent les versions entre elles sont une composante aussi importante du mythe que le jeu des récurrences internes qui le structurent. Cette affirmation de la légitimité égale de chacune des variantes d'un mythe pourrait sembler superfétatoire et l'on serait en droit de supposer une unanimité des mythologues devant l'impératif méthodologique qu'est la lecture d'un mythe comme « l'ensemble de ses versions »¹⁷².

Cependant, si consensus théorique il y a, il n'en va pas de même en pratique : ainsi, Georges Dumézil a dû consacrer une part importante de *Loki* à réhabiliter l'œuvre de Snorri Sturluson et à défendre l'idée que l'exploitation d'une source du treizième siècle n'est pas à proscrire, sur le seul critère de sa date tardive, au chercheur désireux d'étudier la mythologie scandinave. La réhabilitation de Snorri réside dans la démonstration, par un travail comparatif, de la présence dans son œuvre d'éléments traditionnels, alors qu'ils étaient jusque-là considérés comme des ornements nés de la fantaisie individuelle de l'auteur.

La question se pose, à ce propos, de savoir s'il faut écarter d'un dossier mythique les interprétations personnelles que peut lui apporter un auteur nettement postérieur au reste des variantes connues. Si l'on accepte l'idée qu'un mythe porte en lui potentiellement l'ensemble de ses variantes, ou, plus justement, qu'il se constitue de cet ensemble, aucune de ses déclinaisons

¹⁷²La formule est de Claude Lévi-Strauss dans *Anthropologie structurale*, formule qu'il développe par la précision suivante : « on n'insistera jamais assez sur l'absolue nécessité de n'omettre aucune des variantes qui ont été recueillies. (...) Il n'existe pas de version "vraie" dont toutes les autres seraient ces copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe. » (p. 251).

ne devrait lui être réputée étrangère. La dimension métaphysique que confère Borges au mythe du Minotaure dans *La Demeure d'Astérion*, par exemple, n'exige pas nécessairement d'être comprise comme la production artificielle d'un auteur jouant de son érudition. Elle mérite d'être regardée comme une réalisation de ce mythe, nullement moins digne de considération que celle proposée par Hygin dans ses *Fables*. C'est une vérité du mythe qui demandait à être affirmée au milieu du vingtième siècle – ce que firent, entre autres, Lévi-Strauss et Dumézil – mais qui demande encore à être réaffirmée de nos jours, et c'est bien parce qu'il s'agit là d'un enjeu majeur que Danièle Chauvin s'attache à définir en ces termes la nature de la tradition mythique :

« Le mythe participe de la Tradition, certes ; mais la Tradition, ce n'est pas seulement ni même surtout conservation et transmission à l'identique, et immuablement, des acquis antérieurs. En faisant être de nouveau ce qui a été, elle refuse les fixismes et intègre les nouveautés. La tradition est aussi à venir, renouveau et création. »¹⁷³

Tout aussi capitale est l'affirmation par Stéphane Lupasco de la caducité du principe de non-contradictoire, condition nécessaire, selon lui, à l'existence des structures. Elle concorde de fait avec la spécificité de la pensée mythique, qui peut s'appréhender en premier lieu dans la relation antithétique qu'elle entretient avec la pensée logique. La formule de Jean-Pierre Vernant est bien connue, selon laquelle les mythologues devraient demander aux mathématiciens « le modèle structural d'une logique qui ne serait pas celle de la binarité, du oui ou non, une logique autre que la logique du *logos* »¹⁷⁴. Or, ce modèle existe et a d'ailleurs rencontré un succès certain dans différents domaines de l'informatique : c'est celui de la logique floue, formalisée par Lotfi Zadeh. Précisons immédiatement que nous parlons par analogie en assimilant la pensée mythique à la logique floue. Le rapprochement nous paraît légitime pour autant qu'il permet de mettre en lumière la proximité entre une structure et un ensemble flou, au sens mathématique du terme. Il permet de comprendre que structure et pensée mythiques sont indissociables l'une de l'autre. Autrement dit, le mythe est, dans et par sa structure signifiante, une forme de pensée ; l'articulation ou, plus justement, l'adéquation de ces deux plans permet de saisir ce qu'est un mythe.

¹⁷³« Mémoire et mythe », *Questions de mythocritique*, p. 232.

¹⁷⁴*Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2004, p. 250. Benoît Vincent précise que cette opposition a lieu en synchronie et que l'erreur consiste à croire à une opposition en diachronie, fondée sur l'idée fautive que le mythe parle des origines (« Mythe et épistémologie », *Questions de mythocritique*, p. 175-181).

Jean-Jacques Wünnenberger s'est efforcé, par ses travaux, de préciser davantage encore les caractéristiques de la pensée mythique. Pour ce faire, il a élaboré un modèle triparti des facultés de représentation et distingué la représentation concrète des sens, les idées abstraites de l'entendement et les représentations mythiques¹⁷⁵. Contrairement à la pensée logique, qui est essentiellement conceptuelle et qui explique l'univers, c'est-à-dire qui l'organise en catégories distinctes, la pensée mythique est avant tout compréhension et saisie du monde, absorbé en une unité simultanée¹⁷⁶. Ainsi, si la pensée logique trouve dans le concept son moyen d'expression privilégié, les mythes, eux, dans leur rapport à la structure signifiante qu'est le mythe, constituent le langage idoine de la pensée mythique. La ligne narrative ne saurait exprimer un sens qui la dépasse toujours, et le mythe appelle à une mise en relation des éléments de son intrigue, dont l'organisation et le déploiement forment une syntaxe autre que celle qui a cours dans la verbalisation du récit¹⁷⁷.

I.2.2.2 Le mythe à l'épreuve de la foi chrétienne

Les difficultés théoriques engendrées par la recherche d'une définition du mythe, fût-elle seulement opératoire, rendent délicate l'analyse de mythes classiques. La nature même de la *Chanson de Roland* rend plus complexe encore un essai de lecture mythique, en ce sens que le poème n'est pas ouvertement répertorié parmi les œuvres dont la matière est mythique. Pire, l'éloge qu'il fait de la chrétienté, ouvert et retentissant, paraît incompatible avec des croyances révolues. C'est pourquoi Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir affirment que les œuvres médiévales « ne sont pas des mythes mais, chrétiennes, de possibles critiques du mécanisme sacrificiel »¹⁷⁸.

¹⁷⁵L'élaboration du modèle est l'objet de l'article « Les fondements de la "fantastique transcendante" » (*Le Mythe et le Mythique. Colloque de Cerisy*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 41-49). Jean-Jacques Wünnenberger propose dans ce même article une définition du mythe en tant que pensée, définition nécessairement incomplète, nous l'avons dit, mais qui précise encore les termes de la discussion : pour lui, le mythe se caractérise comme une « fonction noétique spécifique, apte à produire du sens, voire à révéler originairement le sens », p. 42).

¹⁷⁶C'est encore Jean-Jacques Wünnenberger qui théorise cette opposition entre démarche explicative et compréhensive dans « Principes d'une imagination mytho-poïétique » (*Mythe et création*, p. 33-52).

¹⁷⁷De manière fondamentale, c'est vers une définition du mythe comme langage pensant et pensé tout à la fois, et aussi bien comme pensée parlée, que convergent les affirmations de Claude Lévi-Strauss et de Jean-Jacques Wünnenberger. L'ethnologue écrit en effet que « le mythe relève de l'ordre du langage, il en fait partie intégrante ; néanmoins, le langage, tel qu'il est utilisé dans le mythe, manifeste des propriétés spécifiques » (*Anthropologie structurale*, p. 240), propos qui rentre en résonance avec celui du philosophe, qui postule que « ce jeu entre l'exprimé et l'inexprimé du récit, par opposition à la clarté conceptuelle (...) constitue peut-être la clé même du sens originaire immanent au mythe. » (« Principes d'une imagination mytho-poïétique », p. 46).

¹⁷⁸Le caractère abrupt de cette affirmation s'explique par la volonté des auteurs de dégager les « limites internes » à une interprétation des œuvres médiévales fondées sur l'anthropologie girardienne (*Mimétisme, violence*,

En réalité, la question s'avère extrêmement complexe et nombreuses sont les études qui, concordantes, mettent en évidence l'existence d'un dialogue, dans la société médiévale, de deux cultures, l'une cléricale et chrétienne, l'autre laïque et rattachée à la mythologie et au folklore païens¹⁷⁹ - étant entendu que cette dernière est hétérogène et polymorphe. Ainsi, les pénitentiels médiévaux révèlent-ils en creux l'existence d'une forme de paganisme chez les fidèles chrétiens, dont la foi réelle en Jésus-Christ n'est nullement exclusive de l'adhésion à un certain nombre de croyances et de formes de pensée autres¹⁸⁰. Nous insistons sur le fait qu'un dialogue véritable s'instaure entre ces deux cultures et que l'idée d'une acculturation chrétienne est insuffisante à rendre compte de la circulation réelle entre deux modes de pensée perméables l'un à l'autre. Certes, la terminologie est trompeuse et les notions de substrat mythique ou de source folklorique, fréquemment employées par les chercheurs qui s'intéressent à ce sujet, dessinent insidieusement une diffusion à sens unique. Il ne fait aucun doute qu'il y ait eu, et souvent, adaptation, transposition, oblitération de modèles antérieurs à la culture cléricale mais il faut aussi souligner l'existence d'un mouvement inverse : c'est ainsi que l'*Héliand*, par exemple, raconte la vie du Christ sur le mode épique, les apôtres devenant les vassaux fidèles du Messie, les noces de Cana se transformant en grand festin de guerriers. Le dessein manifeste du poème est l'évangélisation des habitants de contrées nordiques ; pourtant, l'idéologie guerrière pèse de tout son poids sur une matière chrétienne déjà fixée et impose des inflexions majeures¹⁸¹.

sacré, p. 3).

¹⁷⁹Nous appelons dialogue, en synchronie, ce que Jacques Le Goff, dans une perspective diachronique, nomme héritage dans « Le merveilleux dans l'Occident médiéval » (*L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1991, p. 19, 1985 pour l'édition originale). Il justifie ce choix par le fait qu'un héritage, contrairement à une source, peut aussi bien s'accepter que se rejeter, tout ou partie. De la même manière, le terme de dialogue laisse ouvert le champ des possibles, de la polémique virulente à l'échange cordial. Pour ne donner qu'une illustration de ce phénomène, il suffira de mentionner la « réaction folklorique » qui eut lieu à l'époque carolingienne parmi les laïcs et qui « fera irruption dans la culture occidentale à partir du XI^e », que met en évidence le même historien dans « Culture cléricale et traditions folkloriques dans la civilisation mérovingienne » (*Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Paris, Gallimard, 1977, p. 233). Claude Lecouteux propose l'année 771 comme un repère symbolique : la renaissance carolingienne marque en effet la fin de « la répression du merveilleux païen » par l'Église, les siècles suivants « forment une période transitoire » permettant la constitution d'un « patrimoine du merveilleux », exploité au douzième siècle par la littérature de divertissement (*Au-delà du merveilleux. Des croyances au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 1995, p. 59-65).

¹⁸⁰Telle est la démonstration établie par Aaron Gourévitch dans l'étude qu'il leur a consacrée au chapitre troisième de *La culture populaire au Moyen-Âge. « Simpliciter et Docti »* (Paris, Aubier, 1996 ; 1981 pour l'édition originale). Il en tire logiquement la conclusion qu'au Moyen Âge « les croyances ancestrales des Européens et le christianisme représentent deux aspects synchroniques d'une même mentalité, qu'ils forment une unité dont les éléments se trouvent dans une interaction et une lutte perpétuelle. » (p. 150).

¹⁸¹Dans l'édition qu'il en a établie, Éric Vanneufville expose parfaitement le travail d'adaptation, et son enjeu, auquel se livre le poète (*Héliand. L'Évangile de la Mer du Nord*, Turnhout, Brepols, 2008). Aaron Gourévitch émet l'hypothèse intéressante que les orientations idéologiques qui détournent le poème de l'orthodoxie chrétienne s'expliquent en grande partie par l'emploi de la langue vernaculaire : « La traduction des Évangiles en bas allemand implique le passage d'une mentalité à une autre. » (*op.cit.*, p. 98).

Aussi est-il plus prudent de renoncer au principe de non-contradiction et d'admettre qu'un poème, un bâtiment ou une pratique culturelle puissent être travaillés simultanément par deux traditions et deux idéologies. Il peut arriver que le dialogue soit relativement aisé à percevoir et à analyser – tel est le cas du palais de Charlemagne, symbole bien connu d'une culture carolingienne consciemment syncrétique – mais, souvent, la discrimination est plus complexe à établir entre ce qui relève en propre du christianisme et ce qui se rattache aux traditions mythique ou folklorique, pour la bonne raison que cet effort de distinction n'est pas pertinent et que les deux lignes de force, au lieu de se croiser ou d'être parallèles, se superposent et se prolongent mutuellement.

Le culte du saint lévrier est une illustration particulièrement limpide de ce brouillage : que des paysans vouent un culte à un lévrier injustement tué par son maître et que l'inquisiteur Étienne de Bourbon condamne fermement la pratique dans son *De supersticione* relèvent du rapport conflictuel attendu, même si la dévotion des paysans est strictement identique à celle qu'ils pourraient ressentir pour un saint quelconque du calendrier officiel. Mais le fait que ce culte perdure jusqu'au vingtième siècle et que des églises, dans des zones géographiques éloignées du lieu du sanctuaire, soient consacrées à un homonyme saint Guinefort aux pouvoirs miraculeux identiques, c'est-à-dire spécialisés dans la guérison des enfants, complique davantage encore l'analyse. La légende selon laquelle saint Christophe de Lycie aurait été originellement un monstre cynocéphale – certaines icônes, d'ailleurs, le représentent sous la forme d'un personnage à tête de chien portant un crucifix – achève de rendre caduc et vain tout effort pour tracer une ligne de partage¹⁸². Le modèle « statique » du « face-à-face des deux cultures » est insatisfaisant et il convient de privilégier l'étude d'une circulation « dynamique »¹⁸³, rendue plus intense par le fait que les mythographes antiques n'ont pas seulement légué aux écrivains et au monde médiévaux une matière narrative mais aussi une pratique herméneutique¹⁸⁴.

¹⁸²Nous avons conscience que l'exemple du saint lévrier constitue un cas extrême et nous sommes d'accord avec Hervé Martin lorsqu'il affirme qu'il existe « peu de manifestations aussi claires de l'existence de deux réseaux culturels étrangers » (*Mentalités médiévales. XI^e-XV^e siècle*, Paris, PUF, 1996, p. 241), à condition de garder à l'esprit qu'il y a coexistence et fusion de ces deux réseaux. Jean-Claude Schmitt a étudié précisément l'histoire dans la perspective des rapports entre culture savante et populaire au Moyen-Âge (*Le Saint lévrier. Guinefort guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 2004).

¹⁸³L'antithèse se rencontre sous la plume de Jean-Claude Schmitt, qui montre les refontes successives que subit un récit de miracle selon que le narrateur et le destinataire sont laïcs ou clercs (*Les corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 141-144 et p.183-210). L'analyse qu'il mène le conduit à penser que « c'était là, peut-être, une des conditions de l'efficacité de l'*exemplum* qui renvoyait aux auditeurs des sermons un récit devenu autre, tout en gardant les apparences du même. » (p. 210) ; de fait, cette dialectique de l'altération et de l'itération est fondamentale pour saisir la permanence de la matière mythique ou folklorique dans les œuvres médiévales.

¹⁸⁴Jean-Jacques Vincensini décrit avec minutie ce double héritage et émet en outre l'hypothèse que la critique

La « texture mythique »¹⁸⁵ de certaines œuvres médiévales, donc, est incontestable ; s'en tenir au simple constat d'une survivance serait toutefois de mauvaise méthode, et il convient de réfléchir encore aux modalités et aux raisons de cette survivance. L'actualisation d'un mythe dans un texte du Moyen Âge, même évidente, n'est pas sans susciter des difficultés : ainsi, l'utilisation de myèmes œdipiens par Jacques de Voragine afin d'écrire la vie de Judas dans *La Légende dorée* attire inévitablement l'attention du lecteur le moins averti, mais demande réflexion. L'auteur légitimerait-il un tel emploi par la théorie du plagiat par anticipation et avancerait-il l'idée que le mythe œdipien est un palimpseste évangélique, dont seule la version qu'il en donne révèle pleinement le sens ? Auquel cas, l'itération serait consciente¹⁸⁶ ; mais il se pourrait, aussi bien, que le mythe d'Œdipe fût encore au Moyen Âge, en tant que structure de pensée et de langage, le modèle archétypal de toute figuration du Mal. En l'occurrence, les raisons du dialogue entre les deux cultures sont indécidables mais les modalités en sont aisées à exposer. Il n'en va pas toujours ainsi, loin s'en faut, pour l'ensemble des œuvres médiévales dont la texture est mythique, et le risque d'une distorsion pèse toujours sur la déclinaison d'un mythe.

Gilbert Durand a dressé une typologie claire de ces dérivations qu'il divise en trois catégories : il distingue ainsi « la dérivation *hérétique* », c'est-à-dire l'« accentuation valorisante d'un trait mythémique au détriment des autres » des dérivations « *synchrétique* », qui existe lorsqu'« un environnement socio-historique greffe, rajoute à un tissu mythique des broderies mythémiques hétérogènes », et « *éthique* » qui consiste en une « confrontation éthique et sociologique d'une mentalité d'époque ou de zone culturelle à l'énoncé d'un mythe ou simplement d'un myème » qui entraîne des choix de minimisation, de dénonciation ou de limitation¹⁸⁷. Il est évident que la possibilité d'une dérivation éthique est extrêmement élevée pour la période médiévale qui se caractérise, nous y avons insisté, par l'échange permanent entre deux cultures, mais la biographie de Judas établie par Jacques de Voragine atteste assez

contemporaine, en dernier ressort, a reçu le même legs : le traditionalisme, dans cette perspective, ne serait qu'un avatar de l'évhémérisme et la lecture psychanalytique qu'une déclinaison de l'interprétation allégorique (la réflexion est menée dans la partie « Héritages culturels et interprétations des récits mythiques » de *Pensée mythique et narrations médiévales* (Paris, Champion, 1996).

¹⁸⁵Nicole Belmont forge ce concept pour exprimer le fait que « si donc les mythes peuvent mourir – les exemples ne manquent pas – la matière mythique serait quant à elle suffisamment tenace, fertile et vivace pour s'adapter à d'autres formes, narratives ou non, à d'autres lieux, à d'autres temps, à d'autres états de société. » (« Textures mythiques », *Ethnologie française*, « Textures mythiques », Paris, Armand Colin, 1993, 1, p. 6).

¹⁸⁶Philippe Walter s'est efforcé de « définir les cadres mythologiques préchrétiens, totalement extérieurs à la Bible, dans lesquels le christianisme s'est inséré et qu'il a fait travailler à son profit » (*Mythologie chrétienne, Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Imago, Paris, 2003, p. 9) et a montré comment, loin d'être incompatibles avec la foi des écrivains médiévaux et inassimilables par leur mode de pensée, les structures mythiques païennes sont réutilisées, repensées et réorientées dans une perspective chrétienne

¹⁸⁷« Permanence du mythe et changements de l'histoire », *Le Mythe et le mythique*, p. 18.

la forte probabilité d'une dérivation synchrétique. En réalité, nous irions même jusqu'à avancer l'idée que la littérature médiévale marie souvent, et peut-être toujours, ces deux types de dérivations et que c'est cette association précisément de deux modalités d'actualisation qui rend complexe le repérage, l'analyse et la compréhension des réalisations mythiques qu'elle comporte¹⁸⁸.

La dérivation entraîne avec elle la menace d'une dispersion de la matière mythique et, par conséquent, il devient extrêmement délicat de déterminer sans arbitraire un seuil en-deçà duquel le concept de texture mythique perd sa pertinence et doit s'effacer devant l'idée de représentation mentale commune à l'humanité. C'est pourquoi Jean-Pierre Albert a vivement dénoncé l'érection du mot d'ordre « cherchez le mythe » en impératif catégorique et a attiré l'attention sur une confusion fréquente chez les commentateurs entre les pensées sauvage et mythique, et, pire, le refoulement de la première en raison du prestige absolu qui entoure le mythe en anthropologie, ainsi que de l'impossibilité d'en donner une définition qui fasse autorité¹⁸⁹. La pierre d'achoppement est réelle, et le fait est que le flou terminologique le plus total renforce les difficultés d'ordre méthodologique. Marc Bloch, par exemple, relève des motifs traditionnels – haine du beau-fils et du parâtre, envie, trahison – qui le conduisent à conclure que « l'intrigue du *Roland* relève du folklore plutôt que de l'histoire »¹⁹⁰. Ces mêmes motifs, dans la pensée de Jean-Jacques Vincensini, seraient à classer dans la catégorie des « stéréotypes anthropologiques »¹⁹¹, sans que l'on sache exactement si, à ce niveau-là, la distinction entre mythologie et folklore est maintenue ou non. Dans la terminologie et dans la perspective propres à Joël Grisward, ces motifs seraient dits mythiques. Quelles règles déterminer, dès lors, afin de s'assurer qu'un schème mythique concoure à l'architecture d'une œuvre et de réduire, autant que possible, le risque d'une identification arbitraire ?

Gilbert Durand a apporté une réponse fondée sur une règle de deux tiers : peuvent être considérées comme pertinentes toutes les lectures mythiques qui ne rapprochent « que des objets dont on peut entre eux établir environ deux tiers de parties sémantiques (thèmes,

¹⁸⁸L'affirmation par George Jones de la coexistence problématique d'une « *shame cultur* » et d'une « *guilt culture* » dans la *Chanson de Roland* s'inscrit naturellement dans une réflexion sur une possible dérivation éthique d'un mythe. Lorsque Dominique Boutet, lui, estime que « c'est, sans nul doute, la victoire du christianisme que chantent finalement toutes ces chansons : mais une victoire récente encore, que chaque œuvre paraît remettre en cause à son tour, comme si la répétition du rite pouvait seule conjurer l'éternel retour des formes païennes et barbares de la pensée et de la sensibilité. » (*La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1993, p. 64), se dessine alors en creux la virtualité des deux types de dérivations évoquées.

¹⁸⁹« Pour une anthropologie des genres littéraires », *L'ethnologie*, « *Textures mythiques* », p. 20-26.

¹⁹⁰*La Société féodale*, Paris, Albin Michel, 1939-1940, I, p. 148.

¹⁹¹*Op.cit.*, p. 397.

manières stylistiques, mythèmes, séquences, rôles et *personae*, etc...) semblables. »¹⁹² La réponse, selon nous, soulève autant de difficultés, si ce n'est davantage, que la question. Elle appelle en premier lieu l'objection qu'elle ne lève en rien le risque d'approximation qu'elle prétend combattre : l'emploi de l'adverbe « environ » souligne la persistance du flou le plus complet, dans la mesure où nulle loi clairement établie n'énonce les cas pour lesquels la règle des deux tiers pourrait se commuer en règle d'une moitié ou même en règle du tiers. Plus grave, nulle justification n'explique pourquoi deux tiers formeraient un seuil d'acceptabilité à partir duquel une telle démarche serait recevable ; derrière l'apparence d'une règle mathématique se dissimule un manque absolu de rigueur et s'ouvre un espace dans lequel la fantaisie du chercheur, que l'on voudrait éviter, a libre cours. Mais le plus contestable, dans la règle durandienne, est la solution de continuité qui existe entre critères quantitatifs et critères qualitatifs. En effet, la détermination d'une proportion commune de parties sémantiques n'a de sens que si ces parties sont de même nature et d'égale importance ou que si la manière de prendre en compte les différences est clairement établie. Or, le catalogue esquissé par Gilbert Durand est manifestement hétérogène – la mention des manières stylistiques, par exemple, précède celle des mythèmes – et laisse croire que la question est sans importance ou qu'elle n'est pas prise en compte. L'analyse de la règle des deux tiers conduit à penser qu'elle pourrait être reformulée en ces termes : est pertinent tout rapprochement entre deux textes qui ont plus de points communs que de différences. Ainsi caricaturée, dans le dessein de mettre en évidence le manque de rigueur méthodologique qu'elle comporte, la règle des deux tiers s'avère inappropriée.

Faut-il en conclure à l'aporie ? Nous n'hésiterions pas à répondre par l'affirmative si l'enjeu consistait en l'établissement d'un protocole expérimental excluant toute imprécision, aussi minime fût-elle. Nous croyons toutefois en la possibilité de recourir à une méthode reposant sur des principes plus sûrs et plus objectifs. Il est certain que, dans le domaine de la mythologie comparée, les travaux de Georges Dumézil constituent une référence majeure. Par-delà le regard neuf et éclairant qu'ils jettent sur les textes étudiés, ces travaux présentent l'intérêt de construire, par la pratique même, une méthode d'analyse qui fait autorité¹⁹³. L'étude

¹⁹²Gilbert Durand a établi la règle des deux tiers dans *Mythe, thème et variations* (Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 14), ouvrage dont il a partagé la direction avec Chaoying Sun.

¹⁹³Nous n'entendons pas par là que la méthode dumézilienne ait suscité une adhésion sans réserve, mais que les réponses apportées par leur auteur aux objections qui lui ont été opposées sont très convaincantes et démontrent le caractère infondé des critiques qui lui sont adressées (nous renvoyons aux mises au point effectuées dans les chapitres « *Dumézil revisited* », « La malédiction du scalde Egil » (*Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, Paris, Gallimard, 2000) et « L'ordre des fonctions » (*Le roman des jumeaux. Esquisses de mythologie*, Paris, Gallimard, 1995). Nous ne nions pas, ce serait absurde, qu'il ne puisse être ponctuellement pris en défaut dans l'analyse textuelle ; nous affirmons simplement que, à notre connaissance, les principes d'analyse mobilisés par

comparative des couples Odin-Tyr et Horatius Coclès-Mucius Scaevola, pour choisir un exemple représentatif¹⁹⁴, ne respecte assurément pas la règle des deux tiers, car il serait difficile de trouver deux récits partageant aussi peu de parties sémantiques. Le travail de comparaison repose en effet sur la mise à jour d'une structure commune, qui n'est pas altérée par des actualisations pourtant très éloignées l'une de l'autre : l'association, dans un moment critique, de deux héros mutilés dont les actions se complètent afin de vaincre un ennemi redoutable pour la communauté.

Nous insistons derechef sur le fait que l'étude structurale n'est jamais pour Georges Dumézil – ni non plus pour aucun structuraliste digne de ce nom – la réduction d'un texte à un schéma, malgré les attaques répétées contre eux sur ce point précis. Bien au contraire, dans le domaine du mythe, la structure constitue la forme et le sens fondamentaux, et l'emploi de termes comme ceux de « schèmes mythiques » doit toujours se comprendre comme schèmes de pensée et de verbalisation. L'exemple est d'autant plus intéressant qu'une importante distance, spatiale comme temporelle, sépare les récits romain et scandinave et qu'il en est de même, *mutatis mutandis*, de la distance séparant la *Chanson de Roland* d'un éventuel modèle mythique. L'éloignement pourrait aisément légitimer des études distinctes ; seule l'existence d'une structure signifiante commune, rigoureusement établie, justifie un travail comparatiste. De plus, la source latine principale, l'*Ab Urbe condita* de Tite-Live, est un écrit historiographique dans lequel l'auteur entend rapporter des événements réels. Deux voies se présentent alors au commentateur : la lecture historique interprète le récit étudié comme le simple enregistrement, même déformé, de la réalité ; la lecture mythique propose de réfléchir aux significations qu'il construit. Nous retrouvons en l'espèce la même dualité que pour la chanson de geste, et la méthode dumézilienne, par conséquent, nous semble particulièrement indiquée pour entreprendre une lecture de la *Chanson de Roland*. C'est à ses exigences propres que nous nous efforcerons de répondre, conscient néanmoins du rapport singulier entre littérature médiévale et matière mythique.

Georges Dumézil n'ont jamais reçu de critiques qui leur aient porté un coup décisif. Nous laissons de côté les polémiques idéologiques, qui n'ont jamais pour objet la méthode d'analyse mais la pensée politique qui l'aurait prétendument engendrée.

¹⁹⁴De fait, Georges Dumézil revint plusieurs fois sur la question, de *Mitra-Varuna. Essai sur deux représentations indo-européennes de la souveraineté* (Paris, PUF, 1940) à *Mythe et épopée I* (Paris, Gallimard, 1968) et *Mythe et épopée III* (Paris, Gallimard, 1973).

I.3. La voix et la geste

Nous avons précédemment exposé le caractère crucial, dans les débats génétiques, de l'existence ou non d'une tradition orale antérieure aux premiers témoins écrits qui nous sont parvenus. En l'état actuel, aucune solution définitive, fondée sur des preuves irréfutables, ne saurait être apportée, puisque les échos et allusions que décèlent les traditionalistes sont si faibles qu'ils ne parviennent pas à pénétrer la sourde oreille que leur prêtent les individualistes et que, à l'inverse, les individualistes sont impuissants à justifier pleinement la présence de traits traditionnels dans les chansons de geste. Aussi n'est-il guère la peine de s'attarder davantage sur ce point et est-il légitime d'envisager la question de l'oralité dans la perspective non pas de la genèse mais de la pratique littéraire, nous limitant aux œuvres attestées et refusant toute spéculation sur les poèmes qui ont pu ou auraient pu être perdus. La question intéresse d'autant plus notre propos que l'analogie est évidente entre la fixation par écrit de la littérature médiévale et celle du mythe. La proximité est si étroite que l'on serait tenté d'affirmer, audacieusement, qu'elle fonde à elle seule la mythicité des récits du Moyen Âge – étant entendu, évidemment, que l'ensemble de la production littéraire de cette période ne saurait être tout uniment réduit à la question de son éventuelle mythicité, mais qu'il y eut, pour un nombre non négligeable d'écrits, une conjonction étroite entre pratique littéraire et pensée mythique.

I.3.1 L'art médiéval de la mouvance

Notre démarche demande en premier lieu de sortir du cadre strict de la chanson de geste pour inscrire la réflexion dans un ensemble plus large, celui de la littérature médiévale et de son rapport spécifique à l'oralité. De fait, l'articulation entre écrit et oral représente un enjeu majeur pour une bonne compréhension de la production littéraire du Moyen Âge, et il est indispensable de cerner convenablement les rapports dynamiques qui ont cours à l'époque entre ces deux pôles, distingués et séparés depuis l'époque moderne. Le fait que l'année de l'invention de l'imprimerie soit l'une des bornes symboliques retenues par les historiens pour marquer le terme de la période médiévale indique assez l'importance de la question. Il est certain que le Moyen Âge ne relève nullement des sociétés où règne une oralité pure et que l'écrit jouit d'un prestige important – dès lors que son autorité, plus que son authenticité, est reconnue ; ce nonobstant, la voix est revêtue d'une autorité égale et c'est elle qui est le support

de la religion, de la loi et de la poésie¹⁹⁵. L'oralité médiévale est donc une oralité mixte, ce qui, dans la typologie établie par Paul Zumthor¹⁹⁶, signifie que la voix est en contact avec la lettre mais que l'influence de l'écrit demeure externe, partielle ou retardée.

Les dix siècles qui forment la période ne sont nullement homogènes et, selon les lieux et les époques, il faudrait classer l'oralité médiévale dans la catégorie de l'oralité seconde, glissement qui fait moins difficulté qu'il n'attire l'attention sur la mobilité des rapports entre écrit et oral. Les manuscrits de la *Chanson de Roland* reflètent parfaitement cette mobilité : le manuscrit d'Oxford, par exemple, est représentatif d'une oralité mixte, en ce sens qu'il semble un aide-mémoire utile à la performance jongleresque, alors que celui de Châteauroux, quant à lui, semble davantage destiné à un bibliophile et se rattache par conséquent au type d'oralité que Zumthor appelle seconde. Il est évident que, d'un manuscrit à l'autre, les différences s'expliquent en partie par une interaction changée entre voix et lettre – il en va ainsi de l'allongement des laisses et, de manière générale, d'une tendance marquée à l'amplification.

Ce constat amène à repenser le statut de l'œuvre littéraire au Moyen Âge et donne son sens plein au concept forgé par Zumthor de « mouvance », exprimant l'idée qu'une œuvre est « moins un achèvement qu'une œuvre en train de se faire ; plutôt qu'une essence, une production ; plutôt qu'un sens accompli, une pratique, constamment renouvelée, de signification ; plutôt qu'une structure, une phase de procès de structuration. »¹⁹⁷ Il faut comprendre par là que la poésie et la voix médiévale sont avant tout mémoire – mémoire collective et mémoire individuelle qui entretiennent un dialogue permanent – et qu'en toute œuvre résonne la voix plurielle de la tradition. Il est difficile de ne pas mettre en relation la spécificité de la littérature médiévale avec ce que nous avons dit du mythe. La question est moins de savoir si la mouvance d'une œuvre explique sa nature mythique, ou, à l'inverse, s'explique par elle, que de saisir une unité profonde entre forme narrative et forme de pensée.

Pour ce qui concerne la lecture d'une œuvre, point qui nous occupe, la dimension orale de la littérature médiévale oblige à repenser le statut des différentes versions. Le mérite majeur des néo-traditionalistes, et notamment de Ménendez Pidal, est d'avoir revendiqué une

¹⁹⁵L'analyse du prestige de la voix dans la société médiévale constitue le cœur des premières pages de *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, essai dans lequel Paul Zumthor s'efforce de définir les caractéristiques d'une littérature orale et les modes sur lesquels elle doit être lue (Paris, Le Seuil, 1987).

¹⁹⁶La typologie, purement virtuelle et ouvertement revendiquée comme telle, est établie dans *Introduction à la poésie orale* (Paris, Le Seuil, 1983, p. 36). Zumthor distingue entre oralité pure - c'est-à-dire « sans contact avec l'écriture » : j'entends par ce dernier mot tout système visuel de symbolisation exactement codé et traductible en langue » - oralité mixte, oralité seconde – oralité qui se recompose à partir de l'écriture, dominante - et oralité mécaniquement médiatisée, « donc différée dans le temps et/ou l'espace ».

¹⁹⁷ *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 94.

nécessaire rupture avec la méthode philologique traditionnelle qui s'assignait pour mission d'établir un texte qui fût le plus ressemblant possible à l'original¹⁹⁸. Or, la prise en considération de l'oralité implique de renoncer à raisonner selon une dialectique de l'authenticité et de l'altération : il est inepte de classer les manuscrits en fonction d'une proximité plus ou moins grande du centre que serait la version originale, dans la mesure où toutes les versions sont équidistantes de ce point hypothétique que chacune d'entre elles déplace et contribue à fixer. Nous avons déjà indiqué que la rupture avec le modèle du stemma s'imposait pour une œuvre dans son entier mais encore pour les épisodes qui la composent, contrairement aux tentatives faites dans *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs* pour isoler la version la plus primitive de tel passage du poème épique.

Notre propos, assurément, ne consiste pas à affirmer que toutes les versions se valent sur le plan de la réussite littéraire ni que tous les varieurs fussent d'une égale compétence et habileté mais que le critère de la qualité artistique – et nous négligeons la question de la subjectivité qui lui est consubstantielle – n'est pas pertinent pour affirmer la prévalence d'une version sur une autre. Que certaines variantes soient plus cohérentes que d'autres¹⁹⁹, personne ne le nierait, mais l'erreur consiste à juger de la cohérence d'une variante à partir de considérations psychologiques, dans le pire des cas, ou esthétiques, dans l'hypothèse la plus optimiste, sur le plan de sa structure interne. Or, le concept de mouvance postule que toute version, la plus incohérente fût-elle et en raison même de son incohérence, participe de la construction, au niveau de la superstructure qu'est l'ensemble des variantes, des significations d'une œuvre. À l'inverse, il n'y a nulle raison pour accepter le principe de la *lectio difficilior* et ériger en principe de lecture que la version la plus hermétique ou la plus lacunaire serait nécessairement à privilégier.

S'il est une méthode à adopter, c'est bien celle qui se propose de penser ensemble les différentes réalisations textuelles d'une même œuvre et d'étudier un sens qui n'a de cesse de se modifier et d'intégrer de manière dynamique des éléments parfois contradictoires, fondus selon sa logique propre. La mouvance d'une œuvre appelle la mouvance du commentaire ; aussi est-il regrettable de constater, alors même que les travaux de Zumthor font autorité, que peu de

¹⁹⁸Comme l'expose clairement Bernard Cerquiglini, la variance était considérée par les philologues positivistes comme une déviance. Il rappelle qu'un éditeur comme Gaston Paris s'est efforcé de reconstruire un texte dans une langue homogène, et donc de dissoudre l'hétérogénéité constitutive du document étudié (nous renvoyons au chapitre « Le positif » d'*Éloge de la variante*, Paris, le Seuil, 1989).

¹⁹⁹Encore convient-il de prendre conscience du fait que l'incohérence peut être conditionnée par la performance orale. Comme l'énonce Zumthor : « C'est en performance que se fixe, pour le temps d'une audition, le point d'intégration de tous les éléments qui constituent l'œuvre ; que se crée et se recrée sa seule unité vécue : l'unité de cette présence, manifestée par le son de cette voix. D'où ce qui, à la lecture des textes, nous apparaît bévue, retour inutile, annonce sans objet. » (*La lettre et la voix*, pp. 182-183).

médiévistes s'astreignent à en tirer les conséquences et ne renoncent pas au seul commentaire de la version que les philologues auront identifiée comme texte original, au risque évident d'un appauvrissement²⁰⁰. Ce constat est d'autant plus surprenant que la mouvance de la tradition orale est renforcée et redoublée par la variance de la tradition manuscrite, concept théorisé par Bernard Cerquiglini, qui postule que « l'écriture médiévale ne produit pas de variantes » mais qu'« elle est variance »²⁰¹.

I.3.2 L'exigence d'une lecture mobile

Certes, les contraintes que comportent ce changement de méthode sont importantes, car la confrontation de toutes les variantes ne saurait à chaque fois permettre d'amener à la lumière du jour un sens plus clair et mieux assuré. En effet, il existe d'après nous trois configurations majeures d'interaction entre différentes versions : l'amplification – ou la réduction, selon la variante retenue comme référence, l'ajout – ou le retrait – et la contradiction²⁰².

De ces trois configurations, la première laisse immédiatement percevoir l'intérêt pour le lecteur de prendre en compte l'ensemble des variantes existantes. De la version réduite à la version amplifiée de tel passage, il est certain que le sens se fera plus limpide, puisqu'il se laissera saisir dans des nuances autrement inexplorées. Le rapport inverse entraînera également une compréhension plus fine, le sens étant comme apuré par les retraits apportés, qui ne laissent subsister de l'épisode que son essence la plus subtile. Pour illustrer notre propos par un exemple que nous serons amené à développer ultérieurement, il y a fort à parier que le commentateur du seul manuscrit d'Oxford – autrement dit, la quasi-totalité des lecteurs de la *Chanson de Roland*, tant le dogme de sa précellence a vainement été battu en brèche – est impuissant à saisir le sens véritable des premiers vers de la laisse CCLXXXIX, qui rapportent en ces termes la condamnation à mort de Ganelon :

*Puis sunt turnet Bavier e Aleman
E Peitevin e Bretun e Norman.*

²⁰⁰Cette double et solidaire mobilité du sens et de sa compréhension est théorisée dans *Introduction à la poésie orale* (p. 259).

²⁰¹Le fait est que Bernard Cerquiglini ne partage pas entièrement, loin s'en faut, les thèses de Zumthor mais notre propos n'est pas de trancher, ici, entre deux théories mais bien de relever leur accord profond sur le statut des différentes versions.

²⁰²Ménendez Pidal ne mentionne lui que deux principes de variante, « l'amplification inventive » et « l'abréviation expositive », dans *La Tradition épique des Francs*, p. 82.

Sur tuit li altre l'unt otriet li Franc

*Que Guenes moerget par merveillus ahan*²⁰³.

Toutes les autres variantes qui nous sont parvenues glosent ces quatre vers en plusieurs laisses qui amènent à comprendre que derrière le groupe prépositionnel « *sur tuit li altre* » se cache en réalité une compétition d'un genre inédit, la proposition par surenchère du châtiment le plus brutal qui soit. Chaque puissant du royaume, en effet, soumet à l'empereur un projet de supplice, à chaque fois rejeté jusqu'à la mention décisive d'un écartèlement. Inversement, le retour à la version d'Oxford aide à écarter l'hypothèse de fantasmes sadiques individuels et oblige à réfléchir à la question de la violence collective, puisque la polysyndète des deux premiers vers n'a d'autre sens que de construire une communauté unie. En d'autres termes, chacune des deux variantes – l'on peut légitimement considérer que les six autres manuscrits fassent corps pour la démonstration – s'éclaire mutuellement et c'est de leur mise en rapport dynamique que jaillit une signification capitale, permettant par-là même la compréhension réelle des enjeux majeurs d'un épisode aussi important que la condamnation du traître.

La deuxième configuration possible, l'ajout ou le retrait d'un développement, n'est pas sans faire difficulté et complique, quant à elle, le travail d'interprétation. De manière traditionnelle, la philologie a envisagé la question sous l'angle de l'ajout et l'a tranchée au moyen du concept d'interpolation. Il serait dès lors loisible de ne plus tenir compte de ce qui devient excroissance inutile, altération de la version primitive. Notre propos n'est pas de nier qu'il y ait des cas, ni même qu'ils soient nombreux, dans lesquels un copiste a procédé de la sorte ; toutefois, il convient de ne pas généraliser abusivement ni de crier à l'interpolation sans preuve irréfutable. En cas de doute, une posture d'humilité nous semble requise, et la logique impose d'accepter le développement incriminé comme authentique, c'est-à-dire comme une réalisation autorisée par la mouvance d'une œuvre. Il est par trop aisé d'évoquer la bévue d'un scribe incompetent lorsque la critique est impuissante à dégager la logique d'intégration d'un épisode et, serait-il véritablement confronté à une erreur, le commentateur n'en serait pas quitte pour autant. Le travail herméneutique imposerait de comprendre, ou du moins de tenter de comprendre, la raison de la confusion et les causes qui l'ont motivée. Cependant, la modestie commande de garder à l'esprit que le copiste ait pu être aussi compétent que le critique contemporain en matière de littérature médiévale et que son oreille ait entendu une harmonie là où le médiéviste croit percevoir une dissonance.

²⁰³« Puis sont venus Bavaois et Allemands, / Et Poitevins et Bretons et Normands./ Plus que tous les autres ont permis les Francs / Que Ganelon meure dans d'atroces souffrances. »

Ainsi, la narration de la prise de Narbonne dans la version de Venise représente une digression isolée dans le corpus français de la *Chanson de Roland*, dont la longueur exclut toute possibilité de distraction du copiste. La propension médiévale à la formation de cycles épiques prouve assez qu'il s'agit là d'une pratique littéraire élaborée²⁰⁴ et c'est un premier effort, indispensable, que d'identifier précisément le type de mise en cycle. Si jonction et amplification épiques sont à exclure, il n'est guère aisé de faire le départ entre le mélange de cycles et la construction cyclique, ou jalon, et l'acception plus ou moins étroite du concept de cycle épique rend mobile la ligne de partage entre ces deux modalités. Mais le recours à la typologie, néanmoins, est insuffisant car la question cruciale demeure de comprendre pourquoi, à ce moment précis de l'action où les Francs s'en retournent en leur pays, la matière rolandienne supporte, ou peut-être appelle, une digression semblable. La faveur qu'aurait connue la prise de Narbonne à l'époque de cette performance, la pression du public ou les opinions personnelles du jongleur sont autant d'arguments recevables, mais qui ne rendent en rien compte du fait essentiel : la mise en cycle n'est nullement aléatoire mais révèle au contraire une solidarité entre les deux chansons de geste.

En l'occurrence, l'attention doit être consacrée au diptyque que forment les prises de Saragosse et de Narbonne : l'action paraît se répéter, car la victoire est précédée d'une prière de Charles à son Seigneur, dont l'exaucement conditionne le triomphe. Cependant, la mise à mort des femmes et des enfants, la volonté expresse des barons de voir brûler une ville maudite donnent l'impression d'une reprise négative, révélant la souillure ineffaçable de la violence exercée. Nous développerons ultérieurement cette grossière esquisse, n'ayant d'autre but que de prouver le bien-fondé de la prise en compte d'un épisode qu'il serait trop commode d'expliquer par la fantaisie individuelle du copiste ou par son souci de se plier à la mode du moment ou son incohérence.

²⁰⁴Michael Heintze a étudié la question dans « Les techniques de la formation des cycles dans les chansons de geste » (*Cyclification. The development of narrative cycles in the Chansons de Geste and the Arthurians Romances*, Bart Besamusca, William P. Gerttisen, Corry Hogettorn and Orlanda S. H. Lie, Amsterdam, 1994, p. 21-58) et a distingué quatre modalités principales de mise en cycle : le mélange de cycles qui suppose l'interpénétration de chansons qui appartiennent à des cycles différents ; la jonction cyclique qui a lieu quand une chanson de geste fait référence à un personnage d'autres chansons qui n'intervient pas dans le déroulement de son action ; l'amplification qui consiste au développement d'un cycle par l'insertion de nouvelles chansons ou parties de chanson et la construction cyclique, qui a cours lorsqu'un lien est créé entre un texte et d'autres chansons traitant la même matière. François Suard juge pertinente la classification établie par Heintze, même s'il propose de corriger constructions cycliques en jalons cycliques. Il précise aussi que le mélange de cycles est un procédé employé tardivement et que jonctions et jalons épiques sont des pratiques marginales (*Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e)*, Droz, 2011, chapitre septième « L'organisation cyclique », p. 111-115).

La dernière configuration possible réside dans la contradiction pure et simple entre deux variantes. C'est sans conteste elle qui rend la tâche du lecteur délicate, si ce dernier refuse de renoncer à l'exigence tenue pour valide de non-contradiction. Dès lors, le travail comparatif conduit à une aporie : il faut soit postuler l'absurdité de l'œuvre étudiée et abandonner tout effort d'analyse, soit trancher entre les deux versions – mais déterminer la meilleure d'entre elles deux revient à annuler le principe de légitimité de chaque variante. Pour surmonter la difficulté, la première mesure qui s'impose est d'accepter que les deux leçons divergentes aient chacune leur voix au chapitre et que les significations d'une œuvre naissent aussi de ces hiatus irréductibles, qu'une lecture rigoureuse doit paradoxalement s'efforcer de concilier.

Sur cette question, il nous faut préciser la critique adressée par Paul Zumthor aux médiévistes qui cèdent à la tentation de « réduire à un schéma commun les multiples versions d'une chanson »²⁰⁵. Le propos est en effet ambigu : il dénonce, d'une part, l'appauvrissement que constitue le rejet des versions considérées comme apocryphes, mais il semble, d'autre part, disqualifier une lecture qui entreprendrait de concilier les contradictions existantes. Le second point tendrait à légitimer le seul comparatisme spécifiant et à écarter les lectures autres que différentielles. Si la fécondité de ces dernières nous paraît assurée, une démarche fondée sur un comparatisme unifiant, et non simplifiant, nous semble tout aussi pertinente. En quoi l'intégration d'énoncés divergents ne serait-elle pas une méthode respectueuse de la mouvance de l'œuvre jusque dans ses formes les plus spectaculaires, quand l'itération ne se fait pas seulement altération mais menace encore de devenir altérité ?

En ce lieu encore, il convient de souligner la convergence saisissante entre les difficultés soulevées par la spécificité de la littérature du Moyen Âge et celles engendrées par la particularité de la pensée mythique. Dans la mesure où nous admettons volontiers qu'un mythe ou une chanson de geste soient des ensembles flous, nous ne voyons pas la raison pour laquelle il faudrait renoncer à les appréhender comme des ensembles. Une telle entreprise est complémentaire et non exclusive du comparatisme différentiel, dont le projet est de déplacer « l'intérêt, habituellement focalisé sur l'intrigue mythographique, (...) vers la mise en discours du mythe »²⁰⁶. Il n'est nulle question pour nous, en effet, d'exhumer le sens originel d'un mythe ou d'un poème épique, dont les différentes actualisations se rapprocheraient plus ou moins,

²⁰⁵Introduction à la poésie orale, p. 42.

²⁰⁶C'est du moins la finalité que lui assigne Ute Heidmann dans *Poétiques comparées du mythe. De l'Antiquité à la modernité* (Lausanne, Payot, 2003, p. 51), ouvrage qu'elle a dirigé, se présentant à la fois comme un hommage à Claude Calame et comme l'acte fondateur du Groupe de Recherche Interdisciplinaire en Analyse Comparée. La priorité accordée à la situation d'énonciation est un fondement de cette école, comme le prouve, par exemple, l'ouvrage collectif *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique* (Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca (dir.), Paris, Kimé, 2010).

mais seulement de penser en cohérence l'unité, floue, déchirée parfois par les contradictions et fondamentalement mouvante, que forment leurs multiples réalisations.

Ainsi, notre entreprise se distingue de celle de Jean-Marcel Paquette, qui a récemment proposé une lecture différentielle de la *Chanson de Roland*²⁰⁷. Ce dernier a entrepris d'étudier les déplacements de sens engendrés par la mouvance du poème, en confrontant systématiquement les unes aux autres les variantes connues. L'étude comparée du vers initial de la version oxonienne et de son équivalent dans la version de Venise révèle, par exemple, le changement de statut de la figure de Charlemagne. Le huitième vers du manuscrit vénitien, en effet, qualifie l'empereur d' « *inperer de France* » : l'aberration, loin d'être anodine, signale que « la version franco-vénitienne produit son imaginaire en l'absence de toute motivation idéologique qui est à la base de O et lui confère sa cohérence »²⁰⁸.

L'éloignement dans le temps, plus encore que dans l'espace, expliquerait une modification aussi décisive pour l'appréciation de l'œuvre. Surgit par conséquent la question de savoir si la matière épique est suffisamment plastique pour supporter la métamorphose ou si les mutations et ruptures sont trop radicales pour permettre un commentaire global. Il serait ainsi tentant de rapprocher les remarques de Jean-Marcel Paquette sur la représentation de la figure impériale des thèses soutenues par Henning Krauss. Selon ce dernier, les chansons de geste franco-vénitiennes auraient connu une seconde période, qui s'étendrait de 1260 à 1300, pendant laquelle elles auraient proposé une vision bourgeoise du monde. De cette orientation idéologique nouvelle, la dégradation de la figure de Charles constituerait une preuve²⁰⁹.

Est-ce à dire que le contexte historique déterminerait les significations de chaque version du poème et obligerait le commentateur à ne proposer que des interprétations

²⁰⁷*La Chanson de Roland. Métamorphoses du texte. Essai d'analyse différentielle des sept versions*, Orléans, Paradigme, 2014. Jean-Marcel Paquette a ainsi mené à terme un projet commencé bien des années auparavant avec « Épopée et roman : continuité ou discontinuité ? », *Études littéraires*, 4, 1971, p. 9-38. Notre analyse se distingue d'autant plus nettement de celle de Jean-Marcel Paquette que ce critique affirme régulièrement que les variantes sont des dégradations inintelligentes de la version primitive d'Oxford.

²⁰⁸« Le temps dans la mouvance du texte. Analyse différentielle de la première laisse de la *Chanson de Roland* d'après les différentes versions », *Le Nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988, p. 220. Jean-Marcel Paquette montre que les versions de Châteauroux et de Venise 7 amplifient encore ce mouvement, puisqu'elles occultent même « la dignité d'empereur de Charles, pour ne plus laisser subsister que l'attribut le plus légendaire du personnage », sa barbe (p. 221).

²⁰⁹L'essentiel de la démonstration conduite par Henning Krauss dans *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia* (Padoue, Liviana, 1980) repose sur l'analyse du codex fr. XIII de la bibliothèque Saint-Marc de Venise. Bien que les versions vénitiennes de la *Chanson de Roland* appartiennent par leur datation à cette période, Krauss, contre toute vraisemblance, les fait remonter à une date antérieure à 1260, pour la raison qu'il les juge véhiculer une idéologie aristocratique. Alfred de Mandach, dans le compte-rendu qu'il a consacré à *Epica feudale e pubblico borghese* (Cahiers de civilisation médiévale, 30, 1987, 169-171) lève la difficulté et suggère que l'essor de la bourgeoisie puisse expliquer une littérature réactionnaire, pro-aristocratique.

spécifiques ? C'est ce que nous ne croyons pas : dans toutes les variantes de la *Chanson de Roland* – pour ne pas dire dans toutes les chansons de geste qui le mettent en scène – l'empereur se trouve au centre de tensions et l'affirmation de son autorité est mouvementée. Qui refuserait d'admettre que l'ascension de la classe marchande au XIII^e siècle à Venise et l'image dégradée de l'empereur dans les chansons de geste franco-vénitiennes soient autre chose qu'une coïncidence ? Cependant, il est indispensable de garder à l'esprit que la dépréciation de Charlemagne constitue, à l'évidence, une potentialité épique entièrement indépendante de l'histoire économique et sociologique, comme l'atteste manifestement le cycle du roi dans son ensemble. En un sens, il serait peut-être plus juste d'affirmer que se produisent non des métamorphoses mais des anamorphoses du texte médiéval, sans cesse infléchi et pourtant toujours identique.

Les traditions concurrentes sur le sort de Durendal fourniront une illustration claire, nous l'espérons, de la pertinence d'accorder entre elles des versions contradictoires. Chaque lecteur du poème garde en mémoire la détresse du héros épuisé dissimulant sous son corps l'épée qu'il a vainement tenté de briser contre un rocher. Ce sublime subterfuge, destiné à s'assurer que l'arme ne tombe aux mains de l'ennemi exprime si parfaitement la grandeur héroïque de Roland que toutes les versions, semble-t-il, devraient concorder. Or, il n'en est rien et trois manuscrits, ceux de Cambridge, de Venise-Châteauroux et de Châteauroux-Venise, sont les témoins d'une tradition divergente : dans l'incapacité de briser la lame de Durandal, Roland choisit alors de la jeter dans une étendue d'eau, dont le texte de Cambridge précise qu'elle est empoisonnée et provoque la mort de qui s'y désaltère.

Considérant la date tardive des manuscrits incriminés, les philologues positivistes auraient tôt fait d'écarter cette variante apocryphe. Ils seraient confortés dans leur opinion par l'approche quantitative, puisque la tradition que la postérité a retenue est majoritaire. Toutefois, l'argument du plus grand nombre s'avère faible, et le critique n'est pas tenu de se ranger du côté des gros bataillons. Une lecture différentielle, telle du moins que l'a théorisée Jean-Marcel Paquette, placerait sans doute l'accent sur la faveur rencontrée par la littérature arthurienne aux treizième et quatorzième siècles et défendrait l'hypothèse d'une hybridation des matières bretonne et épique²¹⁰. Dans la mesure où elle analyserait avec précision les conséquences de

²¹⁰Fondée sur des postulats sensiblement différents, elle aboutirait en somme aux mêmes conclusions que la philologie positiviste. En effet, puisque « le temps de l'histoire (...) se fait manifestement lisible de l'une à l'autre version » et que « le temps est inséparable de la notion de "mouvance" », l'ancienneté plus haute du texte d'Oxford lui conférerait, dans cette perspective, un brevet d'authenticité.

cet entrelacs, elle se distinguerait nettement de la philologie positiviste, mais elle accorderait néanmoins, elle aussi, la primauté au texte oxonien. En effet, la lecture différentielle est fondée sur le postulat que « le temps est inséparable de la notion de "mouvance", pour ne pas dire qu'il lui est inhérent, voire consubstantiel »²¹¹. Par conséquent, sans considérer nécessairement que la version d'Oxford soit authentique ni même originale, elle est obligée de la retenir comme point de départ.

La fixation par écrit d'une littérature orale, toutefois, rend très délicat l'établissement de l'antériorité d'une variante par rapport à une autre et, surtout, elle frappe cet effort de caducité²¹². Sans préjuger de la qualité et de l'intérêt des résultats que pourrait obtenir le comparatisme spécifiant, nous estimons préférable d'admettre que Roland dissimule son épée sous lui et la jette dans une pièce d'eau empoisonnée tout à la fois. En réfléchissant aux significations d'une telle contradiction dans la tradition rolandienne, l'on s'aperçoit que les deux variantes n'élaborent pas des récits hermétiques l'un à l'autre mais que, au contraire, elles s'enrichissent mutuellement. De fait, elles contribuent toutes deux à la construction de la figure ambivalente du héros, saisie selon des modalités respectivement positive et négative dans son rapport à la violence. Il est bien évidemment loisible d'étudier par et pour elle-même chacune des deux configurations adoptées ; il est essentiel de les confronter et de saisir l'intersection cachée derrière la bifurcation apparente.

Afin de rendre compte de la mouvance du texte, il est donc nécessaire de prendre en considération l'ensemble des variantes et d'intégrer les déplacements de sens opérés de l'une à l'autre dans le commentaire. Le besoin de clarté autorise sans doute, pour sacrifier à la coutume, de retenir la version d'Oxford comme support premier de l'analyse et de se référer aux autres manuscrits comme des variantes, pourvu que l'impression ne soit pas donnée au lecteur d'une version *prima inter pares* mais que, à l'inverse, il s'agisse d'une sélection arbitraire et que le travail serait exactement identique en accordant le statut de témoin privilégié à la version, par exemple, de Lyon. Le véritable enjeu consiste dans l'exigence permanente de comparaison et dans l'essai systématique d'interprétation qui concilie les énoncés contradictoires. À la vérité,

²¹¹« Le temps dans la mouvance du texte », p. 223. Pour Jean-Marcel Paquette, « le temps, chargeant le texte de diverses strates de dépôts, se fait ainsi lui-même le créateur (ou le destructeur) de la poésie du texte » (p. 220).

²¹²Grégory Nagy en donne une démonstration convaincante dans *La Poésie en acte. Homère et autres chants* (Belin, 2000 ; 1996 pour l'édition originale), ouvrage qui prouve que l'établissement d'un texte définitif ne peut intervenir qu'après la fin de sa mouvance, quand la tradition orale, riche de variations, s'est éteinte. Si l'auteur admet la possibilité de situer, dans certains cas, des strates successives, il estime nécessaire de marquer les étapes L,M,N et non A,B,C dans le but « de faire sentir qu'une construction modélisée ne peut partir *du* commencement, mais *d'un* commencement » (p. 265).

les significations se font souvent d'autant plus fortes qu'elles sont mouvantes, et le propos s'en trouve plus fermement assuré. Il peut cependant arriver que la lecture entreprise échoue à concilier des versions irréductibles, auquel cas il est assez de signaler le fait, comme l'honnêteté intellectuelle l'exige. Il ne saurait y avoir de mauvaise honte dans l'incapacité à épuiser la pluralité de sens de la *Chanson de Roland*, dans la mesure où ce serait plutôt une prétention malheureuse que d'oublier qu'elle appelle une exégèse en mouvement perpétuel.

I.3.3 Les spécificités stylistiques de l'oralité littéraire

I.3.3.1 Le style formulaire

Les rapports entre oralité et littérature au Moyen Âge demandent en outre que l'on arrête la réflexion sur un autre point que celui du statut des variantes. À première vue, la question du style formulaire pourrait passer pour anecdotique et secondaire, mais, d'une part, elle a suscité de nombreuses polémiques et, d'autre part, elle est porteuse de malentendus qu'il convient de dissiper. C'est en réalité la méthode de lecture qui est engagée dans cette question, ainsi que la compréhension du texte même, à l'échelle interne de chaque version cette fois et non plus à celle de la superstructure de l'ensemble des manuscrits.

Les travaux de Milman Parry sont la pierre angulaire des discussions portant sur le style formulaire, et ce sont eux qu'il nous faut convoquer afin de définir convenablement les termes du débat. Pour comprendre au mieux l'art poétique d'Homère, Milman Parry a en effet forgé le concept de formule, par lequel il entend « un groupe de mots régulièrement utilisé dans les mêmes conditions métriques pour exprimer telle idée essentielle²¹³ ». L'acception originelle du concept, déjà étroite, est davantage circonscrite encore par Denys Page qui estime que « pour une idée donnée à un endroit donné du vers »²¹⁴ ne correspond qu'une seule formule possible pour le poète : autrement dit, ce dernier est contraint par la tradition au point parfois de n'avoir d'autre choix que de maintenir une formule inadaptée au contexte.

Inscrire ces propos dans le contexte global de la question homérique et des polémiques provoquées par les théories d'Albert Lord constituerait une trop longue digression, mais il convient de souligner ici la communauté des enjeux littéraires soulevés par les études consacrées à la poésie archaïque grecque et à la littérature médiévale. La convergence des

²¹³« Studies in the Epic Technique of Oral Verse-making, I : Homer and Homeric Style », *Harvard Studies in Classical Philology*, 41, p. 78.

²¹⁴*History and the Homeric Iliad*, 1959, Berkeley, University of California Press, p. 224.

problématiques explique le besoin éprouvé par Italo Siciliano de consacrer le chapitre septième des *Chansons de geste et l'épopée* à la critique de la théorie du style formulaire comme il justifie la volonté de Grégory Nagy d'ouvrir son essai sur *La Poésie en acte* par une réflexion sur l'art lyrique des troubadours et sur la mouvance de leurs chants. L'objection majeure adressée aux travaux de Parry consiste à dénoncer la conception mécaniste de l'art poétique sur laquelle ils reposent ; c'est ainsi que sous la plume d'Italo Siciliano, nous l'avons vu, les aèdes et les jongleurs sont transformés en robots. L'on devine sous cette attaque la persistance du culte de l'auteur, génie qui ne saurait être soumis à quelque contrainte que ce soit. Le recours à une conception aussi surannée ne saurait pourtant à elle seule ôter tout son poids à une critique qui révèle les limites réelles de la définition proposée par Milman Parry. Si les épopées médiévales tardives du quatorzième et quinzième siècles prouvent que l'emploi mécanique de formules est possible et si elles contiennent de nombreux hémistiches dénués de tout sens et de toute fonction autre que celle de satisfaire à la mesure de l'alexandrin²¹⁵, cela signifie précisément qu'elles se distinguent des chansons de geste antérieures, desquels des phénomènes semblables sont absents.

Par conséquent, il y avait nécessité à repenser le style formulaire de manière à mieux cerner le rôle actif qu'il joue dans une littérature de tradition orale, et un important travail de redéfinition a été fourni en ce sens par Nagy. Ce spécialiste de la poésie homérique et de la littérature orale a montré, par l'étude comparative, qu'il fallait s'efforcer de comprendre le style formulaire en-dehors de la contrainte métrique puisque certaines combinaisons de noms et d'épithètes étaient antérieurs à l'apparition de l'hexamètre grec²¹⁶. Son entreprise l'a conduit à mettre en évidence que le choix d'épithètes était parfois motivé par des traditions remontant à l'époque indo-européenne. Le changement de perspective opéré conduit Grégory Nagy à soutenir l'idée que « la formule tout entière est une réponse exacte aux exigences du thème traditionnel »²¹⁷. Le sens n'est donc plus une donnée négligeable mais au contraire l'élément primordial de la diction poétique, qui s'efforce de l'atteindre dans et par le style formulaire et

²¹⁵Nous renvoyons au chapitre dédié par François Suard aux épopées tardives dans *Le Guide de la chanson de geste* et à l'analyse qu'il fait de l'utilisation mécanique de la formule comme une des caractéristiques partagées par les poèmes épiques de cette période.

²¹⁶*Comparative studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1974 (voir notamment les pages 229-261).

²¹⁷*Le Meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, Paris, Le Seuil, 1994 (1979 pour l'édition originale), p. 26.

l'erreur de Milman Parry réside dans le fait de n'avoir étudié le phénomène qu'au niveau synchronique :

« Certes, d'un point de vue descriptif, c'est le mètre qui règle la diction et non l'inverse ; mais historiquement cette régulation n'est que le résultat d'un principe plus fondamental, et ce principe est que la diction est en dernière analyse réglée par le thème. »²¹⁸

Il est intéressant de constater que Paul Zumthor parvient à une conclusion voisine tout en construisant un raisonnement entièrement différent. De fait, le médiéviste se montre circonspect devant le concept de style formulaire et lui préfère celui de « formulisme », qui traduit

« tout ce qui, dans les discours et les modes d'énonciation propres à telle société, a tendance à se redire en termes à peine diversifiés, à se reproduire avec d'infimes et infinies variations (...) Pris dans un sens plus strict, le "formulisme", c'est la fonctionnalisation de cette tendance, à des fins oratoires, juridiques, poétiques. «

Dans le domaine propre de la chanson de geste, Zumthor reconnaît dans le formulisme un héritage traditionnel qui tend à exprimer « des catégories culturelles, fondatrices de sens »²¹⁹. La proximité avec la thèse défendue par Nagy est patente et la terminologie seule diffère ; les termes à peine diversifiés dans les discours et les modes d'énonciation du médiéviste semblent une glose de ce que l'helléniste entend par diction, tout comme les catégories paraissent traduire les thèmes.

La principale conséquence à tirer de cet important effort de redéfinition de la formule, pour ce qui concerne les chansons de geste, est l'exigence d'articuler l'étude de la diction et du thème. Nous entendons par là que l'analyse d'expressions stéréotypées, ce à quoi se résument trop souvent les travaux dédiés au style formulaire, doit être surpassée. Il est évident, et Rychner l'a magistralement démontré dans son *Essai sur l'art épique des jongleurs*, que le style formulaire offre au récitant un répertoire dans lequel puiser en vue de traiter un motif. La recension exclusive de syntagmes figés par la tradition, cependant, conduit à perpétuer l'illusion mécaniste et demeure par conséquent insatisfaisante²²⁰.

²¹⁸*Id.*, p. 25.

²¹⁹*La Lettre et la voix*, p. 217.

²²⁰À cet égard, il est regrettable que Jean Rychner n'ait pas développé davantage cet aspect crucial pour l'étude du style formulaire et qu'il se soit contenté, à la fin de son essai, de rappeler brièvement que « l'emploi des formules (...) ne se limite pas du tout au développement des motifs stéréotypés. » (*op.cit.*, p. 149). Comme le savant suisse l'avoue lui-même, « il était grand temps de le dire » ; il eût même été préférable, selon nous, de commencer par là.

Le déplacement ainsi opéré n'est en rien une rupture et ne revient pas à contester l'intérêt de l'analyse de formules employées comme simple soutien de l'énonciation. De fait, une formule possèdera d'autant plus de valeur que son insertion dans un contexte précis tranche avec l'emploi régulier observable dans le reste du poème. À n'en pas douter, la monotonie de chevilles énonciatives contribue à faire résonner l'union fortement signifiante de la diction et du thème. Ainsi, toutes les versions qui développent le thème du choix du supplice pour le traître introduisent la même formule précédant le verdict de Girart et rappelant son lien de parenté avec Olivier (« *li oncles Olivier* » pour Lyon, « *che fu oncle d'Oliver* » pour Venise, Châteauroux-Venise, Venise-Châteauroux et Paris, « *qui yert oncle Olivier* » pour Cambridge). Or, cette formule revêt une signification particulièrement forte pour la raison même qu'elle n'est pas la formule privilégiée pour évoquer Girart. Dans le reste du poème, la formule « seigneur Girart le guerrier » est employée pour définir le personnage : à titre d'exemple, dans la version de Venise-Châteauroux, sur les cinquante-cinq occurrences du nom de Girart, le lien de parenté avec Olivier n'est évoqué que deux fois et dans celle de Lyon, sur les vingt-huit occurrences de ce nom, le lien de parenté n'est évoqué qu'à cette seule occasion.

Un tel relevé statistique met en évidence que ce rappel, à cet endroit précis, revêt une importance que sont impuissantes à expliquer aussi bien la contrainte de l'assonance, ou de la rime, que celle de la métrique, puisque ce vers pourrait être supprimé sans que cela n'affecte le sens ni l'équilibre des laisses concernées. La diction est donc motivée par le thème et il revient au commentateur d'interroger la raison de son emploi. Il nous semble, d'une part, qu'elle souligne un parallèle entre Girart et Charles, les deux oncles désireux de venger leur neveu et que, d'autre part, elle contribue à exprimer la solidarité entre les morts de Roland et de Ganelon, articulation qui est une orientation majeure de la séquence. Olivier, le neveu, joue un rôle primordial dans le trépas du beau-fils ; Girart, l'oncle, amorce le déferlement de violence qui aboutit au supplice du beau-père.

L'acception nouvelle du concept de formule n'autorise toutefois pas une absence de rigueur et il nous paraît hasardeux autant que contre-productif de postuler, comme le font certains critiques, que tous les vers soient formulaires en ce sens que la diction serait systématiquement contrainte par la métrique. De fait, ce postulat défendu par Edward Heinemann et Nigel Nixon²²¹ et appliqué par eux à la chanson de geste attribuée à tort le rôle

²²¹C'est à Edward Heinemann qu'appartient la paternité de l'idée, exposée dans « Composition stylisée et technique littéraire dans la *Chanson de Roland* », *Romania*, 94, 1973, p. 1-28. Nigel Nixon la reprend à son compte dans « Le devenir de la formule épique et la tradition rolandienne : une étude du mot-noyau "écu" et ses épithètes. », *Razo*, 5, 1985, p. 65-78.

premier à la métrique mais - et surtout - il vide de son sens le concept de style formulaire. La conséquence logique de leur proposition est que tout travail poétique serait, par définition, formulaire puisque l'expression de l'idée est conditionnée par la cadence du vers. Aussi nous semble-t-il préférable de retenir comme référence théorique la définition de Grégory Nagy et de nous montrer attentif à la conjonction traditionnelle entre une diction et un thème.

I.3.3.2 Les motifs dans la chanson de geste

La nature orale de la chanson de geste demande, enfin, à ce que soit étudiée la question des motifs. Sur ce sujet encore, les ambiguïtés sont multiples en raison d'une terminologie floue : le concept de motif ne renvoie pas à la même réalité selon qu'il est employé par les folkloristes, pour lesquels il désigne une séquence narrative développée dans laquelle le merveilleux est prégnant, ou par un médiéviste comme Rychner, pour lequel il renvoie à une unité narrative courte mobilisée pour exprimer un thème²²². Vient encore rajouter à la confusion le fait qu'un motif, sous la plume du savant suisse, peut aussi bien être un élément de contenu dont la formule est l'expression qu'un moyen d'expression en lui-même. C'est pourquoi Jean-Pierre Martin s'est efforcé de clarifier le concept et a affirmé la nécessité de distinguer entre deux types de motifs. Il trace en effet une ligne de partage entre les « motifs narratifs », qui sont des « unités de diégèse » et les « motifs rhétoriques », qui sont des « unités d'expression »²²³.

L'étude qu'il consacre aux motifs rhétoriques se termine par de prudentes conclusions, qui reconnaissent l'impossibilité de les identifier précisément pour la raison que le style formulaire, loin de reposer sur une répétition mécanique comme se plaisent à le dénoncer les détracteurs de la théorie, actualise un motif en le mouvant. « Si le style formulaire est commun à l'ensemble du genre, on observe fréquemment que chaque chanson possède, pour un même motif, ses propres formules et clichés »²²⁴ : le constat de Jean-Pierre Martin confirme donc que

²²²Le *Motif-Index of Folk Literature* de Stith Thompson (Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958) est l'ouvrage de référence pour l'étude folkloriste des motifs, tout comme l'*Essai sur l'art épique des jongleurs* est incontournable pour saisir le développement des études médiévistes sur ce même sujet. Nous choisissons ces deux ouvrages comme témoins, afin de rendre manifestes les écarts d'emploi, sans pour autant écarter d'autres définitions du motif, comme celle proposée par dans à préciser

²²³Jean-Pierre Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation. (Discours de l'épopée médiévale)*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales Lille III, 1992, p. 18.

²²⁴*Ibid.*, p. 196. Son étude a toutefois le mérite de mettre en évidence une structure d'expression commune à l'ensemble du genre, qui concerne les paroles du narrateur : « Je et vous toutefois ne sont que des formes indistinctes, les actants d'une communication abstraite. À un niveau antérieur, plus archaïque, la chanson parle seule dans le style formulaire. (...) L'absence de ces schémas d'expression, (...) dans les textes proprement historiographiques (...) confirme qu'ils sont liés à une forme-vers, pour ne pas dire une forme-laisse, seule habileté

la diction formulaire est subordonnée au thème et que, à cet égard, l'analyse des motifs rhétoriques ne saurait donner des résultats véritablement convaincants.

La recension des motifs narratifs semble plus assurée et l'établissement d'un index constitue d'ailleurs un but avoué des *Motifs dans la chanson de geste*. Si le *Motif-index of Folk Literature* pouvait *a priori* paraître un modèle à reproduire, le critique le rejette pour des raisons méthodologiques fortes. D'une part, les entrées proposées par Stith Thompson sont trop hétérogènes pour être régies par une taxinomie valide – la confrontation de l'entrée Z, « groupes disparates de motifs », avec les entrées B, « animaux », ou X, « humour », révèle de manière éloquente le caractère arbitraire et aléatoire²²⁵ de la classification retenue. D'autre part, les entrées ne prennent pas en compte les questions cruciales de l'enchaînement des motifs et de leur contextualisation, ce qui revient à ne pas considérer leurs significations. À l'atomisation des chansons de geste, vers laquelle tend la méthode folkloriste, s'ajoute la menace inverse de la réduction simplificatrice. C'est ainsi qu'Eugène Dorfman a avancé l'idée que certaines chansons de geste étaient réductibles à une structure mettant en jeu quatre narrèmes : une querelle de famille, premier temps, entraîne une insulte, deuxième mouvement, puis cette insulte entraîne alors, troisième étape, une trahison ou une prouesse qui seront rétribuées, dernier narrème, par un châtiment ou une récompense²²⁶. Nul ne doute que toute chanson de geste, pour peu qu'elle y soit contrainte, puisse rentrer dans ce schéma matriciel ; personne ne s'indignerait non plus de ce que l'on parlât d'une méthode d'analyse abusivement réductrice.

En somme, Jean-Pierre Martin ne pouvait surmonter l'impasse qu'en s'imposant un travail rigoureux de définition. C'est pourquoi il propose d'entendre par motif narratif « une séquence narrative, englobant une série ordonnée et autonome d'actions », circonscrite par « un contrat et le transfert de la valeur objet de ce contrat »²²⁷, ce qui entraîne donc amélioration ou dégradation de la situation des personnages. Le motif est identifiable par la répétition de la même séquence dans plusieurs textes ou fragments de texte, les modulations et variations n'en affectant jamais les éléments constitutifs : c'est donc par l'étude comparée des différentes actualisations que se laisse saisir la structure précise du motif.

à dire le passé héroïque, et donc instituant ce qu'elle énonce en passé héroïque, et sacré » (p. 265). C'est la mythicité même des chansons de geste que postule implicitement Jean-Pierre Martin, et qu'il énonce explicitement lorsqu'il réfléchit aux paroles prononcées par les personnages, qui sont en partie subordonnées au discours de la chanson elle-même, « instrument de communication qui doit dire à la fois le passé mythique, les valeurs d'un présent idéal, et jusqu'au fait de la célébration » (p. 303).

²²⁵L'ironie de Jean-Pierre Martin est imputoyable à ce sujet, qui évoque une organisation en « vingt-trois cases définies au gré de l'inspiration et de l'alphabet latin (les vingt-quatre lettres qu'on ne risque pas de confondre avec des chiffres, moins une : réservée au motif inconnu ?) » (p. 35).

²²⁶Eugène Dorfman, *The Narreme in the Medieval Romance Epic. An Introduction to narrative Structures*, Toronto, University of Toronto Press, 1969.

²²⁷*Op. cit.*, p. 91.

Si une telle approche a permis d'établir un répertoire de motifs approprié à l'étude des chansons de geste – ce n'est pas un mérite mineur que d'avoir mis en évidence des motifs propres aux poèmes épiques médiévaux, distincts de ceux recensés par les folkloristes, ou de permettre de comprendre comment les chansons infléchissent profondément le sens des motifs folkloriques qu'elles investissent – il n'en demeure pas moins qu'une lecture fondée sur l'analyse des motifs narratifs, tels que Jean-Pierre Martin les définit, est susceptible de rencontrer deux écueils majeurs. En premier lieu, le caractère opératoire du répertoire est mal assuré : pour ne prendre qu'un seul exemple mobilisé dans *Les Motifs dans la chanson de geste* et consacré à une longue séquence comprenant un mariage, une bataille à la cour et un duel, il n'est pas certain que l'on puisse parler rigoureusement de motif narratif pour l'ensemble du corpus quand deux des cinq chansons ne respectent pas l'ordonnement, théoriquement stable, de la séquence narrative. Il conviendrait, en toute logique, d'étudier les seules œuvres dans lesquelles se déploie le motif, mais alors compte ne serait pas rendu de la présence de deux séquences proches et cependant irréductibles, qui battent en brèche la pertinence du concept même de motif²²⁸. L'enjeu, sur ce point, serait alors de savoir si l'organisation de la séquence a été ponctuellement mal dégagée ou si l'exemple engage la théorie tout entière. L'on pourrait en effet objecter qu'elle repose sur la reconstruction d'un modèle, dont le rôle matriciel ne saurait être autre que rétroactif.

La question se présente à l'esprit dans la mesure où, en second lieu, le statut du motif demeure ambigu. Jean-Pierre Martin n'a pas tranché entre deux positions irréconciliables : une chanson de geste se définit-elle comme une simple articulation de motifs ou bien les motifs ne sont-ils qu'un moyen de structuration du chant²²⁹ ? Nous retrouvons sur ce point l'interrogation que suscitait déjà la formule : le thème est-il conditionné par sa diction ou la diction détermine-t-elle le thème ? Considérer les motifs comme déterminants nous semble très contestable, et le simple fait que certaines chansons procèdent par fusion des motifs nous paraît grandement significatif, puisqu'il invite dès lors à repenser la pertinence de l'analyse des motifs comme support de l'interprétation. Il conviendrait également de ne pas minorer le poids des épisodes

²²⁸De la même manière, postuler que le motif de l'ambassade implique une série ambassade – défi – victime innocente – poursuite – bataille et constater dans le même temps qu'une œuvre fait l'économie du défi suscite la perplexité.

²²⁹C'est l'hypothèse émise à la page 137, nuancée cependant par la considération que cela ne saurait être vrai pour le genre dans son ensemble. Assimiler analyse des motifs et autopsie d'un corps, comme le fait ce critique, donne à penser que la combinaison et l'organisation des motifs dans une chanson sont la clef ultime de compréhension.

originaux – quand bien même ils seraient peu nombreux et épars²³⁰ : la grande douleur pour la mort de Roland, par exemple, n'est pas réductible au motif de la mort du héros, mais, à rebours, elle a pour conséquence de modifier profondément sa configuration et son sens, si bien que la lecture de la séquence à la seule lumière des motifs n'emporterait nullement l'adhésion.

Aussi, négligeant les hésitations de Jean-Pierre Martin, nous retiendrons principalement l'idée que « les thèmes sont alors bien plus que des alignements de motifs, le sens même qui les fonde, ce qui donne vie à l'organisme narratif dans son ensemble »²³¹. Nous serons en revanche plus réservé sur la métaphore des moules²³² pour représenter les motifs, pour la raison que l'image, pourtant éloquente, comporte des implications hautement contestables. En effet, supposer qu'une chanson répande sa matière dans des moules revient à affirmer la préexistence de ces moules et à les considérer par conséquent comme des limites préétablies que la chanson ne saurait franchir. Nous défendons à l'inverse l'idée que les chansons façonnent les moules nécessaires à leur réalisation.

Il n'est peut-être pas inutile de préciser que, selon nous du moins, la prise en compte des motifs pour la lecture d'une œuvre demande un effort réel de discrimination. De même que la recension exhaustive des diverses manières d'exprimer l'éperonnement du cheval par le guerrier permet de saisir avec précision ce qu'est une formule mais ne saurait rien apprendre de décisif sur les significations d'une chanson de geste, de même l'analyse des motifs ne doit pas se contenter d'être un catalogue, aussi complet fût-il. Il est indispensable, dans un premier temps, d'écarter les motifs accessoires²³³; il l'est tout autant, par la suite, d'étudier attentivement les variations que font peser sur le motif son insertion dans un contexte précis, son amplification ou, au contraire, sa réduction, son absence dans une version de la chanson et sa présence dans une version différente. En d'autres termes, il convient de ne pas négliger le fait essentiel que les motifs, narratifs comme rhétoriques, sont essentiellement placés sous le signe de la mouvance.

²³⁰*Ibid.*, p. 143 : « Hormis les épisodes proprement originaux qui peuvent figurer ici et là, la définition de structures narratives traditionnelles, distinguant les différents motifs et leurs différentes règles de combinaison, permet de rendre compte approximativement de la totalité de la matière épique des chansons de geste ».

²³¹*Ibid.*, p. 175.

²³²*Ibid.*, p. 117 : les motifs sont décrits comme des « moules que rencontrent l'imagination créatrice lorsqu'elle se répand pour l'élaboration ou le remaniement d'une chanson de geste ».

²³³Ces motifs recourent pour une part ceux que Jean-Pierre Martin qualifie de jonctionnels et qui servent de simple transition (il en va ainsi du motif du déplacement, recensé par ce critique, qui n'est pas d'ailleurs sans faire difficulté, puisque son existence est discutable et laisse penser que la théorie des motifs cède à la tentation de l'intégration totalisante de chaque élément de la narration) mais peuvent aussi bien être accessoires dans telle chanson particulière et essentiels dans tel autre (le motif du jeu d'échec à la cour, par exemple, ne réclame pas d'attention particulière dans la *Chanson de Roland* mais revêt une importance primordiale dans *Raoul de Cambrai*).

I.3.4 Constitution du corpus

Ces considérations sur l'oralité, mixte ou seconde, dans laquelle s'enracine la *Chanson de Roland*, coïncidant exactement avec les réflexions soulevées par sa texture mythique, obligent à prendre en considération chaque actualisation du poème. Ce n'est pas sans hésitation que nous maintenons le singulier car, à bien des égards, il serait plus pertinent d'évoquer les *Chansons de Roland*. Toutefois, l'emploi du pluriel comporterait le défaut majeur de laisser croire que la pluralité des réalisations empêche la constitution d'un ensemble, fût-il flou ou mouvant. Or c'est un commentaire d'ensemble, fondé sur la comparaison méthodique des variantes, que nous entendons mener.

C'est pourquoi nous retiendrons comme édition de référence l'édition établie par Joseph Duggan, puisqu'elle présente l'avantage précieux de présenter ensemble tous les manuscrits qui nous sont parvenus et de présenter pour chaque laisse une table de concordance renvoyant aux laisses des autres versions. L'édition établie par Duggan constitue un outil de travail indispensable pour qui entend commenter le poème, dont nous pensons qu'il peut encore être amélioré par l'utilisation d'un support numérique. De fait, nous proposons, à titre de modèle expérimental, une édition numérique du poème dont l'intérêt majeur est de permettre un parcours plus aisé encore des variantes : chaque version peut en effet être lue de manière linéaire, ce qui n'est guère innovant, mais une lecture horizontale est également possible, permettant la confrontation laisse à laisse de chaque version pour toutes les séquences du poème. La souplesse du support, en outre, autorise une lecture extensive, qui intègre toutes les laisses portées par les manuscrits – même celles qui n'apparaissent que dans une seule version – ou, à l'inverse, une lecture nucléaire, qui se fonde exclusivement sur les laisses communes à toutes les versions. Notre démarche n'est pas celle d'un paléographe ni même d'un philologue, nous ne serions guère qualifié pour une telle entreprise ; nous nous contentons de suivre le texte tel qu'il a été établi dans *The Song of Roland : the french corpus* et notre objectif unique est de favoriser chez le lecteur l'appréhension de la variance d'une œuvre trop souvent figée par le dogme de la précellence oxonienne.

Nous fondant sur le postulat que chaque version participe de la construction d'un sens toujours mobile, nous estimons légitime le choix de citer à l'appui de notre argumentation la variante la plus expressive. Pour prévenir l'objection que nous pourrions aussi bien retenir celle qui nous serait le plus favorable, ou même la seule qui le soit, la rigueur nous conduira toujours à mentionner les vers qui battraient en brèche notre démonstration. C'est en effet une conséquence logique de notre approche, nous insistons sur ce point, que de nous confronter aux

contradictions et de ne jamais réduire l'œuvre à une univocité qui lui est par nature étrangère. Il convient néanmoins de présenter brièvement les différents manuscrits que nous avons conservés, afin que le lecteur puisse se faire une idée claire des écarts qui distinguent généralement une version d'une autre.

Il semble logique de commencer par décrire le manuscrit d'Oxford, dans la mesure où c'est le plus ancien qui nous soit parvenu et que, avec les effets dommageables que nous avons soulignés, cette version fait autorité et, presque inévitablement, est la seule retenue par les commentateurs de la chanson. La grande majorité des paléographes s'accordent pour dater du deuxième quart du douzième siècle²³⁴ le manuscrit, dont le parchemin est de médiocre qualité et qui ne porte d'autre trace ornementale que des initiales écrites en rouge au début de laisses. La *Chanson de Roland* suit une version latine du *Timée*, mais il est impossible de savoir quel fut le moment de leur réunion : plus que la date, la logique qui présida à cette réunion serait intéressante à étudier et la continuité entre le discours cosmologique de Platon et l'épopée fondatrice mériterait sans doute d'être pensée en-dehors de la « vertu de leur dimension et de leur format similaires »²³⁵. Le texte de la chanson en lui-même, écrit en anglo-normand, comprend 4002 vers décasyllabiques répartis en 291 laisses assonancées ; il ne comporte aucun titre et le vers final évoque « la geste » sans autre précision. Sa structure est à l'évidence bipartite : les laisses 1 à 176 sont en effet consacrées au crime puisqu'ils narrent la trahison de Ganelon et le traquenard tendu par Marsile, quand la deuxième partie du poème raconte le châtement, des Sarrasins d'abord, par un effet de chiasme, puis de Ganelon. Il convient de signaler que la version d'Oxford comporte l'épisode de Baligant, sans revenir davantage sur la question d'une éventuelle interpolation.

La version que la tradition philologique désigne comme celle de Venise 4 est difficile à dater mais la décoration du manuscrit est caractéristique du premier tiers du quatorzième siècle et permet donc, selon Robert Cook, d'établir un *terminus ad quem*²³⁶. La *Chanson de Roland* y est précédée par la *Chanson d'Aspremont* et le manuscrit est, de ce fait, un témoin de la propension à la mise en cycle des chansons de geste. Le texte du poème qui nous intéresse est écrit en franco-italien et comprend 6011 vers répartis en 419 laisses. La rédaction dans une

²³⁴Ian Short dresse un compte-rendu détaillé des polémiques dans l'introduction à la version d'Oxford qu'il établit pour l'édition dirigée par Joseph Duggan (volume premier de *The Song of Roland*, I/13 – I/107). Il traite au même endroit de l'épineuse question de la réunion de la chanson et du dialogue de Platon, que nous évoquons ci-après.

²³⁵*Ibid.*, p. I/19. La « *virtue of their similiar size and format* » est l'explication avancée par Ian Short, en dernier ressort, pour expliquer un compagnonnage qu'il juge « incongru ».

²³⁶Tel est le constat qu'il dresse dans son introduction à la version de Venise 4 (volume premier de *The Song of Roland*, II/13).

langue mixte et artificielle explique que la métrique ne soit guère aisée à identifier²³⁷ ; de même, l'emploi de la rime, nettement majoritaire, n'exclut pas la présence de plusieurs laisses assonancées. La matière épique est organisée selon une logique qui, elle non plus, n'est pas facile à appréhender, et tout conduit donc à croire que l'hybridation est le principe esthétique directeur pour cette version. En effet, l'analyse de la structure met en évidence une rupture dans la construction : les laisses 1 à 284 concordent étroitement avec la version d'Oxford jusqu'à l'épisode de Baligant et la prise de Saragosse ; suit alors le récit de la prise miraculeuse de Narbonne et de sa remise à Aymeri, longue digression qui constitue un hapax dans le corpus que nous avons retenu et qui s'achève brusquement à la laisse 318 pour laisser place au récit du châtement de Ganelon qui intègre des amplifications – nous avons indiqué précédemment que, pour sacrifier à la tradition, nous prenions comme référence le texte oxonien, mais nous serions pareillement fondé à évoquer les réductions opérées par lui au regard de Venise 4 – comme les fuites de Ganelon et les rêves d'Aude. L'ensemble est visiblement envisagé comme une somme, si l'on en croit la formulation de l'*explicit* qui évoque l'ouvrage comme le « *liber tocius Romani Roncivalis* ».

La parenté entre les manuscrits de Châteauroux et de Venise 7, tous deux répertoriés dans l'inventaire de la bibliothèque de François Ier de Mantoue établi en 1407, oblige à traiter ensemble ces deux versions qui datent de la fin du treizième siècle. La qualité du parchemin de Châteauroux est inégale mais le manuscrit contient de nombreuses ornements florales et animales dans un style italien. L'œuvre est désignée dans l'*explicit* comme le livre « *Roncivali et de Roland et d'Olivier et d'Aude* » et comprend 8201 vers décasyllabiques répartis en 449 laisses monorimes. Comme le suggère l'*explicit*, la structure est bipartite : la première moitié s'achève à la laisse 245 et raconte la bataille de Roncevaux ; la seconde moitié est consacrée au châtement infligé aux Sarrasins et à Ganelon et accorde une place importante au personnage d'Aude. Puisque les deux versions sont fortement apparentées, la structure de l'ensemble est naturellement la même pour la variante de Venise 7. Seul diffère le nombre de vers et de laisses : le texte de Venise 7, qui ne porte aucun titre, comprend 8397 vers décasyllabiques répartis en 445 laisses monorimes. Pour les deux textes, la versification n'est pas régulière et intègre pour certains passages des alexandrins.

La version de Paris date de la fin du treizième siècle, comme le prouvent les ornements caractéristiques de cette période. Elle présente la particularité d'appartenir à un cycle épique consacré au lignage de Ganelon : le manuscrit, en effet, regroupe quatre ouvrages

²³⁷Cook est toutefois d'avis que le décasyllabe épique de l'ancien français a servi de modèle et que son influence a été déterminante (p.II/16).

dont le premier est le *Roland*, le deuxième le *Gaydon*, le troisième *Ami et Amile* suivi de sa suite *Jourdain de Blaye* et le dernier, qui occupe à lui seul la moitié du manuscrit, *Aubéri* suivi du *Lambert*. Dans l'introduction au texte qu'elle établit dans *The Song of Roland*, Annalee Rejhon conjecture que le début de la *Chanson de Roland* a été perdu lors d'une réorganisation ultérieure de la compilation, qui avait pour dessein d'accorder la première place à la chanson la plus connue²³⁸. En l'état, le poème s'ouvre sur la bataille de Roncevaux et comprend 6828 vers décasyllabiques (la proportion d'alexandrins est très faible) répartis en 375 laisses monorimes. La structure bipartie présente pour cette raison un déséquilibre certain dans les proportions : en effet, la mort de Roland intervient à la laisse 148, au tiers du poème, et les deux tiers restants sont consacrés au récit du châtement des Sarrasins et du beau-père de Roland. L'ensemble ne reçoit aucun titre dans le manuscrit.

La version de Cambridge est elle aussi amputée de son début, puisque la chanson commence directement à la désignation de Roland pour l'arrière-garde. Il se pourrait que ce fût un choix narratif et Wolfgan Van Emden se montre circonspect quand il examine la question, dans la mesure où aucun argument décisif ne permet de trancher en faveur de l'acte conscient ou de l'accident dans la transmission²³⁹. Dans le manuscrit, le poème est suivi de la *Lettre du prêtre Jean*, et il n'est pas difficile d'établir une continuité thématique, et idéologique, d'un texte à l'autre. La date tardive de la version, qui semble avoir été écrite vers la moitié du quinzième siècle, explique sûrement le fait que la métrique soit rendue irrégulière par la volonté arrêtée de moderniser le lexique ; aussi le décasyllabe épique est-il fréquemment malmené, et l'alexandrin lui est-il même préféré à la fin du poème. Le texte comprend 5695 vers répartis en 354 laisses monorimes. Même si l'ensemble est déséquilibré, la disproportion entre les deux parties de la structure est un peu moins forte que dans le cas de la version de Paris : la mort de Roland intervient à la laisse 130 et débute alors la narration du châtement. L'*explicit* désigne l'ouvrage comme « *le livre des douze pairs* ».

La version de Lyon a pour caractéristique d'être la plus courte du corpus et occupe une place singulière dans la tradition par les choix narratifs qui y sont opérés. C'est au cœur de la mêlée que le poème s'ouvre et la possibilité d'une lacune est nulle ; c'est volontairement que ne sont pas traités les conseils, les rêves de Charles, la nomination à l'arrière-garde, les préparatifs de la bataille et l'épisode de Baligant. Le souci de concision, qui semble le principe directeur, ne conduit toutefois pas le copiste à écarter les rêves d'Aude ou les fuites de Ganelon. Les douze premiers vers de la chanson présentent l'originalité d'imiter l'ouverture du *Chevalier au lion* à

²³⁸*Ibid.*, volume troisième, p. IV/16-IV/20.

²³⁹*Ibid.*, pp. V/25-V/26.

laquelle est agglomérée une citation d'une chanson de geste non identifiée ; c'est seulement après que débute à véritablement parler le poème. William Kibler décide cependant de les maintenir dans l'édition qu'il établit pour *The Song of Roland* pour des raisons codicologiques et propose de les lire comme une indication métapoétique²⁴⁰. Quelle que soit la manière de comprendre ces douze vers initiaux, le double hiatus qu'ils créent ne peut s'expliquer par la nature fruste du manuscrit, qui, très ordinaire et sans ornementation, rentre sans doute dans la classe des manuscrits de jongleur. Outre la chanson, le manuscrit, qui date de la fin du treizième ou du début du quatorzième siècle, contient une *Vie de sainte Marguerite*, la *Chantepleure*, une litanie latine ainsi que des prières et des hymnes latins, formant ainsi un ensemble à orientation chrétienne et morale. Le *Roland*, désigné dans l'*explicit* comme « *li chançons des douze combatant* » et « *la desconfite de Roncevaux* », est rédigé en dialecte bourguignon et comprend 2932 vers décasyllabiques – les dix premiers vers sont des octosyllabes et l'alexandrin est aussi employé – répartis dans 216 laisses monorimes. La structure bipartite est équilibrée et la mort de Roland intervient à la laisse 102.

Les fragments Lavergne, Bogdanow et Michelant ne retiendront pas notre attention car ils ne comportent aucune leçon inédite susceptible de modifier ou d'enrichir l'analyse et, de surcroît, leur grande brièveté ne permet pas un commentaire d'ensemble. Par commodité, nous désignerons dans le cours de notre travail les différentes versions de l'œuvre par les abréviations usuelles que nous rappelons : O renvoie à la version d'Oxford, V4 à celle de Venise 4, V7 à celle de Venise 7, C à celle de Châteauroux, P à celle de Paris, T à celle de Cambridge et L à celle de Lyon.

Pour conclure sur le chapitre de la prise en considération des différentes versions, il n'est peut-être pas inutile de revenir sur nos options méthodologiques. La présentation des manuscrits nous a conduit à émettre des considérations qui pourraient sembler miner notre parti pris de mener une étude solidaire des versions. Par-delà les cas particuliers, deux ordres de questions se posent et réclament une réponse.

Il convient tout d'abord de réfléchir, une fois encore, au poids de l'histoire dans la transmission textuelle et de nous demander si le contexte de la mise par écrit ne modifie pas en profondeur le sens du poème. Nous avons déjà évoqué la thèse défendue par Henning Krauss selon laquelle l'image de Charles était progressivement dégradée dans la tradition manuscrite des épopées franco-italiennes, processus explicable par l'ascension continue de la classe

²⁴⁰*Ibid.*, volume troisième, p. VI/17-VI/20.

bourgeoise dans la société italienne du treizième siècle. Or, le primat du contexte apparaît également dans l'introduction à P, dans laquelle Annalee Rejhon explique la compilation du manuscrit par la volonté de réhabiliter le lignage de Ganelon chez les commanditaires de la mise en cycle. Notre vision demeure inchangée et, sans discuter le bien-fondé de théories auxquelles nous souscrivons volontiers, nous affirmons derechef que les variantes par elles étudiées demeurent marginales et n'affectent en rien les significations fondamentales de l'œuvre. À cet égard, le constat d'Annalee Rejhon est éloquent : le compilateur est dans l'incapacité la plus totale d'atténuer les torts de Ganelon et s'inscrit même dans une tradition qui lui est défavorable²⁴¹. En d'autres termes, la tradition l'emporte toujours : l'influence contextuelle se limite à l'actualisation de potentialités ou à l'approfondissement de traits seulement esquissés par le reste de la tradition.

En outre, la relation entre la chanson et les autres textes contenus dans le manuscrit mérite une attention particulière. La réception de l'œuvre diffère sensiblement selon qu'elle trouve sa place dans un cycle consacré au lignage de Ganelon ou qu'elle précède la *Lettre du prêtre Jean*. La question est intéressante mais sort du cadre de notre travail : en effet, ce n'est plus le sens de l'œuvre en lui-même qui est interrogé, mais une certaine manière de l'orienter. Le dessein poursuivi n'est pas nécessairement idéologique et peut parfois s'expliquer par une perception originale de l'œuvre, telle celle qui entraîna sa réunion avec le *Timée* latin. En tout état de cause, la tâche semble attendre d'autres chercheurs que nous, et notamment les adeptes du comparatisme spécifiant.

Il nous faut défendre en ce lieu la constitution d'un corpus, qui passera à double titre pour bien étroit. Nous avons conscience que la limitation au seul domaine français ne se justifie en rien : si l'entreprise ne nous avait semblé démesurée, nous aurions volontiers étudié avec une acribie égale les versions norroise, hollandaise, allemande, galloise ou occitane de la *Chanson de Roland*. Aussi n'avons-nous pas entièrement renoncé à la richesse de ces sources et avons-nous pris la liberté de recourir régulièrement au témoignage de telle version étrangère à notre corpus, afin d'éclairer le texte français sous un jour nouveau et d'apprécier plus finement la tradition rolandienne.

Comme nous prétendons étudier une matière mythique, l'on serait également en droit de faire valoir que, si mythe rolandien il y a, il ne saurait être étudié exclusivement dans la *Chanson de Roland*. Sur ce plan aussi, l'étroitesse d'un corpus réduit à une seule œuvre prête le

²⁴¹*Ibid.*, volume deuxième, p. IV/83.

flanc aux critiques. Nul ne doute en effet que *L'Entrée d'Espagne* ou le *Pèlerinage de Charlemagne*, par exemple, ne constituent des documents de premier ordre, dont l'analyse est indispensable pour comprendre convenablement le mythe rolandien. L'objection, cependant, porte à faux, en ce sens que notre projet consiste dans l'examen d'une chanson particulière, dont nous croyons qu'une lecture mythique pourrait mettre en lumière des significations jusque-là ignorées. Au demeurant, nous prendrons ponctuellement la liberté d'approfondir le commentaire en nous fondant sur des œuvres autres que la *Chanson de Roland*.

Conclusion

Il était nécessaire de préciser notre position dans le champ des études consacrées aux chansons de geste et d'indiquer quels étaient nos positions théoriques et nos choix méthodologiques, afin de mettre en évidence le fait qu'une lecture girardienne de la *Chanson de Roland*, loin de constituer une rupture brutale, s'inscrit dans une tradition de commentaires attachés à analyser la texture mythique de l'épopée médiévale.

S'il est bien des chemins, inévitablement, sur lesquels nous avons refusé d'avancer, sans pour autant prétendre qu'ils étaient des impasses, nous avons régulièrement critiqué la propension des chercheurs à considérer un événement historique comme l'élément déterminant dans l'élaboration du poème. Cette condamnation pourrait paraître paradoxale, puisqu'un disciple de René Girard trancherait sans doute les controverses sur la genèse des chansons de geste en proclamant : « Au commencement était la victime émissaire ». Aussi nous faut-il rappeler que, d'une part, nous ne mobilisons l'hypothèse victimaire qu'autant qu'elle est susceptible d'éclairer la chanson – une chapelle girardienne existerait-elle que nous n'en serions pas l'enfant de chœur – et que, d'autre part, nous entendons étudier le déploiement d'un imaginaire persécuteur, non le procès-verbal d'une persécution historiquement attestée.

Pour le dire de manière plus abrupte, nous renonçons absolument à nous prononcer sur la question des origines. Certes, le parti que nous prenons semble présupposer que la chanson soit réductible à un substrat mythique, dont elle serait un simple démarquage ou travestissement. Dans notre esprit, il n'en est rien et il importe de ne pas reproduire l'erreur des mythologues de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècles. Le dernier mot de leur travail revenait trop souvent à proposer de prétendus modèles mythiques, encore reconnaissable sous les personnages épiques. Or, le principe même de la lecture à clefs est fondamentalement

régressif, car il tend à n'accorder qu'une importance secondaire aux significations de l'œuvre étudiée.

Aussi recourrons-nous, pour notre essai de mythologie comparée, à la méthode dumézilienne, que nous tenons pour particulièrement rigoureuse et convaincante, et nous efforcerons-nous de mettre en évidence les parentés structurelles entre la *Chanson de Roland* et le mythe de Baldr²⁴². Pour autant, nous n'adopterons pas une perspective génétique, contrairement à Georges Dumézil, mais pratiquerons un comparatisme que nous appellerons morphologique. Dans cette perspective, il est significatif que le mythe de Baldr nous soit parvenu, pour les documents qui sont exploitables autrement que par conjectures, dans des récits datant de la Scandinavie du treizième siècle. Bien que le mythe soit à l'évidence plus ancien, un tel état de faits autorise à se consacrer à un comparatisme typologique, approfondissement nécessaire du premier mouvement²⁴³.

Il nous faudra donc, en toute rigueur, démontrer que le mythe scandinave soit justiciable de l'anthropologie girardienne. Nous n'ignorons cependant pas que d'autres référents mythiques ont été proposés et nous n'avons nulle prétention à l'exclusivité. L'élaboration multiséculaire de la chanson de geste autorise à penser qu'une dérivation syncrétique, c'est-à-dire l'entrelacement de mythes distincts, a pu se produire. C'est pourquoi nous examinerons attentivement les lectures mythiques antérieures, afin de mesurer si, pour celles qui nous seront apparues pertinentes, les comparants qu'elles proposent entretiennent un rapport avec l'imaginaire persécuteur. Nous estimons possible, en effet, que ce dernier soit un dénominateur commun et qu'en lui réside une logique d'intégration.

²⁴²Le mythologue ironisait pourtant volontiers sur l'exigence généralisée de méthode : « Avoir résolu une difficulté ne donne pas "la" méthode pour en résoudre une autre. Cette certitude, je la dois à Granet. J'ai cité quelque part le jeu étymologique qu'il faisait volontiers sur le mot *méthode* : "La méthode, c'est le chemin *après* qu'on l'a parcouru." » (entretien avec Jacques Bonnet et Didier Pralon, publié dans *Cahiers pour un temps : Georges Dumézil*, Paris, Centre Georges Pompidou-Pandora, 1981, p. 25).

²⁴³Nous reprenons à notre compte la déclaration programmatique de Georges Dumézil, recueillie dans le même entretien : « Quant à moi, je pratique la comparaison génétique propre aux matières qui permettent d'entrevoir une origine commune suivie d'évolutions divergentes, non la comparaison typologique, qui implique des considérations plus philosophiques qu'historiques. J'ai fait un choix, un peu à regret. J'ai souvent eu le sentiment qu'il aurait fallu faire *aussi* autre chose. »

Chapitre deuxième : Textures mythiques

II.1 Une chanson en quête de mythes

Pour qui entend explorer la mythicité de la *Chanson de Roland*, il importe de s'interroger sur le fondement de sa propre démarche. Le commentaire, en effet, pourrait s'élaborer sur le préjugé bien arrêté que l'œuvre recèle nécessairement un substrat mythique, puisque le moment comme le lieu de son élaboration première seraient un lieu et un moment sur lesquels régnerait encore la pensée mythique. Sans discuter le bien-fondé de cette position théorique, il est possible de discerner la menace qui pèserait alors sur une telle entreprise : le commentateur se trouverait dans l'obligation d'exhiber un mythe comparable au poème, pour prouver de manière tautologique la validité du présupposé fondateur.

En l'espèce, la recherche se fonde sur le constat empirique que l'œuvre est porteuse d'un excès de sens par rapport aux principes herméneutiques qu'elle propose explicitement au lecteur²⁴⁴. Il est certain que les significations de la *Chanson de Roland* ne sont pas réductibles à un discours visant à l'édification des fidèles chrétiens et à la conviction de potentiels prosélytes. Aussi l'analyse de la texture mythique de la chanson est-elle légitime, en ce sens qu'elle permet de rendre compte d'énoncés qui, sans elle, resteraient lettres mortes.

Par conséquent, le critique n'édicte pas arbitrairement l'existence d'un mythe révélant les significations de l'œuvre, car la chanson elle-même entretient un dialogue avec le mythe et invite le commentateur à se mettre en sa quête. Sans doute la puissance de cet appel explique-t-elle le fait que l'idée de la mythicité de la matière rolandienne fut et n'a cessé d'être soutenue depuis la seconde période explosive qu'a été pour la *Chanson de Roland* la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècles²⁴⁵. Il est vrai qu'une erreur, pour être unanimement partagée, ne demeure pas moins une erreur, mais il se pourrait que cette attention accordée, selon des modalités variées, à la voix du mythe ne fût pas illusion pure et touchât au contraire un principe poétique fondamental. Aussi ne sera-t-il pas inutile pour notre démonstration de considérer les

²⁴⁴Il est notable que Jean-Pierre Albert défende la pertinence de la lecture mythique des œuvres médiévales en se fondant sur ce même constat, dans un contexte entièrement différent puisqu'il réfléchit à l'incompatibilité supposée entre christianisme et pensée mythique dans la littérature médiévale : « Le texte est porteur d'un sens que l'interprétation explicite ne livre pas et, pourtant, seul l'arrière-plan mythique la sauve de l'arbitraire. » (« Destin du mythe dans le christianisme médiéval », *L'Homme*, 113, 1990, p. 63). Il n'est pas indifférent de préciser que cette affirmation ne se prétend pas universellement valide : elle n'est présentée comme recevable que pour le seul texte étudié par l'auteur, comportant une analogie entre le Christ et la perle. L'essentiel est que le recours à la mythologie permette la saisie d'un sens autrement ignoré. Pour ce qui concerne la *Chanson de Roland*, de fait, l'« interprétation explicite » n'est nullement arbitraire, bien qu'elle ne soit pas satisfaisante.

²⁴⁵Si Gilbert Durand n'emploie ce concept de « période explosive » qu'au regard des réalisations artistiques du mythe (qui intervient au douzième siècle pour l'œuvre qui nous intéresse), il nous apparaît judicieux de l'étendre au domaine de la réception et de la glose, qui, fondamentalement, procèdent encore du mythe.

essais antérieurs de mythologie comparée consacrés à la *Chanson de Roland*, afin de mettre en évidence les concordances et les points de rencontre – dont il nous faudra interroger la pertinence – comme les contradictions et les apories – aussi intéressantes, si ce n'est davantage, pour le commentateur décidé à emprunter la même voie, pour peu qu'il réfléchisse à leurs causes et à la possibilité de les surmonter.

II.1.1 La lecture germanique du mythe rolandien

Les premières lectures mythiques du poème de Roncevaux ont été proposées par des savants allemands, mais ce n'est que partiellement pour cette raison que nous les qualifions de germaniques. Ce serait une aberration de faire abstraction du contexte historique qui les vit éclore : il est très vraisemblable qu'elles n'auraient pas vu le jour si le combat idéologique qui mit aux prises la France et l'Allemagne à la fin du dix-neuvième siècle n'avait été particulièrement violent. Mais il nous semblerait encore plus grave de disqualifier ces lectures en raison du patriotisme offensif dont elles sont le reflet et qui, peut-être, les motiva. En réalité, le choix de l'épithète est essentiellement déterminé par le fait que ces travaux dessinent un champ de recherches que les comparatistes ultérieurs n'ont jamais remis en question. Si comparant mythique il y a pour la *Chanson de Roland*, c'est prioritairement dans le domaine de la mythologie nordique qu'il convient de le rechercher. Que cette intuition ait été dictée ou non par un germanisme belliqueux ne revêt pas d'importance à nos yeux – de la même manière, nous avons considéré l'anti-germanisme foncier de Bédier comme un aspect secondaire de ses travaux. Seul mérite d'être noté le fait que cette intuition nous paraît toujours valide et recevable, et l'épithète « germanique » à laquelle nous recourons pour qualifier ces études a pour fonction d'exprimer notre conviction.

À cet égard, le traité de Hugo Meyer²⁴⁶ apparaît comme un ouvrage fondateur. Rompant avec la perspective historique, il considère l'épopée franque comme le récit mythique du combat mené par les dieux de la lumière contre les puissances des ténèbres. Le primat accordé au mythe conduit Meyer à émettre l'hypothèse d'un dieu Hrod, membre jusque-là inconnu du panthéon germanique et dont la *Chanson de Roland* garderait le souvenir des principaux épisodes qui lui sont rattachés. L'auteur semble toutefois faire peu de cas de sa propre hypothèse, puisqu'il s'efforce dans le même temps de démontrer que Roland est un autre nom pour désigner Tyr,

²⁴⁶L' *Abhandlung über Roland-Programm* (Brême, 1868) est aujourd'hui largement tombé dans l'oubli.

divinité quant à elle bien attestée. L'identification repose principalement sur le parallèle possible entre l'enchaînement par Roland d'un Sarrasin à un arbre dans la *Chronique du Pseudo-Turpin* et l'enchaînement du loup Fenrir par Tyr tel qu'il est raconté par Snorri au chapitre 34 de la *Gylfaginning*. Pour lever la contradiction entre ces deux identifications, le savant allemand propose de concevoir le dieu Hrod comme une hypostase de Tyr et légitime sa proposition en relevant que, dans l'*Edda de Snorri* comme dans l'*Edda poétique*, le loup Fenrir est nommé Hrodsvitnir, c'est-à-dire « ennemi de Hrod ». Le rapprochement se fonde également sur des analogies étymologiques, et des noms attestés comme Krodo et Hredhe prouveraient l'existence du dieu inconnu par ailleurs.

La mythicité de la chanson de geste ne saurait évidemment se restreindre au statut mythique de son héros éponyme. C'est pourquoi Meyer étudie l'autre grand protagoniste de l'œuvre, à savoir Ganelon, qu'il assimile au loup Fenrir. Sa figure aurait été inspirée par la vie de Lupus, personnage historique qui livra un seigneur franc aux Basques et dont le successeur accepta de libérer un autre seigneur qu'il retenait prisonnier contre une forte rançon. En d'autres termes, le loup historique n'est qu'un substitut pour désigner le loup mythique, dont la naissance annonce l'effondrement de l'univers et qui, effectivement, engloutit Odin lors du combat apocalyptique au cours duquel les forces du mal et le panthéon nordique s'entretuent, marquant par là l'accomplissement d'un premier âge du monde. Si l'assimilation de Ganelon à Lupus, d'une part, et celle de Lupus à Fenrir, d'autre part, sont recevables, il n'en demeure pas moins une solution de continuité indéniable entre Ganelon et Fenrir. Visiblement conscient de la fragilité de sa construction, le mythologue s'appuie sur l'étymologie pour réduire le plus possible l'écart entre ces deux figures. Il défend en effet l'idée que le nom de Ganelon dérive du francique *gamalo*, à rapprocher du norrois *gamal* qui signifie « vieux » : comme « le vieux » est un surnom courant du loup, l'auteur de conclure que le nom du traître renvoie manifestement à la créature monstrueuse, ennemie de tous les dieux en général mais de Tyr en particulier.

Le personnage d'Olivier est pareillement convoqué dans la lecture mythique entreprise dans l'*Abhandlung über Roland*. Il trouve sa place dans une série sensiblement différente, dans la mesure où le sage baron de Charlemagne serait la synthèse des divinités Hödr et Ullr. Pour que sa reconstruction présente les apparences de la solidité, Hugo Meyer demande au lecteur d'admettre que Baldr, divinité guerrière et lumineuse, soit une autre hypostase du dieu Tyr. De même que Baldr est involontairement tué par Hödr, son frère aveugle, Roland reçoit un coup extrêmement violent de son beau-frère Olivier, aveuglé par le sang qui s'écoule de ses blessures. L'amitié célèbre qui unit les deux pairs de France trouverait une correspondance dans les relations amicales entretenues par Baldr et Ullr, nom qui serait la clef étymologique de celui

d'Olivier. La perspective apocalyptique assure la cohérence d'un ensemble autrement menacé d'une dispersion insurmontable : la mort de Baldr, en effet, est une cause directe du Ragnarök, dont il marque en un sens le commencement.

Pour Hugo Meyer, la texture mythique de la *Chanson de Roland* ne tient pas uniquement aux personnages qu'elle met en scène mais encore à l'espace imaginaire qu'elle représente. Ainsi, le pin sous lequel Roland se couche à sa mort ne serait pas un arbre quelconque, figurant un décor sommaire, mais bel et bien une transposition épique du frêne Yggdrasil, l'arbre du monde de la mythologie nordique, et d'Irminsul, l'arbre vénéré comme le pilier du monde par les Saxons – qui pourraient être considérés comme deux réalisations d'une même représentation mythique. L'existence dans de nombreuses villes de colonnes de Roland serait d'ailleurs une résurgence d'Irminsul, et il conviendrait de penser la figure de Roland dans son articulation à celle d'Irmin, le dieu saxon de la guerre, dont de nombreux mythologues ont estimé qu'il pouvait être un équivalent de Tyr, si ce n'est la même divinité désignée sous un autre nom.

C'est au terme de cette série d'identifications et d'assimilations que Hugo Meyer propose une reconstruction du mythe originel de Roland, dont le poème ne garde qu'un souvenir altéré : le guerrier franc recouvre un dieu de la lumière, identifiable à son épée et à son cor – le sonore instrument traduit l'analogie entre Roland et Heimdallr, autre hypostase du dieu Tyr – trahi par le vieil ennemi des dieux et mis involontairement à mort par son frère, le dieu du bouclier. Bien que l'auteur de l'*Abhandlung* invalide toute lecture naturaliste du mythe, il défend néanmoins l'idée que cet *Ur-Mythos* rolandien, qui n'est rien d'autre que le récit du combat entre forces lumineuses et puissances des ténèbres, s'explique par le phénomène du solstice d'été ou celui de l'équinoxe d'automne.

Que retenir de cette étude depuis longtemps tombée dans l'oubli et qui fit l'objet, dès sa parution, de critiques radicales qui entendaient l'invalider²⁴⁷ ? C'est sûrement davantage par ses

²⁴⁷Le compte-rendu de lecture établi par Gaston Paris dans la *Revue critique d'histoire et de littérature* (V, 1870, p. 98-107), bien qu'il s'achève sur l'affirmation qu'il s'agit d'un travail remarquable, considère comme nulles et non avenues toutes les interprétations de la chanson. Il est vrai toutefois qu'il estime intéressantes les réflexions sur le dieu Hrodo et les colonnes de Roland, pour peu que tout lien soit coupé avec le poème français. Dans son introduction à l'édition qu'il établit en 1872, Léon Gautier est beaucoup plus sévère encore avec Hugo Meyer, qu'il estime appartenir à la « dangereuse école » des « ultragermanistes ou ultrascandinaves » (p. XXIX) : « Eh bien ! nous soutenons que ce sont là autant d'hypothèses absolument gratuites et contraires à tous les procédés de la Poésie populaire, tels que nous avons essayé de les établir plus haut. Rien n'est plus inadmissible que cette prétendue persistance des souvenirs païens dans un poème si profondément chrétien ; rien, sinon toutefois cette prétendue persistance des souvenirs scandinaves dans un poème si profondément national. » Selon lui, Gaston Paris a « raisonné à la française » (p. XXX) en démontrant l'inanité des « fantaisies » d'Hugo Meyer. La virulence du propos est d'autant plus saisissante quand l'on considère que Léon Gautier avait encouru le reproche d'antipatriotisme pour avoir jugé l'influence germanique déterminante dans la genèse des chansons de geste.

erreurs méthodologiques que par ses apports positifs que la lecture de Hugo Meyer mérite l'attention, car ses failles ne nous paraissent nullement réductibles aux balbutiements de la mythologie comparée, discipline encore neuve en 1868. Elles nous semblent plutôt révéler des risques consubstantiels aux lectures mythiques.

La première possibilité de dérive tient sans doute à une confiance absolue en l'étymologie. Si un nom propre possède incontestablement le pouvoir de faire perdurer la mémoire mythique et d'être la dernière persistance d'une mythologie entièrement disparue par ailleurs, la rigueur recommande, en revanche, de ne pas faire reposer l'essentiel du commentaire sur une interprétation étymologique. L'exemple de Ganelon est à cet égard très instructif : en dernier ressort, l'assimilation du traître au loup repose sur l'analyse de sa racine supposée *gamalo*. Or, à supposer que cette étymologie fût recevable, ce qui paraît douteux²⁴⁸, l'assimilation entre le beau-père de Ganelon et Fenrir n'en continuerait pas moins d'être discutable. Le lecteur de bonne volonté avaliserait sûrement l'interprétation de Meyer, mais un esprit plus critique s'interrogerait sur son caractère arbitraire : pourquoi ne pas considérer, si ce n'est pour les besoins de la démonstration, que Ganelon puisse être une hypostase d'Odin, dont l'un des surnoms, très répandu, est « le très vieux » ?

La constitution d'un faisceau d'indices nous semble une priorité en matière de mythologie comparée et son absence, par conséquent, une faille décisive ; nous dirions volontiers que c'est sur ce point précis que l'*Abhandlung* prête le plus le flanc aux critiques. Il est primordial de distinguer une comparaison structurelle d'une collecte de détails, aboutissant inévitablement à une dispersion ou, pire, à une pulvérisation de l'œuvre étudiée. En effet, seule l'abondance de la moisson semble alors importer, sans souci de cohérence ni de vraisemblance. Ainsi, tirer argument de la présence du pin dans la chanson comme preuve de sa mythicité atteste une légèreté certaine dans la conduite de la comparaison. Sans même discuter de la différence d'espèce entre l'arbre du poème et les frênes mythiques, pourtant problématique, il convient de mettre en lumière une différence irréductible de fonction. Le rapprochement entre Yggdrasil et Irminsul est admissible en ce sens qu'il s'agit de deux arbres cosmiques – ce constat, cependant, s'avère nécessaire mais nullement suffisant car il aurait fallu démontrer de surcroît l'identité de leur fonction cosmique – mais le pin de la chanson, lui, ne joue en rien un

²⁴⁸Gaston Paris (art. cit., p. 102) rejette avec vigueur ce rapprochement philologique, rappelant que la forme la plus ancienne du nom Ganelon supposerait un w allemand à l'initiale et que, en tout état de cause, un g originel devant un a aurait évolué selon les lois de la phonétique en ja- et non en ga-, si bien que l'étymon Gamalonem eût donné Jamblon. Notre incompétence ne nous permet pas de trancher en la faveur de l'un ou de l'autre des deux savants ; l'essentiel pour notre propos est de mettre en évidence la fragilité des reconstructions étymologiques, qui demeurent souvent dans le domaine du très probable, dans l'hypothèse la plus optimiste.

rôle comparable et semble plutôt un motif traditionnel de décor²⁴⁹. Comment expliquer autrement le fait que Charles retrouve la dépouille de son neveu à proximité de deux arbres, à la laisse 205 de la version d'Oxford ? S'il était question de l'axe du monde, du pilier universel, une semblable duplication serait très incongrue, mais comme le pin ne semble définitivement n'être qu'un pin, il est somme toute vraisemblable qu'il pousse près d'un autre arbre, duquel le narrateur ne s'embarrasse pas de le distinguer.

Cet exemple ne constitue que le symptôme d'un vice de raisonnement généralisé, l'enfermement dans le cercle tautologique : la mythicité du pin prouve la mythicité de Ganelon mais rien ne la fonde, sinon, en retour, le postulat préalable de la mythicité de Ganelon. L'on mesure ici l'écart entre un comparatisme fondé sur une analyse structurelle et une lecture construite sur le principe de l'accumulation de notations éparses, que le chercheur s'efforce d'assembler en un système ne reposant sur aucune logique interne. À titre d'exemple, il suffit de considérer l'inadéquation structurelle entre les liens qui unissent Tyr et Fenrir d'une part, et Roland et Ganelon d'autre part. Tyr, garant du droit, nourrit d'abord le loup avant de perdre sa main droite qu'il avait placée dans la gueule de Fenrir, gage fallacieux attestant que les dieux ne cherchaient pas à l'enchaîner de manière frauduleuse. C'est à Ganelon que revient en toute logique le soin de nourrir Roland puisqu'il est son beau-père, premier déplacement, et ce n'est pas la main de Roland que Ganelon ampute mais bien, symboliquement, celle de l'empereur Charles, second déplacement. La cohérence exigerait donc une refonte complète de la lecture de Meyer : Charlemagne devrait être appréhendé en relation avec la figure de Tyr, ce qui permettrait de réfléchir au personnage de Roland envisagé dans son rapport à Baldr. Sur ce terrain d'ailleurs, l'absence absolue de perspective structurelle empêche de consolider la comparaison, très rapidement et superficiellement traitée, pour la bonne raison qu'elle ne peut s'accommoder pleinement de la réduction ultime opérée par Meyer.

En effet, la multiplication des rapprochements et l'hétérogénéité des analogies entraîne inéluctablement une atomisation du texte et de son référent mythique mais aussi, paradoxalement, leur réduction à une unité trompeuse. Sur ce point, la mythologie comparée s'expose à la même objection que le traditionalisme, qui recompose, et décompose tout à la fois, les personnages des chansons de geste en référents historiques multiples et hétéroclites, auxquels ils empruntent quelques traits plus ou moins distinctifs et dont ils constituent une synthèse très improbable. Souscrire au travail de Meyer, c'est admettre que Roland soit Hrodo, qui est Tyr, et qu'il soit en outre Baldr et Heimdallr, qui sont eux aussi Tyr. Dès lors, pour que

²⁴⁹Nous songeons par exemple au pin de la *Chanson de sainte Foy*, bien que Robert Lafont considère qu'il s'agisse d'une mention paradigmatique proclamant la *Chanson de Roland* comme intertexte.

Ganelon devienne Fenrir, il suffit de mobiliser la figure de Tyr, son antagoniste privilégié, et pour permettre l'assimilation entre Olivier et Ullr, il est loisible de convoquer la figure de Baldr. Même si les mythes de Fenrir et de Baldr convergent tous deux vers la Consommation du Destin des Puissances et qu'il est logique de les penser solidairement, il n'en est pas moins vrai que l'impossibilité pour un même personnage d'assumer dans le même récit des fonctions incompatibles constitue une aporie indépassable.

Un troisième point mérite d'être considéré, sans néanmoins avoir la portée du précédent. Il nous faut relever l'ambiguïté du rapport à l'histoire : le fondement de la théorie de l'*Abhandlung* consiste à soutenir la nature mythique de la matière rolandienne et à en contester l'ancrage historique ; l'analyse pourtant ne répugne pas à tirer argument de l'existence d'un personnage réel, comme le Lupus exhumé par Meyer. Il semble difficile de concilier la proposition qui fait de Lupus le modèle de la figure de Ganelon et celle qui demande de comprendre le personnage du traître comme une construction liée à Fenrir. Sauf à démontrer que le personnage historique n'est lui aussi qu'un masque dissimulant le monstre mythique, ce qui serait une prouesse stupéfiante, un choix s'impose entre deux référents qui s'excluent l'un l'autre. Certes, la possibilité d'une rencontre d'un événement historique et d'une structure mythique n'est pas à écarter, mais alors la rigueur impose de ne pas démontrer l'existence du mythe à partir de l'histoire.

Nous n'instruisons pas le procès de Hugo Meyer²⁵⁰, nous y insistons, mais nous efforçons de saisir, repérables dans les années même où la mythologie comparée se constituait en tant que discipline, les impasses dans lesquelles les chercheurs qui y recourent actuellement risquent toujours de se fourvoyer. Dans le cas particulier de la *Chanson de Roland*, la difficulté est encore accrue par la nature du territoire qu'il faut explorer. De fait, la mythologie nordique n'est pas une mythologie systématiquement ordonnée ni fixée en ensembles clairement constitués : la terminologie même indique assez l'imprécision et l'incertitude puisqu'aucune ligne de partage ne distingue les domaines germanique et scandinave, sans que, pour autant, il soit acceptable d'affirmer qu'ils formeraient un tout homogène. Le singulier pourrait d'ailleurs

²⁵⁰À tout prendre, son étude paraît procéder d'une haute exigence méthodologique, pour peu qu'on la compare aux assertions gratuites proférées par Hugo Steintal dans « Das Epos ». Pour ce chercheur, en effet, Roland n'est autre que le dieu Odin, purement et simplement, et seul un rapprochement étymologique vient étayer cette identification : puisque Hrodso est un des surnoms odiniques, il s'ensuit naturellement que Roland est le puissant dieu en personne (p. 23). Il est vrai qu'une enquête plus précise aurait dépassé le propos de son article, consacré à l'épopée dans son ensemble, mais il est tout aussi indéniable que la correspondance proposée par Steintal n'est motivée par rien d'autre que le présupposé théorique de la mythicité des chansons de geste et que, en somme, ce critique s'en tient à la première analogie corroborant sa thèse, fût-elle excessivement forcée.

se révéler impropre, dans la mesure où, sur une période longue de plusieurs siècles et en un espace extrêmement vaste, il est évident que les mythes ne sauraient former une unité infrangible. Aussi serait-il plus prudent peut-être de parler de mythologies nordiques.

Ceci explique que Régis Boyer commence la synthèse qu'il consacre à la religion nordique²⁵¹ par le rappel premier qu'il est impossible, à lui comme à tout autre spécialiste, d'en dresser un tableau clair et précis. Tout au plus propose-t-il une classification du panthéon nordique à l'époque viking, en en limitant la validité à la date idéale de l'an mil. Il est notable que les principes de classification qu'il emploie soient externes aux sources primaires, qui ne se préoccupent jamais d'ordonner la vaste matière dont elles traitent. De plus, le mythologue se voit contraint d'associer deux systèmes qui sont difficilement articulables, la tripartition indo-européenne élaborée par Georges Dumézil et la répartition en quatre éléments de la pensée bachelardienne. Fort logiquement, le résultat se révèle approximatif et insatisfaisant, puisqu'il ne recoupe qu'imparfaitement chacun des deux systèmes employés, ce qui n'échappe pas à Régis Boyer. Malgré sa grande imperfection, la classification qu'il propose est la plus convaincante, et peut-être la seule possible, si l'on entend donner une vue synthétique de la mythologie nordique²⁵². La sagesse recommande donc de renoncer à tout esprit de système, et de prendre acte de l'impossible fixation d'une mythologie trop mouvante et trop incertainement documentée pour que l'on puisse en déduire l'architecture originelle.

En effet, si la matière du Nord est une « matière complexe »²⁵³ à appréhender, ce n'est pas seulement parce que les Scandinaves ne ressentirent pas la nécessité d'organiser leur mythologie, mais encore parce que les sources qui nous sont parvenues résistent à l'analyse. Les seules sources qui seraient objectives et incontestables, pour Boyer, seraient les données archéologiques mais elles sont malheureusement rares et peu éclairantes, en l'état actuel des connaissances. Les documents littéraires sont plus abondants, mais demandent un recul critique en raison des influences dont ils peuvent être le produit, dont la plus importante est

²⁵¹*Yggdrasil. La religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1992.

²⁵²*Ibid.*, p. 112. Nous reproduisons la hiérarchisation proposée par Régis Boyer :

1. **Variante solaire (force / droit-guerre)** : les dieux s'opposent un à un selon qu'ils incarnent l'ordre ou le désordre : Tyr/Surtr ; Thor/Loki ; Baldr/ Hödr. Régis Boyer classe dans cette catégorie les héros solaires.

2. **Variante liquide (force / science-magie)** : Odin

3. **Variante tellurique (force / fertilité)** : Vanes (Njordr, Freyr et Freyja)

L'absence de l'élément aérien est une lacune manifeste, si l'on réfléchit à la pertinence d'une organisation naturaliste ; la présence de la force dans chacune des trois entrées remet en cause la validité de l'utilisation de la tripartition dumézilienne. Le constat s'impose donc que cette classification ne doit être employée que si son utilisateur en garde à l'esprit les insuffisances, soulignées par Régis Boyer, dont le but n'est autre que de fournir un instrument de travail opératoire.

²⁵³Nous faisons référence ici à l'article de Régis Boyer : « La "religion" du Nord ancien. Une matière complexe », *Mythe et mythologie du Nord ancien*, Europe, 928-929, 2006, p. 152-186.

indubitablement due à la christianisation au Moyen Âge des contrées nordiques. Une œuvre aussi intéressante que la *Lokasenna*, par exemple, prend des significations très différentes, si ce n'est contradictoires, selon qu'on suppose son auteur un polémiste chrétien engagé contre le paganisme ou que l'on attribue au contraire le peu de respect dont elle fait montre envers des dieux tournés en dérision au caractère particulier du dieu Loki²⁵⁴. C'est donc encore une fois à la prudence qu'invite la remarque de Régis Boyer sur les conditions de l'existence des sources littéraires transmises par la tradition :

« Si j'ai tenu à parler d'abord de la poésie scaldique et eddique, c'est que leur contenu est, à l'évidence, autochtone et fort ancien, mais il est clair, comme on l'a vu, que la Scandinavie aura dû attendre que l'Église lui apporte une écriture et aussi, sans doute, des modèles pour qu'elle entreprenne de consigner, à son tour, ses traditions, jusque-là vraisemblablement véhiculées par voie orale. »²⁵⁵

De manière saisissante, le dialogue entre paganisme et christianisme recouvre la dialectique de l'oralité et de l'écriture dans la genèse des chansons de geste. Il est notable qu'un témoin majeur de la mythologie nordique comme Snorri Sturluson ait suscité des polémiques identiques à celles qui ont opposé traditionalistes et individualistes. Pour certains critiques, la date tardive de ses œuvres est la preuve d'une altération de la tradition. À ce titre, les contradictions et les innovations qu'elles comportent doivent systématiquement être considérées comme autant d'erreurs ; la concession la plus généreuse qu'ils font quant à leur valeur est la possibilité de remonter jusqu'au récit mythique original, lorsqu'elles rapportent des épisodes majeurs qui nous seraient sans elles inconnues. D'autres commentateurs soutiennent à l'inverse que les écrits de Snorri sont des variantes aussi légitimes que des sources plus archaïques²⁵⁶. La nature du mythe et de la littérature médiévale n'est évidemment pas différente d'un pays à l'autre ; il est donc logique que nous soutenions la même thèse lorsque nous évoquons la poésie mythologique de l'Islande médiévale que lorsque nous réfléchissons sur les poèmes épiques français : toute

²⁵⁴Le représentant le plus éminent de la première interprétation est Jan De Vries qui estime que l'auteur « partageait manifestement la nature de Loki et [qu'] il s'était réjoui à discréditer l'ancien monde des dieux avec une insolence digne de Lucien ». Nous traduisons le propos tenu dans « Loki... und kein Ende » (*Festschrift für Franz Rolf Schröder*, ed. Wolf Dietrich Rasch, Heidelberg, Carl Winter, 1959, p. 8) : « *er hatte augenscheinlich eine Lokinatur in sich und es hat ihn gefreut mit lukanischer Frechheit die alte Götterwelt anzuprangern* ». Aaron Gourévitch, quant à lui, conteste l'idée d'une faillite du paganisme et défend l'hypothèse d'un rire libérateur autorisé par la personnalité du dieu Loki (« On the Nature of the Comic in the Elder Edda : A comment on a article by Professor Höfler », *Mediaeval Scandinavia*, 9, 1976, p. 127-137). Il semble que la thèse de ce dernier soit plus pertinente mais, faute d'un élément nouveau qui apporterait une preuve décisive, la question est indécidable et ce n'est qu'en se fondant sur des conjectures et sur sa subjectivité qu'un chercheur est capable de trancher la polémique.

²⁵⁵*Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996, pp. 32-33.

²⁵⁶Sur cette question, le chapitre de Loki consacré par Georges Dumézil à la « réhabilitation de Snorri » donne un aperçu synthétique des arguments et contre-arguments avancés par les spécialistes, même si l'auteur n'est évidemment pas impartial.

variante doit recevoir un traitement et une considération identiques, indépendamment de la question de sa datation et de sa place dans l'arbre généalogique reconstruit par des philologues souvent prompts à rejeter les versions qu'ils supposent hérétiques.

Certaines sources littéraires, cependant, sont moins suspectes d'avoir connu l'acculturation chrétienne et échappent à ce titre au scepticisme méthodique prôné par Régis Boyer. Tel est le cas des inscriptions runiques et de la poésie scaldique, qui ne contribuent malheureusement pas à établir plus sûrement les connaissances que nous avons de la mythologie nordique, en raison de leur hermétisme fondamental. Aucun déchiffrement ne saurait jamais prétendre avoir établi la vérité définitive et le commentateur est tenu de faire preuve de modestie et d'admettre le caractère conjectural des interprétations qu'il échafaude. Devant l'absence de documents qui fassent autorité, le risque principal est assurément de céder à la tentation de prêter aux œuvres invoquées à l'appui de l'argumentation des sens hypothétiques, qui s'avèrent souvent chimériques.

Pour illustrer notre propos, l'*Abhandlung* est un témoin généreux et abondant en exemples de cette dérive. Ainsi, de toute évidence, l'absence totale de certitudes sur ce qu'était réellement Irminsul favorise le rapprochement entre les colonnes de Roland et cet arbre cosmique vénéré par les Saxons. Même si, corollaire logique, il est impossible de prouver sans conteste que Hugo Meyer se fourvoie, le refuge dans un relativisme triomphant et satisfait n'est pas acceptable. C'est encore une fois la comparaison méthodique, exclusivement fondée sur les éléments avérés, qui doit servir de juge : le glissement d'Irminsul aux colonnes est infiniment peu probable, dans la mesure où les chances sont faibles qu'un frêne unique, pilier du monde, soit la même chose que les multiples statues d'un héros dont la raison d'être semble s'inscrire dans un contexte juridique. Les plus subtiles arguties ne sauraient donner une quelconque valeur à une assimilation ou même une simple analogie portant sur des objets aussi hétérogènes.

La conséquence ultime de l'instabilité de la matière du Nord est l'espace qu'elle ouvre pour ce que nous appelons l'érudition imaginaire et dans lequel les mythologues comparés ont tout loisir de s'engouffrer. Le dernier pas est alors fait sur le chemin qui conduit au renoncement à la rigueur. Les spéculations tirant parti du caractère lacunaire d'une source seraient encore recevables, si elles participaient d'une démonstration qui n'en ferait pas la règle. En effet, elles pourraient être légitimées si le propos mobilisait par ailleurs des preuves irréfutables, confirmant la thèse que les conjectures soutiennent. Mais, si elles se transforment en pure affabulation, elles jettent le discrédit le plus complet sur le commentaire qui les accueille. Assurément, la création *ex nihilo* d'une œuvre ou d'un personnage est injustifiable : marginale,

elle est donc dispensable ; clef de voûte de la théorie, elle est le signe que la théorie doit être intégralement rejetée.

Que la mythicité de la figure de Roland soit étroitement solidaire de l'existence du dieu Hrodo, par exemple, constitue un défaut fatal pour la validité des idées défendues par Hugo Meyer. Ce dieu nulle part attesté, construit à l'image et à l'usage de son inventeur, détruit l'argumentaire qu'il est censé garantir, et ce pour la raison précise que, tel un *deus ex machina*, il le sauve de l'inanité. Cette création, mythique en un sens, est d'ailleurs le centre à partir duquel se diffusent les exploitations abusives des sources que nous venons de critiquer. Une fois Hrodo admis au panthéon nordique, il est permis de lui demander d'avoir l'obligeance de prendre les traits de Tyr, dont la figure complexe, par suite, peut aisément recouvrir la personnalité d'un dieu sans qualités. Partant, Roland, l'avatar d'une chimère, possède le pouvoir protéen de condenser en lui les caractéristiques essentielles de Tyr, de Baldr et de Heimdallr – est-il utile de préciser qu'en fait de signes distinctifs, il s'agit au mieux de marques vaguement déterminées ?

En somme, les premiers essais de lecture mythique de la *Chanson de Roland* ne sont guère concluants. Cependant, ils sont riches d'enseignements méthodologiques pour la recherche actuelle et, surtout, ils ont ouvert une voie qu'ont empruntée les spécialistes des études indo-européennes, tout en abordant la question de la texture mythique du poème dans une perspective renouvelée.

II.1.2 Lecture indo-européenne de la Chanson de Roland

Si la pertinence du recours à la théorie dumézilienne dans le domaine médiéval a été magistralement démontrée par Joël Grisward, dont l'*Archéologie de l'épopée médiévale* fait toujours autorité, et s'il est incontestable que la partition trifonctionnelle était une structure mentale vivace au Moyen Âge²⁵⁷, la *Chanson de Roland* s'est dérobée aux critiques qui entendaient en proposer une lecture indo-européenne. Il serait d'ailleurs vain de rechercher l'équivalent de l'*Archéologie* pour le poème narrant la bataille de Roncevaux : les tentatives ont pris la forme d'articles modestes. Une étude se distingue plus particulièrement, à ce titre qu'elle

²⁵⁷Il est en revanche plus délicat de trancher la question de savoir si l'idéologie des trois fonctions était consciemment mobilisée ou non. Georges Dumézil reste mesuré et juge admissible l'idée que « la force de l'habitude » soit une explication suffisante au maintien d'un schéma de pensée archaïque (entretien avec Jacques Bonnet et Didier Pralon, p. 34).

s'efforce de mettre en évidence une structure informant la chanson de geste, et qu'elle respecte donc une exigence fondamentale de cette méthode herméneutique. Dans « L'or corrompateur et le soleil arrêté ou la substructure mythique de la *Chanson de Roland* », Joël Grisward propose en effet de lire l'œuvre comme l'actualisation du récit mythique des guerres de fondation²⁵⁸.

Pour apprécier sa position, il convient en premier lieu de décrire précisément la structure mythique à laquelle ce chercheur se réfère, dont la mise en évidence et l'analyse ont été l'œuvre de Georges Dumézil²⁵⁹. Le premier terme de l'ensemble consiste en l'existence d'une guerre opposant les représentants des première et deuxième fonctions à ceux de la troisième fonction. Cette guerre n'est pourtant qu'une toile de fond : les deux camps connaissent des succès alternés et aucune bataille décisive n'a lieu, si bien qu'il faudra un accord pour que se constitue la société divine, enfin harmonieuse et tripartite. De son propre aveu, Georges Dumézil avait commencé par considérer comme accessoires les détails d'une guerre envisagée comme simple prétexte à l'ordonnement qui en résultait. Après avoir fait retour sur les documents étudiés, il a toutefois remarqué que « sur le fond *militaire*, on voit saillir et s'opposer les ressources propres du chef *opulent* et du chef *magicien* ». ²⁶⁰

De fait, dans les deux mythes qu'il considère – à savoir la guerre entre Ases et Vanes d'une part, et celle entre Romains et Sabins d'autre part²⁶¹ - les deux peuples belligérants se distinguent par une action illustrant la fonction qu'ils incarnent. Dans le récit de Tite-Live, Tatius, le roi sabin, corrompt Tarpeia par l'or et obtient d'elle l'accès au Capitole (la cause de la trahison réside dans certaines variantes dans l'amour qu'inspire à Tarpeia la beauté du chef de guerre ennemi). Les Sabins ont donc pénétré la citadelle quand Romulus, levant les armes au ciel, implore Jupiter de mettre un terme à la débandade des Romains et de leur faire tenir pied. Dans le poème eddique, la voyante narre en premier lieu comment les Ases souffrirent par la faute de Gullveig, personnification de l'ivresse de l'or, dont l'appartenance aux Vanes ou l'affinité qu'elle entretient avec ce groupe est admise par l'ensemble des mythologues. Une strophe ultérieure rapporte le geste décisif d'Odin, qui jette un javelot sur les Vanes alors même

²⁵⁸*Cahiers pour un temps : Georges Dumézil*, Paris, Centre Georges Pompidou-Pandora, 1981, p. 257-270.

²⁵⁹Georges Dumézil s'est intéressé dans plusieurs ouvrages aux guerres fondatrices présidant à l'institution d'une société tripartite. L'étude qu'il y consacre dans *Tarpeia. Essais de philologie comparative indo-européenne* (Paris, Gallimard, 1947, p. 249-291) présente une synthèse claire de ses réflexions. Nous citerons cette étude d'après sa réédition dans *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne* (Paris, Gallimard, p. 9-43).

²⁶⁰*Art. cit.*, p. 31.

²⁶¹Il ne nous paraît pas utile de citer ici la lettre des textes étudiés. Nous nous contentons donc d'en donner les références : les strophes 21 à 24 de la *Voluspá* narrent le conflit de la religion scandinave, ainsi que le quatrième chapitre de l'*Ynglinga saga* ; les chapitres 11 et 12 de l'*Ab Urbe condita* sont la source privilégiée par Dumézil pour étudier un récit rapporté par nombre d'historiens romains et grecs. Nous négligeons à dessein le domaine indien, qui est à peine abordé dans « Tarpeia », où il sert principalement de contre-exemple.

qu'ils foulent aux pieds la forteresse de leurs adversaires. Ce geste d'Odin n'est pas à ranger parmi ses prouesses militaires, puisque de nombreux témoignages littéraires attestent que le jet d'un épieu est un rituel magique, au moyen duquel les combattants s'assurent la victoire par l'intermédiaire de ce dieu. Les mises à mort de Tarpeia, ensevelie sous les boucliers, et de Gullveig, transpercée d'épieux, renforcent la comparaison et invitent à penser la distribution des épisodes de la guerre comme répondant à une organisation systématique, qui prend son sens dans le jeu de séparation et de réunion des trois fonctions.

Pour Grisward, ce schème mythique est le principe premier de composition par lequel s'explique l'architecture de la *Chanson de Roland*. Le fondement de sa lecture repose dans une réévaluation du statut de l'épisode du soleil arrêté. Selon l'interprétation généralement admise par l'ensemble des commentateurs, ce miracle participerait de la construction de la figure de Charles en *rex-sacerdos* biblique. Mais le mythologue relève que cette interprétation néglige une donnée capitale : ce miracle se distingue de tous ceux qui sont rapportés ailleurs dans le poème, à ce titre qu'il est le seul à être sollicité par l'empereur. Le fait qu'en cette unique circonstance l'initiative soit laissée au souverain des Francs inviterait donc à en repenser la fonction, ce qui conduit Grisward à la conclusion suivante :

« À qui consent à réfléchir sur les ensembles et non sur les données séparées, à penser en termes de structure et de relations, il est visible que *le miracle du soleil arrêté* rétablit un équilibre qu'un instant *la trahison de Ganelon* a compromis ; les deux motifs s'inscrivent dans un rapport de compensation ; ils se contrebalancent, l'un faisant contrepoids à l'autre. Le miracle rend possible le massacre des Sarrasins comme la trahison a permis le massacre de l'arrière-garde. Morts pour morts. Désastre pour désastre. »²⁶²

La nécessaire articulation entre ces deux éléments met en évidence le parallélisme existant entre la chanson épique et les guerres de fondation mythique, puisque la première associe, exactement comme le font les mythes romain et scandinave, la corruption par l'or – la trahison de Ganelon, en effet, est motivée dans certaines variantes par sa cupidité, et non par le ressentiment violent qui l'anime contre Roland – et la prière miraculeuse dans un conflit qui oppose « les *Riches* d'un côté aux *Braves* et aux *Religieux* de l'autre »²⁶³. Le personnage de Ganelon est donc homologué à ceux de Gullveig et de Tarpeia, tout comme celui de Charles à ceux de Romulus et d'Odin. Les chances d'une rencontre fortuite sont nulles, dans la mesure où

²⁶²Art. cit., p. 263.

²⁶³Ibid., p. 265.

les concordances ne sont pas éparées mais, au contraire, tirent leur sens de leur position respective dans un ensemble ordonné. C'est pourquoi l'hypothèse de la répétition d'une structure préexistante s'impose d'elle-même, et il est logique que telle soit la leçon de l'article de Grisward :

« Certes nous ne sommes plus en présence d'un mythe d'origine expliquant la formation d'une société trifonctionnelle à partir de trois composantes initialement séparées, mais la leçon n'en demeure pas moins conforme à l'idéologie indo-européenne. Ici point de pacte final, point d'association. Comme dans la version celtique l'affrontement laisse des vainqueurs et des vaincus ; ces derniers sont pratiquement éliminés ou assimilés par le baptême. La victoire revient aux représentants des deux fonctions supérieures ; la hiérarchie est respectée. »²⁶⁴

Un lecteur un peu attentif au propos tenu par Joël Grisward saisit immédiatement que la concession liminaire est grosse d'une objection fondamentale, puisque la comparaison s'y avoue presque infondée. De fait, les récits indo-européens d'une guerre de fondation mythique sont orientés en vue de la réunion finale, si bien que Georges Dumézil avait considéré dans un premier temps que la guerre en elle-même n'était que le mobile négligeable de l'établissement du corps social. Il nous est pourtant demandé d'admettre qu'un affrontement total, destiné à se perpétuer jusqu'à l'anéantissement d'un des deux partis engagés dans le conflit, soit le strict équivalent d'une guerre aux résultats variés qui se termine par la réconciliation définitive des adversaires, entre lesquels n'éclatera plus jamais de tension. La fusion est si réussie que le Sabin Tatius partage le trône avec le Romain Romulus et que le Vane Niord succède à l'Ase Odin, sans pour autant rallumer les antiques inimitiés. Le partage du pouvoir entre Francs et Sarrasins, ou l'alternance dans l'exercice de la royauté, est absolument impensable et n'est d'ailleurs jamais envisagé dans une chanson de geste ou quelque source écrite que ce soit. C'est une difficulté considérable, que le mythologue aurait pu surmonter en avançant l'idée que la conversion volontaire de Julienne pouvait éventuellement être comparée à la remise d'otages vains aux Ases, et qu'il y avait donc bien, sous une forme minimale il est vrai, absorption de la société sarrasine dans l'univers franc.

À tout le moins, il nous eût paru préférable d'avouer ouvertement une limite, plutôt que de recouvrir la pierre d'achoppement sous un argument malhabile ou, plus grave, malhonnête. De fait, Grisward se réjouit de pouvoir tirer une leçon « conforme à l'idéologie indo-

²⁶⁴*Ibid.*, p. 267.

européenne » mais néglige d'indiquer que cette leçon n'est en rien celle des mythes qu'il érige en modèles du poème. Alors que les guerres fondatrices proclament la nécessité d'une coexistence harmonieuse entre les trois fonctions, la chanson de geste mettrait en évidence l'infériorité de la troisième fonction et établirait par là-même une hiérarchie, qu'elle laisserait incomplète puisqu'aucune ligne de partage n'est établie entre les fonctions royale et guerrière. Évidemment, la « substructure » mythique a pu être subvertie lors de son actualisation ; encore faudrait-il en rendre compte et s'interroger, dans le même mouvement, sur les limites de subversion admissibles pour que la théorie d'un substrat mythique soit défendable et pertinente. Il est vrai que Grisward justifie son travail de comparaison par un mythe celtique, malheureusement susceptible de se voir opposer les mêmes objections quant à sa parenté avec les mythes scandinaves et romains d'une part, et qui ne présente pas la combinaison de la corruption et de l'incantation magique d'autre part.

La recevabilité de cette lecture mythique est de surcroît fragilisée par les différences fonctionnelles de certains éléments des ensembles rapprochés. Il convient ainsi de noter que Gullveig et Tarpeia appartiennent toutes deux au camp des représentants de la troisième fonction – Tarpeia est une femme devenue romaine lors de l'enlèvement des Sabines ; Gullveig, quant à elle, a été enlevée par les Ases ou envoyée par les Vanes – et que tel n'est pas le cas de Ganelon, à qui l'on ne saurait attribuer d'origine sarrasine sans forcer les sources. Semblablement, c'est toujours le camp des personnages de première et deuxième fonction qui est envahi lorsqu'est proférée la formule magique. Dans l'œuvre médiévale, il est indéniable que c'est le territoire sarrasin qui est envahi et menacé de destruction, quand Charles formule sa prière. Le statut de cette prière mérite d'ailleurs réflexion : est-elle vraiment de même nature que les conjurations de Romulus et d'Odin, comme l'affirme Joël Grisward ? Ces derniers en effet brandissent en même temps des armes vers le ciel, geste que n'accomplit pas l'empereur chrétien, et leurs discours possèdent de plus le pouvoir de paralyser les ennemis pour le dieu scandinave ou d'immobiliser ses troupes en fuite pour le maître de Rome, ce qui n'est pas exactement la même chose que d'arrêter la course du soleil²⁶⁵. C'est surtout la survalorisation par Grisward de l'adresse de Charles à Dieu qui retient notre attention, car il semble prouver son essence mythique par son caractère unique. Or, il existe au moins un autre miracle qui procède d'une initiative du chef des Francs, la floraison des aubépines qui, pour n'être certes

²⁶⁵Nous n'accordons pas un poids excessif à cette dernière remarque, et nous savons bien que des motifs disparates peuvent posséder des « équivalences fonctionnelles dans la pensée mythique » : la formule se rencontre sous la plume de Philippe Walter, qui a mis en évidence dans « À la recherche d'une mythologie de la vieille Europe. Le sang du dragon : Siegfried, Finn, Taliesin et Tirésias » (*Cahiers de l'Echinox*, 10, 2006, p. 325-334) qu'un chaudron magique où cuisent des herbes pouvait être parfaitement homologué au cœur saignant d'un dragon.

pas mentionnée dans la version d'Oxford, n'en intervient pas moins à la demande de l'empereur. Il est impossible à Grisward d'écarter ce miracle comme un ajout tardif, étranger au mythe originel, dans la mesure où lui-même s'appuie sur des variantes tardives pour exhumer le motif de la corruption par l'or²⁶⁶. Si la présence de ce deuxième miracle n'invalide pas l'intégralité du commentaire, il limite cependant la portée d'un argument présenté comme décisif.

Mais la modélisation de Grisward s'expose aux attaques en son cœur même, la lecture tripartite des deux peuples qui s'affrontent. Est-il véritablement juste d'écrire que les Francs sont « les Religieux », de manière différentielle ? Les Sarrasins, pour n'être pas chrétiens, n'en sont pas moins préoccupés par le divin, au même titre que les Francs. L'acculturation chrétienne a pu, il est vrai, peser de tout son poids sur la substructure indo-européenne : une dérivation éthique du mythe rendrait parfaitement compte de ce glissement et expliquerait la substitution d'une idéologie manichéenne à une idéologie trifonctionnelle. À l'inverse, les Sarrasins, pour posséder manifestement de grands trésors, plus importants que les richesses franques, ne sont jamais ouvertement définis comme « les Riches »²⁶⁷. Il est curieux que des représentants de la fonction d'abondance et de fertilité puissent compter dans leurs rangs des habitants de déserts ou de contrées hostiles où rien ne pousse, tels que les recense le catalogue des troupes de Baligant – dont l'on comprend mieux pourquoi Grisward proclame le caractère artificiel. Leur existence est en revanche parfaitement cohérente au sein d'un poème qui narre l'extermination d'un adversaire, qu'il n'est jamais question de considérer comme un élément indispensable à l'organisation sociale, ni même d'intégrer ou, à défaut, de tolérer comme un mal nécessaire.

Joël Grisward s'est efforcé, dans un autre article²⁶⁸, de dégager un intertexte mythique de la *Chanson de Roland* concernant la mort du neveu de Charles. Sa réflexion trouve son origine dans une affirmation surprenante contenue dans le chapitre sixième de *Pantagruel* : d'un personnage qui meurt de soif, Rabelais écrit en effet qu'il meurt de la « mort Roland ». Loin de considérer que nous sommes ici en présence d'une aberration, Grisward postule l'existence d'une tradition, connue du romancier et de ses lecteurs, qui attribue le trépas du héros à la

²⁶⁶Ce critique nous semble ainsi manquer singulièrement de conséquence quand, dans la conclusion de son étude, il se croit fondé à écarter l'épisode de Baligant comme un rajout, tout en revendiquant un brevet d'authenticité pour le thème de la vénalité fatale de Ganelon. L'éloge de la mouvance ne devrait jamais céder la place à une palinodie selon les besoins de la cause.

²⁶⁷Joël Grisward tire autorité d'un article de Pierre Jonin (« La "Clere" Espagne de Blancandrin » (*On the rise of the vernacular literature in the Middle Ages, Mosaic*, 8, 1975, p. 85-96) sans prendre en compte les perspectives différentes que Pierre Jonin et lui adoptent. Ce sont deux choses bien distinctes que de considérer la richesse comme un des traits caractéristiques des Sarrasins et de l'établir comme marque essentielle, comme critère unique de définition.

²⁶⁸« Les morts de Roland », *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, 1982, tome premier, p. 417-428.

privation d'eau. Le dossier n'est d'ailleurs nullement vide, car le *Guide du Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, la *Chronique du Pseudo-Turpin* et la version occitane de la chanson de geste sont des témoins possibles d'une tradition souvent négligée par les médiévistes. De ces trois textes, seul le *Guide* affirme explicitement que la soif est la cause de la mort du héros²⁶⁹. La *Chronique du Pseudo-Turpin*, quant à elle, rapporte qu'au moment de sa mort, Roland souffre terriblement de ne pas trouver d'eau pour se désaltérer et que son frère Baudouin se met vainement en quête d'une source pour soulager son tourment. Comme la *Chronique* forme un diptyque avec le *Guide*, Joël Grisward d'en conclure que les deux récits doivent se lire solidairement, dans la mesure où ils s'éclaireraient réciproquement. Le vers 1108 du *Ronsasvals*, enfin, pourrait être une référence laconique à la même tradition, puisque Roland s'exclame : « La soif m'opresse, la mort fond sur moi »²⁷⁰.

La tentation est grande de considérer ces mentions comme une confusion, née dans l'esprit des auteurs du fait que l'évêque Turpin défaille et meurt au moment où il se met en quête d'eau pour ramener à lui le comte tombé en pâmoison. Le vers 2224 de la version d'Oxford, d'ailleurs, invalide à lui seul une tradition hétérodoxe, puisqu'il atteste en effet la présence d'« *un'ewe curant* » qui aurait amplement comblé le héros s'il avait ressenti le besoin d'y recourir. Mais Grisward considère à raison qu'il ne convient pas de sacrifier au dogme d'une hypothétique version originale et juge préférable de rendre compte de l'existence d'une variante aussi intrigante. Une explication se présente immédiatement à l'esprit, qui consiste à invoquer la dimension chrétienne de l'œuvre : la chanson ferait écho en la circonstance à la plainte du Christ sur la croix, rapportée par saint Jean au chapitre 19 de son *Évangile* : « J'ai soif ». En somme, le croisé Roland ne ferait que reproduire dans sa mort la Passion et proposerait un exemple saisissant aux futurs croisés qui, marchant sur ses pas, emprunteraient à leur tour la voie suivie par le fils de Dieu. Joël Grisward rejette avec pertinence une solution qui ne fait pas la distinction « entre le motif de *la soif* et le thème de *la mort par la soif* »²⁷¹.

Même si elle paraît satisfaisante pour comprendre les variantes du *Ronsasvals* et de la *Chronique*, la référence néo-testamentaire est impuissante à élucider la tradition attestée par le *Guide*. C'est pourquoi ce chercheur s'inscrit en faux contre une telle interprétation et propose de comparer cette tradition à deux récits mythiques, qu'il juge susceptibles d'en donner la clef.

²⁶⁹« *Tandem siti fertur in prefata valle, Christi martir preciosus obisse* » : « C'est finalement de soif, dit-on, qu'en ladite vallée mourut le précieux martyr du Christ ». Nous citons le texte original d'après l'édition établie par Jeanne Vielliard (Mâcon, Protat, 1938, p. 79).

²⁷⁰C'est ainsi que Grisward traduit ce vers. La version originale est la suivante : « *Lo set mi cocha, la mort mi va soptant* ».

²⁷¹*Art. cit.*, p. 419.

Il entreprend donc de démontrer qu'un schème unique informe les morts de Conairé, de Batraz et de Roland. Le roi irlandais, héros de *La Destruction de l'Hôtel de Da Derga*, est victime d'un sortilège jeté par des sorciers hostiles qui le vouent à une soif inextinguible. Un de ses compagnons se met vainement en quête d'eau et Conairé meurt, assoiffé par son ardeur à combattre. Quant au guerrier narte, il est victime d'un miracle divin et trouve asséchées mer et source lorsqu'il ressent le besoin de se désaltérer, échauffé par son combat contre les Nartes. Cette construction binaire, dont le premier terme est l'usage de la magie contre un guerrier autrement invulnérable et le second la vaine quête d'eau suivie de la mort du héros, se retrouverait dans le récit rolandien.

Cet essai de mythologie comparée ne laisse pas de susciter la perplexité. Force est de constater qu'il n'y a aucune trace, dans la tradition étudiée par Grisward, d'un sortilège maléfique utilisé aux dépens du neveu de Charles. Le silence du critique sur ce point est surprenant : a-t-il délibérément choisi de jeter un voile sur une inadéquation structurelle qui ruinait son travail, ou bien a-t-il considéré les manuscrits comme des vestiges lacunaires ? Même en accordant la préférence à la seconde hypothèse, nous sommes contraint de prendre acte de la fragilité d'une construction se fondant sur des sources chimériques. Il nous paraît logique de conclure que le récit de la mort de Roland ne reprend pas le schème mythique mis en évidence, et ce d'autant plus que le *Guide*, meilleur témoin pour la défense de la théorie griswardienne, n'autorise nullement à penser que la soif de Roland soit d'origine surnaturelle, ni surtout qu'elle soit l'effet d'une stratégie destinée à causer sa perte. Le pair y est décrit accablé par les épreuves, transpercé de lances et de flèches avant de succomber : en d'autres termes, il n'est en rien invulnérable, contrairement à ce que suppose la comparaison avec les mythes de Conairé et de Batraz. Nous avons vu que les deux autres textes mobilisés pour prouver l'existence d'une tradition concurrente n'attribuent jamais explicitement à la soif la mort de Roland, mais mentionnent une simple concomitance que le modèle de la Passion suffit à expliquer.

À cet égard, il est très curieux que Grisward n'ait pas songé à citer les variantes de la *Chanson de Roland* qui, elles, témoignent toutes de cette tradition. Elles s'accordent pourtant dans un premier temps avec la version d'Oxford sur le récit de la bataille de Roncevaux, pendant laquelle le héros meurt, sans que la raison d'ailleurs n'en soit évidente. C'est de manière rétrospective, et tout à fait incidente, que la soif est évoquée comme cause du décès. Alors que les barons de Charles rivalisent d'ingéniosité pour déterminer le supplice de Ganelon, Ogier

suggère que le traître soit enfermé dans une tour, affamé longuement puis convié à un repas épicé pendant lequel il n'aura accès à nulle boisson :

Donques morra de soyfe e de dolor mortal.

*Einsi com fit Rollant li dus en Ronceval.*²⁷²

La tradition de la « mort Roland » eût été ainsi irréfutablement attestée, sans toutefois que fût mieux fondée la comparaison avec les référents mythiques. Cette coexistence dans certaines versions de deux traditions concurrentes représente aussi une invitation à la prudence et à la retenue : Grisward a amplement raison d'attirer l'attention du lecteur sur le motif de la mort par la soif, mais il est en contradiction flagrante avec le principe intangible de légitimité égale des variantes du mythe comme de la chanson quand il s'ingénie à donner la priorité à cette tradition. La conclusion sur laquelle se referme son étude demeure cependant recevable : il est vrai que « la Mort, pour terrasser [le preux], n'a le choix qu'entre des chemins détournés »²⁷³. Il est plus vrai encore, peut-être, d'affirmer que c'est la chanson elle-même qui emprunte des voies détournées pour dire le trépas de son héros. Selon nous, c'est dans ce brouillage, caractéristique de l'imaginaire persécuteur, que réside aussi la mythicité du poème.

Conclusion partielle

Comme la lecture germanique, la lecture indo-européenne soulève d'intéressantes questions d'ordre méthodologique. Il est regrettable que Grisward n'ait pas pris le soin d'exposer comment il entendait articuler les deux analyses de structures mythiques qu'il a effectuées : le récit de la mort est-il une simple greffe, épisodique, sur la structure générale de la guerre de fondation ? Sommes-nous confrontés à une hybridation, voulue ou inconsciente ? Le lecteur est-il en droit de supposer que la matière rolandienne recèle d'autres schèmes mythiques ? Nous retrouvons ici le danger d'atomisation que nous avons analysé à partir des travaux de Hugo Meyer. Il semble qu'il faille trancher, à un niveau interne, entre les mythes de Gullveig et Tarpeia et ceux de Conairé et de Batraz mais aussi, à un niveau externe, entre cet ensemble de référents mythiques et les comparants proposés par l'école germanique. L'hypothèse selon laquelle la *Chanson de Roland* formerait une rhapsodie de mythes disparates nous semble en

²⁷²Antépénultième et pénultième vers de la laisse 211 de la version de Lyon : « Ainsi mourra-t-il de soif et d'une douleur mortelle / Tout comme fit Roland le duc à Roncevaux ». Ces deux vers se retrouvent dans toutes les autres versions, avec de légères variations dans la formulation : voir les strophes 439 de Venise-7, 414 de Venise-4, 444 de Châteauroux, 373 de Paris et 347 de Cambridge. Il n'est pas impossible que la comparaison d'Ogier ne tire son sens non de la soif, mais seulement de la douleur mortelle, et que la tradition de la mort par la soif soit née d'une interprétation élargie de son propos.

²⁷³*Art. cit.*, p. 426.

effet intenable. Malheureusement, les critères de discrimination ne sont guère aisés à discerner : si, sur le plan de la méthode, les travaux de Grisward sont mieux assurés, il n'en demeure pas moins que, au nom même de la méthode, ils méritent d'être critiqués. Inversement, l'étude de Meyer, à condition d'être repensée à partir de fondements théoriques plus sûrs, serait recevable, du moins sur un point de détail qu'elle ne fait qu'esquisser et que nous entendons développer, celui de la comparaison avec Baldr. En somme, il serait pensable de rejeter toutes les comparaisons élaborées ou, à l'inverse, de les accepter toutes.

Pour surmonter l'aporie suscitée par cette épineuse question, il convient sans doute de déplacer provisoirement la réflexion : la difficulté ne tient-elle pas à l'orientation archéologique des lectures proposées ? S'il s'agit d'exhumer un mythe originel dont le poème ne serait qu'une variation dissimulée sous une patine historique, ce qui est l'objectif avoué de Meyer comme de Grisward, il nous paraît logique de renvoyer dos à dos les deux tentatives. Nous pouvons conclure à un échec certain de l'*Abhandlung über Roland* et la tentative de rapprochement avec les guerres de fondation mythiques n'emporte pas l'adhésion, à tout le moins. Mais, si l'on envisage ces travaux sous l'angle typologique, une solidarité surprenante se laisse saisir. Certes, au premier abord, les mythes fondateur et eschatologique semblent s'exclure mutuellement, mais la distance s'avère moins grande pour peu que l'on considère que le Ragnarök narre la fin d'un monde, et non la fin du monde, et est donc à ce titre un mythe de fondation ou de refondation²⁷⁴. Il est en outre assez naturel que des correspondances existent entre des temps aussi cruciaux d'une même mythologie, ce qui pourrait expliquer que des critiques croient entendre des échos de l'un et de l'autre dans une même œuvre. Surtout, la théorie girardienne permet de penser en cohérence deux récits dans lesquels apparaissent, nettement et sans conteste selon nous, les signes caractéristiques de la crise sacrificielle. Dans un monde non encore parfaitement ordonné et hiérarchisé, les morts de Gullveig – ou de Tarpeia – sont indispensables pour créer l'harmonie primordiale ; dans un monde qui se fissure et s'écroule, les morts de Baldr et de Loki sont tout aussi nécessaires pour assurer une régénérescence de l'univers.

Nous défendrons ultérieurement la pertinence d'une lecture girardienne du mythe de Baldr, qui nous semble le comparant le plus pertinent pour penser la chanson de geste. Nous nous contentons ici d'esquisser à grands traits une analyse sacrificielle des mythes de Gullveig

²⁷⁴Dans cette perspective, il n'est pas indifférent de rappeler que les lectures historiques de la *Chanson de Roland* insistent fréquemment sur cette double orientation du poème, qui met en scène l'effondrement du monde ancien, celui de la féodalité, et l'avènement d'un nouvel âge, celui de la monarchie théocratique (nous renvoyons, notamment, aux travaux de Peter Haidu et de Florence Goyet).

et de Tarpeia : il est frappant de constater que les deux victimes sont deux femmes marginales, qui se situent à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la communauté, qu'elles sont mises à mort collectivement et que leur mise à mort ramène l'harmonie, si bien qu'un culte, historiquement attesté, sera rendu à Tarpeia, renversement dont le mécanisme du bouc émissaire rend parfaitement compte.

Mais la distinction que nous avons établie ne serait d'aucun prix si elle ne permettait, d'une part, de tracer une ligne de partage entre les comparaisons fondées d'un point de vue typologique et non génétique – tel le parallèle entre Batraz et Roland – et celles qui s'attachent à mettre au jour un substrat mythique, et si, d'autre part, elle n'indiquait pas une voie à suivre. Pour être pleinement satisfaisante, une lecture mythique devrait parvenir à conjuguer comparatisme morphologique et typologique : la comparaison de structures vidées de leur sens est stérile tant les analogies hâtives manquent de rigueur et perdent par-là même toute signification. C'est donc à l'articulation entre structures et significations que la mythologie comparée doit s'efforcer d'être sensible, pour ne pas reproduire les mêmes erreurs que celles commises par le passé²⁷⁵.

II.1.3 Un imaginaire mythique

Les derniers essais véritablement significatifs qu'il convient d'examiner ont pour point commun de recourir aux méthodologies de l'imaginaire pour lire le mythe, et donc d'appartenir à l'école de Gilbert Durand.

La tentative la plus intéressante, pour ce qui nous occupe, est un article de Philippe Walter²⁷⁶, qui se présente davantage comme un manifeste théorique et une déclaration d'intention que comme une interprétation achevée. Le médiéviste y énonce en effet quatre grands principes méthodologiques, destinés à permettre l'émergence d'une mythocritique des chansons de geste. Les trois premiers principes édictés aident à comprendre la difficulté de procéder à une recherche archéologique : ce médiéviste estime en effet que les poèmes épiques, dans leur élaboration, opèrent « une transformation incessante des substrats mythiques hérités ». En d'autres termes, le mythe est l'objet d'importantes mutations et de refontes progressives qui pèsent lourdement sur sa structure même. Néanmoins, le chercheur ne doit pas se résigner à simplement recueillir les « résidus mythiques » qui affleurent encore dans les œuvres étudiées,

²⁷⁵Il est important de préciser en ce lieu que notre propos ne doit s'entendre que dans le cadre restreint des études rolandiennes et n'a nulle prétention d'ordre général.

²⁷⁶ « La Bible médiévale : un imaginaire de recours (l'exemple du *Roland* d'Oxford) », *Iris*, 11, 1991, p. 77-106.

mais comprendre l' « organisation d'ordre anthropologique » persistante jusque dans la dispersion²⁷⁷.

Afin de surmonter la contradiction inhérente à ces deux premiers postulats, Philippe Walter propose de recourir à la longue durée, c'est-à-dire de confronter les résurgences observées à la mythologie indo-européenne, de manière à fonder par la comparaison une lecture structurale de l'imaginaire épique. Il met cependant en garde contre le risque de confusion entre les deux logiques fondamentalement différentes que sont la pensée chrétienne et l'idéologie indo-européenne. N'est-ce pas soutenir, par-delà les différences de formulation, la nécessité d'allier comparatisme morphologique et typologique ? Le quatrième principe est représentatif d'une démarche de recherche jamais démentie, qui consiste à accorder prioritairement l'attention « aux structures onomastiques, calendaires ou spatiales qui permettent de retrouver les motifs mythiques en faisceaux »²⁷⁸ : les résultats obtenus dans le champ des études arthuriennes sont suffisamment connus pour qu'il soit inutile de souligner la fécondité d'une telle lecture, à laquelle néanmoins nous ne recourons pas, en raison de notre incompetence.

Dans la mesure où temps et espace lui manquaient pour étudier systématiquement les substrats mythologiques des chansons de geste et conduire une réflexion sur le genre dans son ensemble, Philippe Walter a choisi de faire une application sélective de sa méthode, en analysant les rêves de Charlemagne, tels que les retranscrit la version oxonienne de la *Chanson de Roland*. Le choix n'est évidemment pas aléatoire et possède au contraire une valeur paradigmatique : l'étude porte sur le représentant le plus illustre des chansons de geste, et plus particulièrement sur un épisode crucial, dans lequel l'imaginaire mythique peut s'épanouir librement. L'auteur de *Mythologie chrétienne* va plus loin et estime que l'épopée laisse entendre par ces rêves le « discours du mythe »²⁷⁹. Du moins, il est incontestable que les quatre songes

²⁷⁷Art. cit., p. 89. La terminologie adoptée indique assez l'influence décisive de la pensée de Gilbert Durand : l'analyse de l'organisation anthropologique suppose, si ce n'est une rupture, du moins une distance avec la méthode dumézilienne.

²⁷⁸*Ibid.* Cette méthode de lecture, sans cesse réaffirmée dans l'ensemble de ses travaux, est clairement énoncée dans « Du chronotope bakhtinien aux topiques de l'imaginaire dans le récit romanesque français (XII^e-XIII^e siècles) » (*Incursiuni în imaginar. Sub semnul cronotopului*, Sibiu, Imago, 2008, p. 5-17) : « Toute explication d'un récit visera à commenter l'interaction [des quatre vecteurs cardinaux que sont le temps, l'espace, l'action et les actants] à l'échelle de la diégèse intégrale » (p. 9). Bernard Robreau s'inscrit dans la même lignée, lorsqu'il défend l'idée que les trois termes principaux d'une étude hagiographique doivent être le nom, le lieu et la date (« Principes méthodologiques de base en hagiographie appliquée à la mythologie française », *Mythologie française*, 240, septembre 2010, p. 4-8).

²⁷⁹*Ibid.* Cette déclaration nous paraît entrer en résonance avec les propos de Jean-Marcel Paquette, selon qui le rêve, dans la *Chanson de Roland*, assure la fonction normalement remplie par la métaphore dans une « étape anthropologique » postérieure (*Métamorphoses du texte*, chapitre 5, p. 69).

de l'empereur occupent une position stratégique et confèrent aux événements narrés dans le poème une toute autre dimension que celle d'un simple récit factuel d'opérations militaires.

Ils forment en effet deux paires qui ouvrent respectivement chacune des deux batailles : faut-il dès lors les lire comme des prolepses symboliques ou, au contraire, convient-il de comprendre les descriptions de combat comme la transposition et l'amplification sur un mode historico-héroïque d'un noyau mythique ? La question est d'autant plus complexe que, selon nous, chaque paire pourrait se décomposer comme l'association d'une prolepse et d'une structure mythique. La laisse 56 prophétise de manière évidente la mort de Roland tandis que la laisse 57, plus obscure, semble dépasser le simple rôle d'annonce. La laisse 185 possède une dimension eschatologique remarquable que ne partage pas la laisse 186, qui symbolise manifestement le conseil et le duel judiciaire sur lesquels se clôt le poème. La construction en chiasme renforce notre hypothèse et il est regrettable que Philippe Walter n'ait pas précisé sa position sur ce point – même si le fait que son étude porte exclusivement sur les laisses 57 et 185 semble confirmer notre interprétation. Sans trancher une question aussi épineuse, l'essentiel, pour notre propos, est d'examiner de manière critique l'exégèse entreprise dans « La Bible médiévale ».

Fidèle aux règles herméneutiques qu'il a établies, l'auteur commence par recenser les « résidus mythiques » observables dans la version d'Oxford, avant d'interpréter le faisceau qu'ils forment une fois réunis. La première « *avisium* » de Charles est hermétique : elle met l'empereur aux prises avec un verrat maléfique qui lui mord le bras droit – ou un ours, selon la lecture que les traducteurs font du terme « *vers* » - puis avec un léopard qui l'attaque à son tour. Surgit alors un vautre qui court vers Charles et dont il n'est plus question, sauf à considérer que c'est lui, et non l'empereur, qui tranche par la suite l'oreille droite du sanglier et qui affronte le léopard. La vision ne constitue donc pas une prolepse transparente, puisque il est malaisé de décrypter la signification symbolique du bestiaire. La critique s'est prêtée à l'exercice, sans obtenir de résultats convaincants : si Marsile est le verrat qui mutilé Charles en causant la mort de Roland, il s'ensuit que le léopard représente Baligant qui engage un combat incertain avec Charles, lecture que confirmerait le songe de la laisse 185 où le lion revêt, à l'évidence, ce rôle²⁸⁰. La signification du vautre dans ce système explicatif est incertaine : il pourrait être Roland, si on

²⁸⁰ À ce titre, ce serait une preuve supplémentaire, s'il en était encore besoin, que l'épisode de Baligant n'a aucune raison d'être appréhendé comme une interpolation malheureuse. Il sera toujours possible aux expurgateurs, il est vrai, de décréter apocryphe le rêve de l'empereur et de l'exclure de la version originale qu'ils construisent à leur gré.

l'envisage comme un auxiliaire qui se porte au secours de Charles, ou Pinabel, s'il doit être rangé parmi les assaillants. Dans tous les cas, il perturbe l'équilibre de l'ensemble, et il faut forcer le texte pour qu'il trouve une place satisfaisante dans l'analyse.

Selon une autre lecture, le verrat représente Ganelon, le léopard Pinabel et le vautre Thierry. L'hypothèse paraît séduisante mais soulève aussi certaines objections fortes : s'il est logique d'attribuer la mutilation symbolique à Ganelon, il est particulièrement douteux de considérer que Pinabel agresse le corps du roi – même à titre symbolique. De la même manière, il est naturel, dans cette lecture à clefs, que le vautre Thierry combatte avec force le léopard Pinabel, mais il est très surprenant en revanche qu'il tranche l'oreille du traître verrat. Une alternative s'offre au commentateur : soit il décide de comprendre le jeu de fusion, de superposition et d'enchevêtrement des principaux épisodes de la chanson comme la conséquence de la syntaxe propre du rêve²⁸¹, soit il cesse de considérer que le rêve se réfère en premier lieu aux événements de Roncevaux.

C'est naturellement la deuxième solution que retient Philippe Walter, qui entreprend de comparer la vision impériale à celle d'un autre souverain, Childéric, telle qu'elle est rapportée dans la *Chronique du Pseudo-Frédégaire*²⁸². Sur les instructions de sa femme, le roi mérovingien se lève la nuit et ouvre les portes du palais, devant lesquelles il distingue des apparences de lion, de léopard et d'unicorne. Il reproduit la même opération et ce sont des apparences d'ours et de loup qui se présentent à ses yeux. Le jeu se répète une dernière fois et Childéric observe des apparences de bêtes plus petites comme les chiens ou d'autres animaux, plus petits encore, en train de s'entredéchirer. Georges Dumézil a montré que l'interprétation explicite de cette vision, placée dans la bouche de la royale épouse, n'était pas satisfaisante. De fait, cette dernière trace arbitrairement une ligne de partage entre le lion, supposé incarner Clovis, leur descendant direct, et le léopard et l'unicorne, qui symbolisent les fils de Clovis. Plus étrange encore, elle voit dans les bêtes plus petites une image des peuples qui se détruisent mutuellement, lorsqu'ils ne sont plus possédés par la crainte du monarque. Or, tous les autres animaux de la vision correspondaient à des souverains, non à des sujets, et la raison pour laquelle elle distingue les chiens, qu'elle assimile à des rois, des autres animaux de la troisième

²⁸¹Dans l'édition qu'il a établie, Ian Short semble défendre une abstention d'autant plus prudente qu'elle prend en considération la possibilité d'altération lors de la transmission textuelle (pp. 72-73).

²⁸²Livre II, chapitre 12. Pour la clarté de la démonstration, nous ne reproduisons pas le texte original, qu'il est loisible de consulter dans l'étude que Georges Dumézil lui a consacrée (« La triple vision de Childéric », *La Courtisane et les seigneurs colorés*, Paris, Gallimard, 1983, p. 219-227), reproduit tel qu'il a été établi par Bruno Krusch dans le deuxième volume des *Monumenta Germaniae historica*.

série reste elle aussi inconnue. La perspective dynastique n'est donc pas la bonne et il n'est d'ailleurs rien dans l'histoire des Mérovingiens qui vienne la légitimer.

C'est pourquoi Dumézil a entrepris une lecture tripartite qui respecte la structure et la leçon de la vision : cette dernière reprend le récit mythique des âges de l'humanité. Le premier temps est celui où les hommes sont synthétisés dans la figure de la première fonction royale, le deuxième temps est marqué par le règne des membres de la deuxième fonction indo-européenne, et le troisième temps, est l'âge de la troisième fonction, reconnaissable ici par l'emblème de l'animal domestique et des bêtes de moindre importance. Il y a bien dégradation, non d'une dynastie, mais de la société humaine, qui suit une carrière descendante, dont les étapes reprennent le schème trifonctionnel. C'est par ce mythe que s'éclaire, selon Philippe Walter, le rêve de Charles, qui en emprunte forme et signification : le même bestiaire s'y déploie, dans une construction ternaire. Et le médiéviste de conclure que « Roncevaux est l'ultime combat qui voit l'ultime génération affronter son destin »²⁸³.

Avant de procéder à l'analyse de la seconde vision impériale, le critique examine les signes cosmiques qui annoncent, à la laisse 110, la mort de Roland. L'intervention du merveilleux, à cet endroit de la chanson, a traditionnellement trouvé son explication dans la dimension chrétienne du poème. Des indices textuels vont dans ce sens, que Philippe Walter n'omet pas de relever : il rappelle en effet que la mention de la « *fin del secle* » est une référence évidente à l'*Apocalypse* qu'aucun auditeur ou lecteur ne pouvait ignorer. La présence de Saint-Michel du Péril dans la liste des lieux évoqués n'est pas anodine non plus, car elle renvoie directement, selon lui, au combat apocalyptique entre l'archange et le dragon. Il est de fait aisé d'établir des correspondances entre les huitième et seizième chapitres du texte johannique et la laisse 110 du poème : les versets 5 et 7 du chapitre 8, les versets 18 et 21 du chapitre 16 décrivent une tempête de grêle, un orage et un tremblement de terre qui rappellent étroitement le cataclysme causé par « la grande douleur pour la mort de Roland »²⁸⁴ ; les versets 12 du chapitre 8 et 10 du chapitre 16 mentionnent l'obscurcissement des cieux, également décrit dans la

²⁸³Art. cit., p. 103. Nous reproduisons le tableau utilisé pour illustrer le parallélisme entre les deux visions :

Vision de Chilpéric	Vision de Charles à la laisse 57
lion-léopard-unicorne	vers (ours ou verrat)
ours-loups	léopard
chiens-bêtes plus petites	vautre

²⁸⁴À l'évidence, il convient de convoquer la Passion comme autre intertexte biblique, qui n'est pas d'ailleurs sans relation avec l'*Apocalypse* dans la pensée chrétienne. Luc indique que les ténèbres recouvrirent la terre le jour de la crucifixion (versets 44-45 du chapitre 23 de son *Évangile*), Matthieu mentionne le même prodige et décrit en outre un tremblement de terre (versets 45 et 51 du chapitre 27 de son *Évangile*). Les concordances sont cependant moins nettes qu'elles ne le sont avec la vision de saint Jean.

chanson de geste. Pourtant, le renvoi explicite n'est pas pleinement satisfaisant aux yeux de Philippe Walter, dans la mesure où il occulte une différence essentielle qui modifie sensiblement la signification du cataclysme épique : l'ange y est absent, ce qui laisse penser, par conséquent, que « le feu a qualité mythologique, totalement païenne » et que « le texte épique est irréductible à son prétendu modèle biblique »²⁸⁵. Il s'agirait donc d'un trait mythique isolé, qui ne prendrait son sens que par son articulation avec les autres myèmes contenus dans la chanson, avec lesquels il forme système. En tout état de cause, la coloration biblique n'est pas sans intérêt pour sa compréhension. Aussi maladroit fût-il, le recours à l'imaginaire chrétien a le mérite de souligner la dimension eschatologique du substrat mythique et renforce à ce titre l'analyse de la laisse 57.

La seconde vision impériale légitime le parti pris de Philippe Walter de l'étudier comme la troisième partie d'un triptyque, puisqu'elle entre en résonance à la fois avec la mort de Roland, dont elle reprend, en l'infléchissant, le motif du cataclysme, et le premier rêve, avec lequel elle partage le motif du combat entre l'empereur et une bête sauvage. C'est en effet un véritable déluge de flammes qui s'abat sur l'armée des Francs à la laisse 185. Pour le décrire, le narrateur recourt à une accumulation dont l'un des termes semble déplacé : personne ne contesterait que l'orage, la tempête, le feu et la flamme forment une série cohérente, mais l'insertion des gelées crée, à première lecture, une dissonance malheureuse. La conjonction d'éléments antithétiques à cet endroit ne tient ni à une étourderie ni à un parti pris esthétique audacieux, selon l'auteur de *Mythologie chrétienne*. Elle demande à être interprétée comme le signe mythique du désastre cosmique, afin de trouver son sens plein. De fait, une rencontre accidentelle avec la fin du monde décrite dans la mythologie scandinave semble extrêmement peu plausible : pourtant, nous y retrouvons la même conjonction entre les glaces hivernales et les flammes dévorantes. Ce dernier rapprochement entraîne le mythologue à conclure que la chanson constitue une variante d'un mythe indo-européen qui raconte « l'ultime bataille qui précède la destruction du monde par le feu et la chaleur caniculaire »²⁸⁶, conforté dans son opinion par la date estivale à laquelle Éginhard situe le combat prétendument historique de Roncevaux.

²⁸⁵Art. cit., pp. 92-93. L'auteur rappelle dans ces mêmes pages le fait que « le motif de la mort héroïque comme spectacle cosmique est largement attesté dans la tradition latine », en se fondant notamment sur le traitement de la mort de César dans les *Géorgiques* (chant I, vers 466-488).

²⁸⁶Art. cit., p. 94.

L'esquisse de mythologie comparée que propose Philippe Walter est très suggestive et appelle plusieurs remarques. Premièrement, elle confirme une interprétation récurrente des lectures qui voient dans le mythe nordique de l'effondrement de l'univers le comparant privilégié de la *Chanson de Roland*. Le sarcasme de Gaston Paris, selon lequel toute bataille, par la vertu de lectures mythiques « à outrance »²⁸⁷, pourrait susciter un récit eschatologique, porte à faux : cette chanson précise, par la structuration de mythèmes qui l'organise, doit être comparée, non à tout mythe eschatologique, mais au Ragnarök particulièrement. Si, à un niveau typologique, Philippe Walter établit des parallèles pertinents avec l'*ekpyrosis* héraclitienne, les croyances gauloises et la religion iranienne, ces référents sont sans fondement au niveau morphologique et doivent donc, dans un premier temps, être écartés de la discussion, sous peine de retomber dans les errements que nous avons dénoncés.

Deuxièmement, elle analyse de manière stimulante le dialogue entre pensées chrétienne et païenne. Si les deux ne se recouvrent jamais parfaitement dans le poème, elles se rencontrent sur des points décisifs et favorisent l'émergence d'une interprétation cohérente. La comparaison que Philippe Walter établit entre le cor de Roland, le lur d'Heimdallr et les trompettes de l'Apocalypse en fournit une illustration lumineuse. Par leur nombre – sept – et leur fonction – elles ne servent nullement à donner l'alerte – les trompettes se distinguent de l'olifant épique et de la corne mythique ; sur un plan plus général cependant, elles forment avec eux une série d'instruments qui annoncent la fin du monde. Aussi, l'hypothèse qui voit dans la Bible « un imaginaire de recours », « une méthode heuristique pour décrypter le monde des signes ou de la mémoire »²⁸⁸, est-elle particulièrement ingénieuse et convaincante. Ne serait-ce d'ailleurs pas uniquement à ce stade de réélaboration intellectuelle qu'est devenue possible la fixation par écrit d'une matière orale se déroband jusque-là ? La théorie est séduisante et nous y souscrivons volontiers, sans pour autant renoncer à notre décision de ne pas trancher une question aujourd'hui encore insoluble. Par conséquent, nous nous abstiendrons rigoureusement de parler de substrat mythique ou de lecture archéologique de l'épopée.

Que la chanson de geste corresponde à la dernière phase d'une lente évolution – dont les trois phases seraient le mythe indo-européen originel, la tradition orale, variante du mythe, inspirée ou non par un événement historique, et enfin l'écriture cléricale ou chrétienne du poème – est chose très probable, mais n'en demeure pas moins pure spéculation. Surtout, il ne faudrait

²⁸⁷*Art. cit.*, p. 102. Il est vrai que Gaston Paris rend compte de l'*Abhandlung*, qui ne brille guère par sa rigueur méthodologique.

²⁸⁸*Art. cit.*, p. 104. Il faut donc conclure que la chanson de geste est un véritable palimpseste, réécriture cléricale de la réécriture épique d'un mythe.

pas perdre de vue le fait qu'il y a eu dialogue entre les cultures : en toute logique, il est légitime de concevoir qu'une histoire chrétienne ait pu être repensée en termes païens et mythiques²⁸⁹. Il n'est pas indifférent, à cet égard, que les lectures mythiques de la *Chanson de Roland* envisagent exclusivement²⁹⁰ la matière nordique comme domaine de comparaison. Les témoins écrits les plus exploitables de cette mythologie soulèvent précisément tous, ou presque, la question du poids réel de l'influence chrétienne. En d'autres termes, il nous est donné de contempler le spectacle simultané de mythologues se demandant si le christianisme ne serait pas une clef de lecture décisive pour des textes païens et de chercheurs en littérature réfléchissant aux possibles substrats mythiques d'œuvres ouvertement chrétiennes, sans que jamais la perplexité des uns n'éclaire ou au moins ne rencontre le doute des autres. Si le destin de chaque texte est soumis à des circonstances trop multiples pour que toute systématisation ne soit pas une simplification abusive, il nous paraît pourtant logique de penser que ces œuvres, chansons de geste comme compilations de mythographes ou poèmes mythiques, sont le produit d'un syncrétisme. L'article de Philippe Walter montre assez qu'il n'y a ni schizophrénie sur le plan intellectuel ni cacophonie sur le plan littéraire, mais plutôt inflexions et modulations.

Troisièmement, enfin, cet article met en évidence la difficulté de trancher entre rencontres, fortuites ou voulues, et identités de structures. La tâche du mythologue comparé, dans le domaine médiéval, est en effet sensiblement compliquée par les modifications multiples qui ont pu peser sur la structure : se pose alors inévitablement le seuil à partir duquel la comparaison perd sa pertinence. Pour ce qui concerne la première vision de Charlemagne, par exemple, faut-il conclure à une variante d'un schème mythique ou à une simple résurgence ? Si, d'un côté, les parallélismes de structure sont flagrants – la *Chanson de Roland* et la *Chronique du Pseudo-Frédégair* narrent la vision d'un souverain dont l'apparition successive de trois animaux ou groupes d'animaux presque identiques forment l'essentiel – d'un autre côté, des divergences notables se présentent immédiatement à l'esprit.

De fait, les trois groupes d'animaux apparus à Chilpéric se succèdent selon un ordre rigoureux, qui veut que la dégradation de la société humaine se redouble du parcours descendant des trois fonctions. Or, le léopard n'apparaît que dans le deuxième temps du rêve de Charles et c'est l'ours qui occupe la première position. L'on pourrait arguer que le plantigrade,

²⁸⁹Pour ne pas reprendre le cas exemplaire du *Heliand*, nous renvoyons au *Muspilli*, pour lequel il est impossible d'affirmer de manière définitive qu'il est une version christianisée du Ragnarök ou une version mythologisante de l'*Apocalypse*.

²⁹⁰Le parallèle établi par Joël Griward entre Roland et Batraz ou Conairé est une exception qu'il nous semble possible de négliger dans la mesure où 1) elle repose sur des arguments très discutables 2) elle n'est valide que pour une seule et courte séquence du poème 3) elle n'est pas exclusive, chez ce critique, d'une comparaison avec la mythologie scandinave.

dans l'imaginaire germanique, peut symboliser la fonction royale et que rien ne s'oppose à ce que le léopard incarne la fonction guerrière. Malgré ce, une telle permutation nuirait grandement à la lisibilité du mythe, sans compter que l'identité entre Baligant et le léopard semble assurée. De plus, chaque groupe d'animaux est bien distinct dans la vision mérovingienne, et ce n'est qu'avec les bêtes de la troisième série qu'apparaissent des combats, intraspécifiques. Autrement dit, la structure manifeste le sens, car la dégradation, insensible pour les deux premiers groupes en dehors de la noblesse moins grande de la deuxième série, devient manifeste avec l'apparition d'animaux domestiques qui s'entredévorent. Le songe carolin bouleverse cette construction mythique, puisque tous les animaux combattent en même temps et qu'ils ne luttent pas entre eux mais contre Charles²⁹¹.

Il serait donc logique et aisé d'invalider la comparaison proposée, si la dimension eschatologique du mythe des âges de l'humanité ne semblait cohérente avec l'ensemble du poème et ne donner du crédit à ce rapprochement. Pour ne pas conclure à une impasse, il nous paraît préférable d'accorder la priorité à des objections fortes et de soutenir que les effets d'écho s'expliquent suffisamment par un phénomène d'intertextualité, ou d'intervocalité, en l'occurrence particulièrement signifiante et révélatrice. Une telle position possède également le mérite de ne pas céder à la tentation de multiplier les référents mythiques, dérive qui menace toujours de resurgir même dans les travaux les plus rigoureux sur le plan méthodologique.

« La Bible médiévale, un imaginaire de recours » a trouvé, en un sens, un prolongement avec les recherches entreprises par Guillaume Issartel dans *La Geste de l'ours*²⁹². L'ouvrage semble répondre à l'attente de Philippe Walter qui appelait de ses vœux « un renouveau des études épiques » fondé sur une « analyse serrée des rapports fondamentaux qu'entretiennent mythe et épopée » et « bien évidemment subordonné à un relevé systématique des substrats mythologiques inhérents à l'épopée et à une réflexion d'ensemble sur l'imaginaire épique »²⁹³. Loin de s'en tenir à la seule *Chanson de Roland* ou à tel poème particulier, l'auteur s'y confronte à la mythicité des chansons de geste en général et y développe une thèse forte. Selon lui, les chansons de geste portent la mémoire d'une religion de l'ours, et c'est sur ce substrat mythique, remontant à une période pré-indo-européenne et en perpétuelle évolution jusqu'au Moyen Âge, qu'elles se sont construites. De même que la religion ursine structurerait le temps et l'espace

²⁹¹Si l'on considère que le vautre vient au secours de l'empereur, il faut alors admettre que son rôle, valorisé, exclut l'idée d'une décadence progressive de l'humanité.

²⁹²*La Geste de l'ours. L'épopée romane dans son contexte mythologique. XII^e-XIV^e siècles*, Paris, Champion, 2010. Le livre marque l'aboutissement d'une thèse accomplie sous la direction de Philippe Walter.

²⁹³*Art. cit.*, p. 85.

médiévaux, par les saints ursins qui occupent des positions stratégiques dans le calendrier et par des grottes qui seraient aussi des sanctuaires de l'ours, de même elle présiderait à l'organisation de la matière épique.

Guillaume Issartel la présente de fait comme l'*ultima ratio* de la tripartition proposée par Bertrand de Bar-sur-Aube dans le prologue de *Girart de Vienne*. Si le poète distingue entre les gestes du roi de France, de Doon de Mayence et de Garin de Monglane, les différences de lignage et de thématique ne rendent compte qu'en apparence de la logique organisatrice. Pour comprendre le mobile profond de ces lignes de partage, il faut revenir à la mythologie ursine : le cycle du roi célèbrerait le culte de l'ours royal, le cycle des barons révoltés chanterait les ours traqués en hiver dans les Ardennes lors de la fête de l'ours, le cycle de Monglane commémorerait le sacrifice de l'ours pour la communauté. Il conviendrait de distinguer de surcroît le lignage des traîtres, qui narrerait la tragédie des ours hibernant en compagnie d'un intrus qui les tue ou les livre aux chasseurs²⁹⁴.

La *Chanson de Roland* appartient au cycle du roi et devrait donc se lire, dans cette perspective, comme une célébration de cet ours royal qu'est Charles. Mais cette lecture étendue au cycle entier ne peut être satisfaisante et Guillaume Issartel s'attache à donner du poème un commentaire plus serré. C'est pourquoi il soutient l'idée que son fonds mythique repose sur l'affrontement entre l'ours Roland et son ennemi maléfique, le loup Ganelon. La démonstration de la nature ursine du pair de France repose essentiellement sur le signe auquel Charles reconnaît les traces de la présence de Roland à la laisse 205 : l'explication donnée par le poème est jugée peu plausible par le critique, qui suggère que Charles a aperçu les coups de griffes donnés par Roland aux deux arbres évoqués au vers précédent. Les traces du loup, heureusement, sont plus nombreuses : l'animal se devinerait derrière la date du jugement du traître et le mode de sa mise à mort. Ainsi, il serait logique que le procès se tienne sous le patronage de Sylvestre, un saint ursin qui, par sa nature même, hait le loup. Comme une source scandinave atteste que déchirer la gueule du loup est une activité caractéristique de l'ours mythologique, il apparaît possible de conclure que l'écartèlement de Ganelon doive s'interpréter comme une exécution appropriée pour un loup.

Dans le même temps, le commentateur n'ignore pas que, dans une vision royale, Ganelon et ses parents sont mentionnés sous forme d'ours. Plus, il s'efforce de montrer que les liens entre le beau-père de Roland et l'ours sont étroits, puisque c'est par des cuisiniers qu'il est gardé et malmené et que les cuisines sont un espace privilégié de l'ours dans la littérature

²⁹⁴Les démonstrations de la *Geste de l'ours* conduisent à cette conclusion (voir p. 742). Si elle est bien superficielle, cette vue synthétique suffit pour notre propos.

épiques. C'est pourquoi il propose de corriger le texte de la Chanson tel qu'il a été conventionnellement établi : ce ne serait pas un léopard qui apparaîtrait à l'empereur lors de son premier songe, mais un ours, dans la mesure où le poème précise qu'il vient des Ardennes, contrée d'élection des personnages épiques susceptibles de voiler par leur forme humaine l'ours mythique. De manière surprenante, aucune tentative n'est faite pour élucider le paradoxe qui veut qu'un même personnage puisse être un loup et un ours dans un poème qui, précisément, chante l'antagonisme de ces deux animaux. Cette position est pourtant difficilement soutenable, même si l'on admet la caducité du principe de non-contradiction dans le mythe : aucune variante de nous connue ne met en scène Thésée sous sa forme propre et sous celle de Méduse.

Dès lors, la réserve avec laquelle nous accueillons la lecture proposée par Guillaume Issartel n'est pas surprenante. Nous n'envisageons certes pas de remettre en cause l'intégralité d'un ouvrage dense et plus complexe que la rapide présentation que nous en avons faite ne permet de l'entrevoir. Il nous faut cependant marquer notre distance par rapport aux choix méthodologiques effectués : qu'il existât une religion et une mythologie de l'ours à la préhistoire et qu'elle exerçât une influence réelle sur l'imaginaire de l'homme médiéval nous semble plausible ; prétendre la reconstituer systématiquement, en revanche, est discutable. C'est l'esprit de système qui conduit ce critique à voir un ours derrière toute figure de personnage assiégé ou emprisonné, à deviner un ours originel derrière l'apparition en rêve de tel héros sous la forme ursine, sans que rien d'autre que le rêve, dans la suite de l'analyse, ne vienne confirmer cette interprétation. C'est l'esprit de système, encore, qui l'entraîne à concevoir que l'ours constitue le seul animal susceptible d'avoir été élevé à la dignité d'ancêtre mythique et à corriger un document qui attribue explicitement ce statut à un loup²⁹⁵. C'est l'esprit de système, enfin, qui autorise une tripartition de la matière épique selon une distribution pour le moins hétéroclite, en ce sens qu'elle fait intervenir des motifs mythique – le culte de l'ours royal, folklorique – la fête hivernale de l'ours, et naturaliste – l'hibernation malheureuse. Malgré ces réserves, nous reconnaissons volontiers que les résultats obtenus sont convaincants pour certaines chansons de geste, telles, par exemple, les interprétations proposées pour *Orson de Beauvais*, qui emportent aisément l'adhésion.

Il n'en va pas de même pour la *Chanson de Roland*, pour laquelle la recension des vestiges mythiques se résume à de rares éléments, épars et sans cohérence. La principale pièce

²⁹⁵Guillaume Issartel érige d'ailleurs en principe de lecture la correction des sources qu'il exploite. Respecter la leçon des manuscrits, écrit-il, « est parfaitement arbitraire, sous prétexte d'être prudent » (p. 326). Il est moins arbitraire assurément, et plus commode, d'y lire ce que l'on aimerait voir figurer, sans autre forme de procès.

versée au dossier de l'ours originel que cacherait Roland est la conséquence d'une lecture forcée de la laisse 205. De fait, le commentateur commence tout d'abord par refuser l'idée que le preux ait pu de son épée marquer les perrons, au nom du réalisme et de la vraisemblance. L'argumentation menace donc de s'effondrer sur son fondement, puisqu'il nous est demandé de lire le poème en oubliant sa dimension littéraire et esthétique. Il n'est nul besoin, d'ailleurs, de défendre la laisse par l'imaginaire épique : il suffit de considérer que le corps de Roland gît près des perrons et que Charles, parce qu'il a remarqué sa présence, possède dès lors la faculté de relier les marques sur la roche à l'activité du héros. En d'autres termes, la composition rétrograde de la laisse, procédé poétique remarquable mais point exceptionnel, explique le caractère saisissant du passage et rend inutile toute correction. L'application du principe du rasoir d'Occam n'est pas toujours déplacée en littérature. L'analyse du symbolisme de la date de saint Sylvestre serait autrement plus convaincante, si elle participait de la constitution d'un faisceau d'indices convergents, pour reprendre la terminologie de Philippe Walter. En l'état, aucun autre élément spatial ou temporel ne vient la soutenir et elle présente l'apparence d'une hypothèse gratuite²⁹⁶. Par conséquent, il est légitime de conclure que l'entreprise archéologique menée dans *La Geste de l'ours* n'est pas adaptée au poème de Roncevaux ou, du moins, ne convient pas au commentaire de ce seul texte. Il est vrai aussi que l'ambition de Guillaume Issartel est autre, mais rendre compte d'un genre entier à partir d'une perspective étroitement circonscrite ne peut aller sans certaines simplifications condamnables. C'est pour cette raison que la mythologie de l'ours, dont il aurait fallu dessiner plus nettement les contours, est inopérante en la circonstance.

À l'heure de proposer à notre tour une lecture mythique de la *Chanson de Roland*, il convient de conclure à l'assurance qu'un effort semblable ne représente pas une chimère sur la piste de laquelle s'avancerait le critique aveuglé. Les tentatives antérieures, qu'il s'agisse d'échecs retentissants ou de succès notables, nous révèlent que ce ne sont en aucun cas les principes mêmes qui sont contestables, mais la méthode selon laquelle ils ont été parfois appliqués. La première urgence nous semble de renoncer à la tentation de l'identification abusive, fondée sur des analogies superficielles, pour nous efforcer, à rebours, d'établir des équivalences fonctionnelles au sein d'ensembles comparables. Outre qu'elle entraîne souvent

²⁹⁶Prise séparément, la date de la saint Sylvestre ne prouve rien. Pour ne donner qu'une interprétation concurrente reposant aussi sur la conjonction de cette date et d'un symbolisme animal, Asdis Magnúsdóttir propose de rapprocher la saint Sylvestre de la nature porcine de Ganelon : c'est un verrat que l'on immolerait dans la chanson, référence au sacrifice rituel du jol (voir *La Voix du cor. La relique de Roncevaux et l'origine d'un motif dans la littérature du Moyen Âge (XII^e-XIV^e siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 1998).

une multiplication de comparants mythiques, ôtant par-là même toute validité au travail entrepris, l'assimilation hâtive a pour conséquence d'accorder la priorité à la démarche archéologique.

Or, l'anabase vers l'origine est un mouvement impossible et bien peu fécond pour l'appréhension des chansons de geste : trancher la question de savoir si l'événement historique fut mythifié ou, à l'inverse, si le mythe fut historicisé, décider si l'acculturation chrétienne du paganisme fut première par rapport à la folklorisation du christianisme, est moins utile à la compréhension du poème que l'analyse du rapport dynamique qu'entretiennent, dans l'œuvre, deux dimensions et deux formes de pensée supposées incompatibles. À l'exigence de ce que nous avons nommé comparatisme morphologique se rajoute, réaffirmons-le, la nécessité de proposer une réflexion typologique : la structure mythique ne doit pas être vidée d'un sens qu'elle manifeste et qui lui donne forme tout à la fois. Nous nous attacherons donc à établir une comparaison entre la *Chanson de Roland* et le mythe de Baldr, fondée sur des analogies structurelles et fonctionnelles, avant que de démontrer la pertinence du recours à la théorie mimétique pour comprendre le récit scandinave. Il sera temps alors, dans les chapitres suivants, de proposer enfin une lecture girardienne de l'épopée médiévale.

II.2 L'invulnérable, l'aveugle et le rusé : essai de mythologie comparée

La notoriété du mythe de Baldr est inversement proportionnelle à la place qu'il occupe dans les sources que nous possédons. Il est malaisé, par conséquent, de cerner précisément le rôle que le fils d'Odin joue dans le panthéon nordique ou de reconstituer la carrière qu'il a accomplie. De fait, les documents qui le mettent en scène sont très allusifs et très vagues, si bien qu'ils sont difficilement exploitables, sauf quand il est question de sa mort. Si nous ne pouvons que nous joindre au chœur des mythologues déplorant le caractère lacunaire de nos sources, il n'est toutefois pas interdit de supposer que le moment saillant de la vie de l'Ase est précisément son trépas, en raison duquel est élaboré le mythe entier. Compte tenu des incidents inhérents à la transmission d'une matière orale et à la somme des hasards dont la fixation par écrit procède, il convient de nous montrer prudent. Quoiqu'il en soit de cette hypothèse audacieuse, et donc fragile, la logique demande de présenter précisément le mythe qu'il nous paraît pertinent de rapprocher de la *Chanson de Roland*.

II.2.1 Constitution du dossier mythique de Baldr

Avant de recenser et d'analyser les récits qui nous sont parvenus, c'est le nom même de Baldr qui retient l'attention, puisque l'onomastique est souvent riche de sens. Si nous persistons à nous méfier du recours à l'étymologie comme moyen d'élucidation ultime, cette dernière n'en possède pas moins la capacité évidente à orienter la réflexion et doit, à tout le moins, être prise en compte.

Malheureusement, les spécialistes s'affrontent sur la question et trois interprétations sont avancées, aux significations nettement différentes. Certains philologues expliquent le nom de Baldr à partir d'une racine indo-européenne **behl* signifiant « blanc » et en concluent que l'Ase est envisagé comme « Le lumineux » ; d'autres défendent l'opinion qu'il faut rapprocher Baldr du vieil anglais « *bealdor* » et voient dans le fils d'Odin « Le seigneur » ; d'autres, enfin, rattachent ce nom au vieux norrois « *baldr* » ou au vieil-allemand « *bald* » et le transposent en « Le guerrier »²⁹⁷. Nous n'avons nulle compétence pour prendre position dans le débat, et il nous semble plus pertinent d'entériner le fait que l'origine du nom demeure obscure. Cependant, de nombreux mythologues ne se sont pas satisfaits d'un tel renoncement et considèrent comme seule valide l'étymologie qui lie Baldr à la lumière, pour la bonne raison qu'elle fonde leur interprétation du personnage comme divinité solaire. La tautologie est patente, puisque l'onomastique prouve la nature solaire de Baldr, que l'on entend ensuite justifier, de manière rétrospective, par la théorie à laquelle elle donne naissance. Pour ne pas entrer à notre tour dans un tel cercle, il nous faudra ne jamais recourir à l'étymologie comme argument décisif, mais au contraire la mobiliser comme une confirmation secondaire, de laquelle l'interprétation peut se dispenser sans s'effondrer.

II.2.1.1 Le témoignage de l'Edda en prose

C'est dans l'*Edda en prose* que se trouve la version la plus développée du mythe de Baldr, sur lequel Snorri Sturluson revient à plusieurs reprises au cours du *Gylfaginning*. Le chapitre 22 est consacré à une longue description de ce dieu :

Le second fils d'Odin est Baldr et, à son sujet, il n'y a à dire que du bien. Il est le meilleur, et tous le louent. Il est si beau et si brillant qu'il émet de la

²⁹⁷Nous renvoyons à la mise au point effectuée par Rudolf Simek dans l'article « Baldr » de son *Dictionnaire de la mythologie germano-scandinave* (Paris, Le Porte-glaive, 1996). Claude Lecouteux, dans son *Dictionnaire de mythologie germanique : Odin, Thor, Siegfried & Cie* (Paris, Imago, 2007) privilégie l'étymon vieil-anglais.

lumière ; il y a une fleur des champs si blanche qu'on l'a comparée aux cils de Baldr : c'est la plus blanche de toutes les fleurs des champs – et de cela tu peux conclure quelle est la beauté, à la fois de cheveux et de corps. Il est le plus sage des Ases et le plus habile à parler et le plus clément. Mais il possède cette caractéristique essentielle qu'aucun de ses jugements ne peut se réaliser. Il habite l'endroit qui porte le nom de Breidablik et qui est au ciel. En ce lieu il ne peut rien y avoir d'impur, comme il est dit ici :

Breidablik est appelé
L'endroit où Baldr
Une demeure s'est fait,
Dans cette contrée
Où il y a, je le sais,
Le moins de maléfices²⁹⁸.

Cet éloge de Baldr doit se lire comme la deuxième partie d'un triptyque. En effet, à Gangleri qui lui demande quels sont les Ases autres qu'Odin, le Très-Haut répond d'abord par l'énumération d'une triade formée de Thor (auquel est consacré le chapitre 21), de Baldr et Niord (décrit au chapitre 23). La tripartition de la structure est soulignée par les adjectifs numéraux ordinaux « second » et « troisième » employés pour désigner Baldr et Niord alors que l'organisation de la série s'arrête quand le Très-Haut évoque ceux qui auraient pu être appelés quatrième et cinquième dieux. La rupture est d'autant plus nette que le catalogue des Ases restants débute sur une différence générationnelle avec la mention des deux enfants de Niord qui viennent « ensuite ».

À l'évidence, c'est l'idéologie indo-européenne qui préside à cette organisation et chacun des trois membres de la triade incarne une fonction. Thor est le représentant naturel de la deuxième fonction, dont le chapitre célèbre la force et les exploits guerriers. Niord, ainsi que ses enfants qui lui succèdent, représente lui aussi fort logiquement la troisième fonction, et il n'y a rien de surprenant à voir Snorri évoquer la richesse et l'abondance qui le caractérisent. Dans ce contexte, Baldr incarne quant à lui la première fonction et, de fait, il possède une sagesse superlative. Un manuscrit mentionne en outre que ses jugements sont impartiaux et non inopérants : l'équité trouverait remarquablement sa place dans le portrait d'un dieu de première

²⁹⁸Nous reproduisons la traduction établie par François-Xavier Dillman (Paris, Gallimard, 2012[l'édition originale date de 1991], pp. 54-55). C'est sur une citation de la douzième strophe des *Grímnismál* que Snorri Sturluson clôt son chapitre.

fonction²⁹⁹. L'extrême beauté et l'éclat ne comportent pas en propre de valeur différentielle. La définition fonctionnelle de Baldr nous paraît devoir être nuancée par deux constats : d'une part, elle n'est valide que dans ce contexte précis et, contrairement à Thor et Niord qui sont toujours des emblèmes des deuxième et troisième fonctions, Baldr n'est pas systématiquement associé à la sphère de la royauté magico-juridique³⁰⁰ ; d'autre part, la hiérarchisation des trois fonctions n'est pas habituelle, dans la mesure où elles ne se succèdent ni dans l'ordre descendant, le plus fréquent, ni dans l'ordre ascendant. La survalorisation de la guerre dans la pensée scandinave peut expliquer la priorité accordée à Thor mais il n'est pas impossible non plus que Baldr serve à remplir un cadre d'expression incomplet sans lui : en ce sens, cela rendrait compte du fait qu'il soit dit à la fois « le meilleur » et qu'il ne soit cité que dans un deuxième temps.

Snorri fait ensuite référence au mythe de Baldr au chapitre 28, sous forme de prolepse. Dans le catalogue qu'il dresse des dieux, il cite Hödr à propos duquel il affirme :

Il y a un Ase qui s'appelle Hödr et qui est aveugle. Il n'est que trop fort. Les dieux auraient voulu qu'on n'eût pas à mentionner cet Ase, car l'acte qu'il accomplira de ses mains sera longtemps gardé en mémoire des dieux et des hommes³⁰¹.

Si l'allusion est indirecte, il ne fait aucun doute que Snorri songe au meurtre de Baldr, sur lequel il s'étend longuement au chapitre 49. L'hypothèse que nous avons avancée antérieurement, selon laquelle la fonction mythique de Baldr est de mourir, trouve peut-être une confirmation dans le fait que Hödr, corollairement, n'a d'autre rôle à jouer que de le mettre à mort. C'est en tout cas, à en croire Snorri, ce que le récit mythique commémore prioritairement.

De manière révélatrice, la narration de ce trépas ouvre la dernière séquence du *Gylfaginning* et il est d'ailleurs important de noter que les chapitres 49 à 53 forment un seul et même ensemble. L'articulation entre les chapitres 49 et 50 est très logique, dans la mesure où la punition du meurtrier succède à la mort de la victime. La transition entre les chapitres 50 et 51 paraît artificielle : que Loki soit puni jusqu'au Ragnarök ne dissimule pas l'ellipse, dont l'ampleur n'est pas mesurable, entre la vengeance des Ases et la Consommation du destin des

²⁹⁹Dans les notes de traduction, François-Xavier Dillman explique que la confusion du copiste, qui a écrit *hallaz* pour *halldaz*, est évidente et rejette cette variante comme fautive. Quand bien même il s'agirait d'un *lapsus calami*, l'erreur traduirait alors, selon nous, une compréhension intuitive de la logique de la séquence et, à cet égard, pourrait même être préférée aux autres, si nous ne défendions pas de manière systématique la légitimité de chaque version.

³⁰⁰Régis Boyer rappelle d'ailleurs la dimension guerrière de la figure de Baldr (*Yggdrasill*, p. 126).

³⁰¹Traduction de Dillman, pp. 58-59.

Puissances. Mais tous les mythologues s'accordent pour dire que la mort de Baldr marque le commencement de l'effondrement de l'univers. En un sens, l'ellipse recouvre une période vide d'événements sans laquelle le châtimeur du meurtrier perdrait son caractère exemplaire et redoutable : le temps mythique est d'une qualité tout autre que la temporalité humaine. La concaténation est d'ailleurs peut-être exprimée au début du chapitre 49, où le narrateur affirme qu'il va lui « falloir à présent relater des événements que les Ases jugèrent être de la plus grande importance ». L'emploi du pluriel suggère sans doute que la mort de Baldr ne doit être envisagée séparément ni de la vengeance qu'elle entraîne ni de l'effondrement de l'univers dont elle est le premier signe. Cependant, la relation du meurtre est suffisamment complexe pour exclure totalement la possibilité que Snorri ne songe qu'à elle lorsqu'il évoque « des événements » :

Le début de ce récit est que Baldr le bon fit de grands rêves, pleins de menace pour sa propre vie. Quand il raconta ses rêves aux Ases, ils délibérèrent entre eux et il fut décidé de demander sauvegarde pour Baldr contre tout danger. Frigg recueillit des serments solennels garantissant que le feu ne lui ferait aucun mal, ni l'eau, ni le fer, ni aucune sorte de métal, ni les pierres, ni la terre, ni les bois, ni les maladies, ni les animaux sauvages, ni les oiseaux, ni les serpents venimeux. Quand cela fut fait et confirmé, Baldr et les Ases se divertirent de la sorte : il se tenait debout sur le lieu des assemblées, et tous les autres devaient, ou lui lancer des traits, ou lui donner des coups, ou lui jeter des pierres. Mais, quoi que cela fût, cela ne lui faisait aucun mal, et tous tenaient cela pour un grand honneur.

Quand Loki, fils de Laufey, vit cela, cela lui déplut. Ayant pris l'apparence d'une femme, il alla trouver Frigg aux Fensalir. Frigg lui demanda si elle savait ce que faisaient les Ases à l'assemblée. La femme répondit qu'il lançait toutes sortes de traits contre Baldr, mais qu'il n'en recevait aucun mal. "Ni les armes ni les bois ne feront de mal à Baldr : j'ai recueilli le serment de toutes choses." La femme demanda : "Toutes les choses ont-elles vraiment juré d'épargner Baldr ? " Frigg répondit : "Il est une jeune pousse qui croît à l'ouest de la Valhalla et qui est appelée pousse de gui. Elle m'a semblé trop jeune pour que je lui réclame son serment." Sur ces entrefaites, la femme s'esquiva. Mais Loki se rendit à cet endroit, prit la pousse de gui, l'arracha avec ses racines et alla à l'assemblée. Hödr se tenait là, en arrière du cercle formé par les Ases, parce qu'il était aveugle. Loki s'adressa à lui : "Pourquoi ne lances-tu pas de traits contre Baldr ? " Il répondit : "Parce que je ne vois pas où est Baldr, et

aussi parce que je suis sans arme." Loki dit alors : « Suis donc l'exemple des autres Ases et, comme eux, fais honneur à Baldr. Je t'indiquerai où il se trouve. Lance ce rameau contre lui !" Hödr prit la pousse de gui et, guidé par Loki, la lança contre Baldr. Le trait le traversa, et il tomba mort à terre. Ce fut le plus grand malheur qui ait été provoqué chez les dieux et chez les hommes³⁰².

Les Ases organisent alors de superbes funérailles pour Baldr et, dans le même temps, Hermod, un autre fils d'Odin, est envoyé chez Hel pour en obtenir le retour du meilleur des dieux parmi les vivants. La mission est couronnée de succès, car Hel accède à la requête des Ases. Il pose toutefois une condition : toutes choses, animées ou inanimées, devront pleurer pour manifester leur attachement à Baldr. Malheureusement, une géante, que Snorri identifie comme Loki, refuse de verser des larmes, empêchant par-là même le retour du mort³⁰³.

Il est encore fait mention une dernière fois de Baldr dans le *Gylfaginning*, lorsque Snorri évoque un âge nouveau du monde. Dans la pensée nordique, en effet, l'histoire de l'univers ne suit pas un parcours linéaire de sa création à sa destruction, mais est composée de cycles. Parmi les dieux rescapés de l'ère précédente figurent Baldr et Hödr, qui mènent une vie bienheureuse³⁰⁴.

La partie la plus consistante du mythe de Baldr dans l'*Edda en prose* est donc consacrée à narrer sa mort et les événements qui s'y rattachent. Encore le portrait, dressé au chapitre 22, permet-il de fixer quelques traits d'un dieu sur lequel Snorri nous apporte peu de renseignements précis³⁰⁵.

II.2.1.2 Le témoignage de l'*Edda poétique*

Le témoignage de l'*Edda poétique* est plus lacunaire, plus énigmatique encore et nécessite souvent de recourir à l'œuvre de Snorri afin de saisir pleinement le sens d'un discours souvent hermétique.

³⁰²*Ibid.*, pp. 89-90.

³⁰³Pour la commodité de la lecture, nous abrégeons le récit de Snorri.

³⁰⁴Chapitre 53 (p. 100-102 de l'édition de Dillmann). La description de ce nouvel âge est très rapide : ce ne saurait toutefois être un hasard si les seules divinités survivant au Ragnarök qui y sont évoquées consistent en trois paires de frères (Vidar et Vali, Modi et Magni, Baldr et Hödr). S'il semble qu'il s'agisse d'un âge d'or, la dynamique cyclique n'est nullement brisée et Snorri introduit la menace qui pèse déjà sur ce monde à peine restauré : le loup Fenrir, qui a donc survécu à l'ultime combat, accomplira dans un futur indéterminé des actions néfastes.

³⁰⁵Nous avons passé sous silence le chapitre 32 consacré à Forseti, fils de Baldr. C'est de cette manière que le lecteur apprend, sans autre information, que Baldr et Nanna ont eu une descendance. Malgré le ton très élogieux de Snorri qui attribue à ce rejeton le pouvoir d'apaiser toutes les discordes, Forseti occupe un rang mineur dans le panthéon scandinave ou, à tout le moins, est tombé dans une obscurité telle que l'état actuel des connaissances ne permet pas de la dissiper.

La *Voluspa* est sans conteste la source la plus proluxe, puisque plusieurs strophes des *Prophéties de la voyante* évoquent la mort de Baldr. Le style particulier de ce poème exclut toute recherche d'exhaustivité ou de continuité : la voyante procède par juxtapositions d'épisodes formant la trame de l'histoire universelle et, pour chaque épisode, combine des motifs saillants tout en restant laconique. La matière que le poème brasse est à la fois immense et réduite, et il est assuré que de nombreuses références échappent même aux meilleurs spécialistes. S'il est vain de spéculer sur la version du mythe que le poète a fragmentée et recomposée pour en tirer des effets poétiques remarquables, il est néanmoins possible d'étudier scrupuleusement les éléments que la prophétie comporte³⁰⁶ :

Je vis Baldr,
Le dieu ensanglanté,
Le fils d'Odinn
Marqué par le destin ;
Se dressait, poussée
Plus haut que la plaine,
Grêle et très belle,
La branche de gui.

Sortit de cet arbre
Qui grêle semblait
Le douloureux trait funeste
Que lança Hödr.
Le frère de Baldr était
Né trop tôt,
Celui-là n'avait qu'une nuit
Qui tua le fils d'Odinn.

Ne se lava plus les mains
Ni se peigna la chevelure
Tant que sur le bûcher ne fut porté
L'assassin de Baldr ;
Mais Frigg pleurait
Dans Fensalir
Le malheur de Valhöll.
En savez-vous davantage ? - ou quoi ?

Alors Vali sut comment
Tresser les chaînes du combat.
Ils étaient plutôt rudes,
Les liens faits d'intestins.
Elle vit, enchaîné
Sous Hveralund,
Un fourbe de forme
Sembable à Loki ;
Là, siège Sygin,
Bien que du lot de son mari,
Elle ne soit point remplie d'allégresse.

³⁰⁶Nous citons les strophes 31 à 35 d'après la traduction proposée par Régis Boyer dans *Les Religions de l'Europe du Nord. Eddas, sagas, hymnes chamaniques* (Paris, Fayard, 1974, pp. 481-482).

Comme nous savons que Snorri a exploité la *Voluspa* pour composer son œuvre, nous pourrions soutenir l'hypothèse que la version qu'il donne du mythe de Baldr est une glose développant la vision fragmentaire dont il s'inspire. Il nous semble en effet que les divergences s'expliquent naturellement par le recours à des procédés de composition très différents : l'exposé didactique du *Gylfaginning* éclaire le récit morcelé de la voyante. Il n'y a donc aucune raison de rejeter la version de Snorri comme une affabulation tardive au motif, par exemple, que la scène du jeu tragique n'est pas ici explicitement mentionnée ou encore que Loki ne joue aucun rôle dans le meurtre de Baldr.

La description du gui, en effet, semble contenir en germe l'épisode du serment universel de ne pas blesser le fils d'Odin et donc, virtuellement, le jeu auquel l'Ase se prête ensuite. L'absence de Loki est un argument d'autant moins convaincant que la structure de la séquence relie, plus nettement encore que dans le récit de Snorri, la mort de Baldr au châtement de ce dieu maléfique. De fait, les strophes 32 et 33 sont consacrées à la punition de Hödr, tué par Vali³⁰⁷ : l'ambiguïté des derniers vers de la strophe 32 est manifestement voulue et brouille les frontières entre le meurtre de Hödr, « le fils d'Odinn », par Vali, « le frère de Baldr » - thème développé dans la strophe 33 – et le meurtre de Baldr, cet autre fils d'Odinn, par Hödr, cet autre frère de Baldr, qui est évoqué en début de strophe. Les strophes 34 et 35 évoquent le châtement de Loki et les chances d'une succession aléatoire sont infimes : c'est au tour du *radbani* d'expier son crime, après que le *handbani* a payé son tribut.

De plus, le même jeu de brouillage se poursuit à la strophe 34, pour laquelle il est impossible de trancher si le Vali évoqué est le fils de Loki qui, transformé en loup, lacère son frère Narfi avec les intestins duquel les dieux lient le criminel honni, ou s'il s'agit du frère de Baldr qui préside à la vengeance collective, après avoir déjà tué Hödr. La concordance entre les deux textes est même plus étroite, si l'on considère que la voyante poursuit immédiatement ses prophéties par l'histoire du Ragnarök et que, pour elle aussi donc, la mort du dieu forme un seul moment avec l'effondrement du monde dont il marque le commencement. Le dernier point de rencontre entre les deux versions tient à la mention de la résurrection des deux frères qui participent à l'ordre nouveau, fait de paix et de félicité³⁰⁸.

³⁰⁷Le récit de la vengeance de Vali se trouve dans le *Skaldskaparmal* de Snorri.

³⁰⁸La *völva* affirme en effet à la strophe 62 : « Baldr va revenir ; / Höd et Baldr habiteront / Les lieux de victoire de Hroptr. » Les strophes suivantes décrivent leur vie et celle de leurs descendants comme paradisiaques. La vision se termine toutefois par l'arrivée de Nidhögg, serpent maléfique, dont la venue menace fortement la félicité universelle et suggère une possible destruction de ce nouvel âge.

II.2.1.3 Le témoignage des autres sources vernaculaires

Les autres poèmes ne contiennent que de brèves allusions au mythe, qu'il est vain de solliciter outre mesure. L'étude des *Baldrs Draumar*, de ce point de vue, est particulièrement décevante, puisque les quatorze strophes ne sont nullement consacrées aux rêves prémonitoires de l'Ase, dont nous ne saurons rien si ce n'est qu'ils sont « sanglants »³⁰⁹. Le voyage entrepris par Odinn à Niflhel n'est guère plus riche en renseignements : le puissant dieu, par une incantation, force une magicienne à lui révéler que Baldr va mourir (strophe 7), que Hödr sera son meurtrier (strophe 9) et que Vali le punira (strophe 11). Il serait intéressant de savoir en quoi l'identité des vierges qui pleureront Baldr est si importante pour Odin et, encore plus, de saisir pourquoi cette question fait comprendre à la voyante que la personne qui l'interroge sous la fausse identité de Vegtam n'est autre que le grand dieu³¹⁰.

Ces questions restent malheureusement sans réponse : l'intérêt du poème semble résider dans l'affrontement entre deux êtres doués de magie et, peut-être, dans la défaite d'Odin. Si ce dernier, dissimulé sous une fausse identité, contraint la savante femme à parler contre son gré, son masque tombe. Il ne comprend qu'alors que son interlocutrice n'est autre que la mère des trois Thurses, et donc une ennemie naturelle des Ases. Dès lors, il semble logique que le savoir tiré par Odin de sa catabase sera bien vain, et ce d'autant plus si l'on accepte l'idée que cette mystérieuse créature soit Angrboda, une géante qui conçut de Loki le loup Fenrir, Hel et Iormundgand³¹¹.

La *Lokasenna* ne contient qu'une rapide allusion au mythe qui nous intéresse, mais mérite néanmoins un commentaire. Dans ce poème surprenant, Loki n'épargne à aucun Ase ses insultes, ses invectives et ses moqueries, qui prennent parfois la forme du rappel des mauvaises actions ou des crimes qu'il a pu commettre à leurs dépens. C'est ainsi qu'à Frigg, qui tente de défendre l'honneur d'Odin, il reproche d'abord sa concupiscence. Quand cette dernière regrette que ne se trouve pas présent dans l'assemblée un fils tel que Baldr qui l'aurait châtié, Loki manie alors l'ironie :

« Veux-tu encore, Frigg,

³⁰⁹Vers final de la strophe 1 (nous renvoyons à la traduction de Régis Boyer, *op. cit.*, p. 535).

³¹⁰Strophes 12-13 (pp. 537-538): « Je veux savoir encore : / Quelles sont ces vierges / Qui lamenteront / Et vers le ciel lanceront / Leurs écharpes ? // - Tu n'es pas Vegtam / Comme je le croyais, / Mais tu es Odinn. »

³¹¹L'hypothèse, convaincante, est émise par Régis Boyer, en note à sa traduction. Faut-il en conclure que la question d'Odin porte sur les pleurs universels qui pourraient ramener Baldr dans la société des Ases et que la géante parvient à se dérober à une question aussi cruciale ? Est-ce pour cette raison que Loki n'est jamais mentionné mais que le poème se clôt sur l'évocation de sa libération lors du Destin des puissances ?

Que je prononce d'autres
De mes charmes maléfiques ?
Je suis la cause
Que tu ne verras plus
Baldr revenir à la salle. »³¹²

L'intéressant est moins que la responsabilité de Loki soit affirmée ailleurs que chez Snorri – et quelle plus belle attestation qu'une autoproclamation ? – que l'existence d'une séquence sensiblement différente. D'une part, ce crime ne se distingue pas, dans le cours du poème, des autres méfaits perpétrés par le dieu et ne revêt donc pas une importance primordiale ; d'autre part, il n'est articulé ni au châtement ni au Ragnarök. Si le bref épilogue en prose rapporte la punition de Loki, il paraît logique de la comprendre comme une conséquence de son comportement irrévérencieux lors du banquet.

La conception du mythe que nous défendons impose que nous nous accommodions de ces divergences, mais n'interdit toutefois pas de signaler que la contradiction entre les données de la *Lokasenna* et celles de la *Voluspa* ou du *Gylfaginning* pourrait n'être qu'apparente. Rien n'oblige, en effet, à comprendre que Baldr a déjà été tué lorsque Loki blâme les dieux. Son absence, déplorée par Frigg à la strophe 27, ne signifie pas obligatoirement sa mort. En ce cas, le futur employé par Loki à la strophe 28 ne doit pas s'entendre comme le constat d'une réalité actuelle amenée à durer, mais bien comme une annonce prophétique. Cette interprétation donne d'ailleurs toute sa force à la remarque de Freyr qui, dans la laisse suivante, affirme que Frigg connaît, sans le dire, le destin de toute chose. Dans la mesure où l'épilogue est relié de manière extrêmement vague au corps du poème³¹³, le narrateur peut avoir passé sous silence, en une ellipse saisissante, le meurtre de Baldr qui entraîne le supplice.

II.2.1.4 Le témoignage de la *Gesta Danorum*

Après avoir examiné les sources écrites en langue vernaculaire³¹⁴, il convient d'étudier une variante rédigée en latin par Saxo Grammaticus, qui traite le mythe d'une façon

³¹²Strophe 28 (traduction de Régis Boyer, pp. 429-430). Les trois strophes précédentes sont consacrées au premier échange, que nous avons rapidement résumé.

³¹³Il est écrit en effet que c'est « après cela » que Loki se réfugia dans une cascade, prenant la forme d'un saumon. La confusion entre successions temporelle et logique est chose répandue : ce n'est pas parce qu'il intervient après ce banquet, sans qu'on sache d'ailleurs si l'intervalle de temps qui s'est écoulé est long ou non, que le châtement a lieu à cause du banquet.

³¹⁴Nous écartons volontairement de la discussion le témoignage du *Vafþrúðnismál* : pour prouver que son savoir est plus grand que celui du géant, Odin, qui a pris une fausse identité, finit par lui demander quelles paroles Odin a murmurées à l'oreille de Baldr lors de ses funérailles. Le géant est évidemment dans l'incapacité de répondre et

radicalement différente dans la *Gesta Danorum*. Les divergences sont à ce point importantes qu'il semblerait que le récit de l'intellectuel danois n'embrasse pas la même matière que les *Eddas*, si les prénoms des protagonistes, Balderus, fils d'Othinus, et Hotherus, n'étaient des transpositions transparentes des personnages mythiques. Si l'on excepte le fait que Hotherus tue Balderus, il ne reste rien, ou presque, des éléments véhiculés par la poésie islandaise. Certes, Saxo signale l'invulnérabilité de Balderus, qui ne redoute qu'une seule arme³¹⁵, mais ce trait fondamental ne donne pas lieu à la scène du jeu tragique. De manière révélatrice, la possession par Hotherus de l'épée capable de blesser Balderus n'est pas décisive lorsqu'il le tue. La modification la plus frappante touche les caractères des personnages : Balderus devient, dans la narration historique, un individu entièrement antipathique, quand Hotherus est décrit sur un mode purement laudatif³¹⁶.

En outre, le récit suit une trame très différente : l'origine du drame réside dans la rivalité amoureuse qui oppose les deux héros. Nanna est l'objet de cette compétition dont sa main est l'enjeu. L'histoire est donc tout humaine et ne comporte aucune portée eschatologique : le sens tout entier du mythe s'en trouve affecté. Comme le principe de composition adopté par Saxo n'excluait en rien l'insertion d'un cataclysme qui eût rappelé un effondrement cosmique, les mythologues ont donc été contraints de conclure à l'irréductibilité des deux traditions et ont pu, selon leurs convictions personnelles, rejeter le témoignage de Snorri ou de Saxo. C'est d'ailleurs en général à Snorri qu'un procès en faux a été intenté, pour christianisation intempestive de sources païennes que, par contrecoup, Saxo a été réputé ne pas avoir altérées. Il n'est nul besoin de rappeler qu'un tel choix est contraire aux spécificités du récit mythique.

Par conséquent, Georges Dumézil s'est attaché à rendre compte de l'écart entre les deux variantes dans un appendice à *Du Mythe au roman*³¹⁷, en défendant l'hypothèse que Saxo avait procédé par un double déplacement : Hotherus aurait hérité des traits caractéristiques du Baldr

Odin triomphe. La critique est tout aussi empêchée et, à supposer que ces paroles possèdent un quelconque intérêt sur le plan du mythe, elle est impuissante à formuler quelque conjecture que ce soit sur leur contenu ou leur forme.
³¹⁵*Gesta Danorum*, III, 2, 5. Gevarus, un magicien qui semble avoir hérité pour une part du rôle de Loki, révèle à Hotherus l'invulnérabilité de Balderus et le moyen unique de la contourner : *Nam ne ferro quidem sacram corporis eius firmitatem cedere perhibebat. Adiecit tamen scire se gladium artissimis obseratum claustris, quo fatum ei infligi possit* (« Il racontait en effet que la solidité infernale de son corps ne cédait pas même devant le fer. Il ajouta cependant qu'il connaissait une épée enfermée dans des chaînes très étroites, grâce à laquelle l'on pouvait lui administrer son destin. »).

³¹⁶Balderus est « digne de la haine la plus farouche » (*infestissimo odio dignum* en III, 2, 4) ; par contraste, Hotherus, quant à lui, manifeste une douceur et une humanité extrême (*amicissimo vultu benignissimoque sermone* en III, 2, 7). Point remarquable, il n'est nullement frappé de cécité.

³¹⁷Paris, Presses Universitaires de France, 1997 (l'édition originale date de 1970), appendice III « Balderus et Hotherus », p. 159-173.

mythique ainsi que des épisodes qui lui sont rattachés ; Balderus, pour sa part, serait un décalque de Freyr. La force de l'argument tient à la systématisation des transferts et à la similarité de traitement de la matière mythique dans d'autres passages du *Gesta Danorum*, dont Dumézil rend compte dans le même ouvrage. Trois déplacements de la figure de Balderus à celle de Hotherus avaient d'ailleurs été relevés avant lui : le mariage avec Nanna, la possession d'un objet précieux qui accroît la richesse et les funérailles splendides, rendues non en son honneur mais en celui d'un allié. Dumézil y ajoute les traits du caractère de Hotherus, qui sont décrits en latin par Saxo dans des termes qui traduisent parfaitement les trois adjectifs employés par Snorri pour décrire Baldr. Il relève de plus qu'une scène d'exposition à des projectiles marque la vie d'Hotherus qui, pour n'en avoir pas les conséquences funestes, n'en rappelle pas moins le jeu à l'assemblée des Ases. De surcroît, une disparition temporaire du héros laisse son peuple dans le désarroi et dans le dépit de ne pouvoir bénéficier de ses jugements. Cette séquence, selon Dumézil, entre en résonance avec la tentative mythique de rachat du fils d'Odin et avec la remarque de Snorri concernant ses arrêts judiciaires mais jamais réalisés. Enfin, la résidence lumineuse de Baldr et l'éclat du personnage seraient rendus par la possession d'une tente qui ne projette pas d'ombre et d'un baudrier étincelant. La pertinence de l'analyse est confortée par la mise en évidence d'une pratique continue de gauchissement de la matière mythique, altération qui se conçoit aisément puisque Saxo œuvre à transposer des données mythiques sur le plan des réalités humaines.

Pour ce qui concerne Balderus, la proximité avec le dieu Freyr est patente dans la passion amoureuse qu'il ressent et les difficultés qu'il rencontre pour arriver à ses fins. Le *Gesta Danorum*, à en croire Dumézil, démarque les *Skirnismal* dans la manière de décrire l'émoi ressenti devant la vue d'une femme sublime et de rendre l'amour impossible par une différence de races : Gerdr, la géante, a éconduit Freyr comme Nanna a opposé sa condition de simple mortelle à l'amour du divin Balderus. Le déplacement en chariot d'un Balderus désespéré et affaibli par l'idée de ne pas avoir Nanna pour femme serait l'adaptation de la procession rituelle du Freyr suédois, se déplaçant en voiture pour assurer la prospérité des habitants. L'insertion à cet endroit précis de la narration d'un commentaire de Saxo, qu'apparemment rien ne motive, sur son horreur pour le culte de Freyr soulignerait une connexion, même inconsciente, que l'altération rend autrement difficile à saisir.

La dimension eschatologique, fondamentale dans le *Gylfaginning* comme dans la *Voluspa*, est évacuée mais la perte est compensée par l'introduction d'une théomachie, réduite à la condition d'épisode, « où les dieux sont massivement vaincus, situation qui est celle même, exceptionnelle, du Ragnarök ».

Et Dumézil de conclure :

Voilà ce que paraît avoir été le travail de Saxo sur sa matière. Loin de diminuer la valeur de son témoignage, cette analyse permet de l'accorder avec le récit de Snorri dont, au premier regard, il diffère si considérablement et dont, une fois reconnue la formule générale de la transposition, il confirme au contraire l'ensemble et les détails.³¹⁸

Si la démonstration nous paraît convaincante, la rigueur n'en exige pas moins de conserver en l'état la variante attestée par la *Gesta Danorum*, sans s'octroyer le droit de l'étudier après avoir défait le travail de déplacement opéré par son auteur. La réhabilitation de Snorri, entreprise par Dumézil, ne doit pas s'effectuer au détriment de l'écrivain danois, sous peine de saper ses propres fondements et de perdre sa légitimité.

Conclusion partielle

Les sources mythiques concernant Baldr ne dessinent donc pas un ensemble rigoureusement ordonné, mais sont au contraire très souvent partielles, allusives ou énigmatiques. La prudence impose, par conséquent, de ne pas formuler de jugements définitifs ; néanmoins, la grande majorité des documents concordent entre eux et suggèrent que la mort du fils d'Odin marque le premier temps d'une structure tripartie. Elle est en effet indissociable du châtement de Loki, qui en est tenu pour responsable plutôt que Hödr. L'ensemble ouvre sur le Ragnarök, effondrement d'un monde ancien et apparition d'un ordre nouveau, duquel participera Baldr. À ce stade de notre analyse, ce n'est pas la perspective typologique qui nous intéresse, mais bien l'approche morphologique. C'est pourquoi nous procéderons à une confrontation des structures : la construction ternaire du mythe de Baldr est trop remarquable et trop originale pour qu'une reconduction d'un même principe organisateur soit le fruit du hasard ou un effet d'illusion. Nous tenterons donc de démontrer que le poème épique reproduit chacun des trois mouvements du récit mythique. Si nous donnerons la priorité aux parentés de construction, nous ne renoncerons pas pour autant à relever des similitudes ponctuelles, qui confirmeront à titre secondaire la pertinence de notre travail comparatif.

L'entreprise suppose de ne pas s'en tenir à ces deux seuls termes de comparaison. La chanson de geste, en effet, entrelace matières mythique et chrétienne. Aussi sera-t-il

³¹⁸*Du Mythe au roman*, p. 172.

indispensable de prendre en considération les intertextes bibliques de la Passion et de l'Apocalypse, qui entrent étroitement en résonance avec le récit scandinave. Il conviendra en outre d'étendre la réflexion au dossier indo-européen instruit par Dumézil et de garder à l'esprit, par conséquent, les mythes de Soslan et de Dhritarāshtra. L'introduction de ces termes de comparaison permettra de mettre en perspective les écarts irréductibles entre le mythe et la *Chanson de Roland* : toute tentative pour les occulter serait à la fois malhonnête et absurde, dans la mesure où ces différences sont logiques – qui prétendrait que la chanson soit le récit de Snorri ? – et n'excluent en rien des convergences plus fondamentales. À titre de contre-épreuve, nous examinerons d'autres rapprochements opérés par d'autres mythologues : la fragilité des comparaisons qu'ils proposent, pourtant considérées comme admissibles par leurs pairs, fera par contraste ressortir la validité de notre entreprise.

II.2.2. Comparaison morphologique

Conformément au programme que nous avons établi, nous commencerons par relever les similitudes profondes qui existent entre les trépas de Baldr et de Roland. Les deux héros aux corps invulnérables ne succomberaient pas, même exposés aux coups les plus variés, sans l'intervention involontaire d'un parent aveugle.

II.2.2.1 Homologie de deux morts héroïques

L'invulnérabilité de Baldr est un élément déterminant dans la mort du dieu, qui n'accepterait certainement pas de prendre part à un jeu nécessairement fatal sans le serment universel qui garantit, du moins le croit-il, sa sécurité. En tout état de cause, il n'est pas possible de séparer le motif du corps infrangible de celui de l'exposition aux coups, qu'il appelle dans le récit de Snorri. La *Chanson de Roland* présente la même combinaison entre ces deux motifs, sans toutefois les unir par un lien de causalité. C'est à l'épreuve des coups que le corps du héros s'avère invincible :

*E il si firent : darz e wigres assez,
Espiez e lances, museraz empennés.
L'escut Rollant unt fait e estoét,
E sun osberc rumput e desmailét,
Mais enz el cors ne l'unt mie adesét.*

*Veillantif unt en trente lius nafrét*³¹⁹.

À l'accumulation d'armes offensives des deux premiers vers répondent les nombreux verbes de destruction : le bouclier du guerrier est ainsi « *frait e estroét* », son armure est « *rumput e desmailét* », Veillantif est « *en trunte lius nafrét* ». Pourtant, ce déchaînement de violence – qui est concentrée sur la personne de Roland – manque son but puisque le héros n'est pas même blessé. Veillantif, transpercé de toutes parts, sert d'antithèse pour mieux mettre en évidence l'invulnérabilité du guerrier. Cette invulnérabilité est d'autant plus nettement affirmée que les Sarrasins touchent leur cible mais ne peuvent l'atteindre « *enz el cors* ».

Sur ce point, deux personnages fonctionnent également comme antithèses, dans la mesure où ils se retrouvent placés dans la même situation que le héros, c'est-à-dire isolés et exposés aux coups de l'adversaire. Gautier, tout d'abord, voit ses hommes massacrés par l'ennemi et doit lutter seul. La version d'Oxford passe sous silence son combat, qu'elle ne mentionne que par allusion, lorsque le personnage rejoint Roland, mais V7, C et P décrivent la scène :

*Si cum Gauters est a els ajostez,
Païen l'assaillent environ de toz lez.
Ses forz escuz li fu fraiz et quassez,
Ses blans osbers rompuz et desaffrez ;
Trois espiez ot par mi le cors colez ;
Tot ot percez les flans et les costez*³²⁰.

À l'évidence, la laisse appelle la comparaison : l'encerclement, explicité par le complément circonstanciel « *environ de toz lez* », prélude au déchaînement de violence. De plus, le vocabulaire employé est commun aux deux laisses et les termes « *escuz* » et « *osbers* » apparaissent dans deux vers qui se succèdent, associés à chaque fois respectivement à « *fraiz* » et « *rompuz* ». Le rapprochement, le plus étroit possible, n'a d'autre sens que de manifester la différence de nature entre Gautier et Roland. Les blessures subies par Gautier mettent en évidence l'impossibilité de percer le corps de Roland. Entre les deux personnages se creuse une

³¹⁹Version d'Oxford, laisse 160, vers 2155-2160 : « Et c'est ce qu'ils firent : [ils lancèrent] dards et piques en grande quantité / Épieux et lances et traits empennés. / L'écu de Roland, ils l'ont brisé et percé, / Et son haubert, ils l'ont rompu et démaillé, / Mais dans son corps ils ne l'ont pas atteint. / Ils ont blessé Veillantif en trente endroits. »

³²⁰V7, laisse 139, vers 2313-2318 ; « Comme Gautier s'est avancé vers eux, / Les Sarrasins l'assaillent de tous côtés. / Son écu solide fut brisé et fracassé, / Son blanc haubert rompu et déchiré ; / Ils lui ont planté trois épieux dans le corps / Et lui ont entièrement transpercé les flancs et les côtés. » Voir aussi C, laisse 148, vers 2361-2366 et P, laisse 48, vers 834-839.

distance irréductible et, à tout prendre, Gautier est plus proche de Veillantif que du guerrier qui le monte.

À l'exception notable de O, toutes les autres versions consacrent une laisse à un Sarrasin, décrit dans une situation similaire. Au cours de la première partie de la bataille de Roncevaux, alors que les Francs ont l'avantage et que Marsile n'a pas encore eu recours à son armée de réserve, Margariz est le seul survivant de l'armée païenne :

*Sarrasins ont a martyre livrez,
De cent milliers n'en est c'uns eschapez :
C'est Margariz, qui mar fust engendrez.
Se il s'en fuit, n'en doit iestre blamez,
Car il estoit de quatre espiés navrez,
Ses brans d'acier iert tout ensainglentez
Et ses haubers desromps et descirrez³²¹.*

Si l'idée d'encerclement est moins nette, elle est tout de même suggérée par le terme « *martyre* » et l'essentiel est que Margariz soit l'unique rescapé, exposé aux coups de tous. Il est légitime de voir dans ce personnage un double de Gautier puisqu'il s'enfuit, puisqu'il est comme lui transpercé en plusieurs endroits – puisqu'il n'est pas Roland.

Ainsi, la chanson de geste, dans sa structure même, insiste sur le corps invincible et intouchable de son héros. À ce jeu d'échos entre trois laisses disséminées tout au long du poème vient encore s'ajouter une laisse utilisant le procédé inverse. En effet, elle concentre trois personnages placés simultanément dans la même situation que précédemment. Derechef, le rapprochement a pour fonction de faire ressortir l'écart de nature entre les autres personnages – en l'occurrence, l'archevêque Turpin et Gautier, dont la présence dans l'œuvre semble se justifier par cette finalité – et Roland :

*Li quens Rollant fut noble guerreier,
Gualter de l'Hum est bien bon chevaler,
Li arcevesque prodom e assaiét ;
Li uns ne volt l'altre nient laisser. (...)
Si lor lancerent [les Sarrasins] e lances e espiez,*

³²¹P, laisse 56, vers 976-980 : « Ils ont livré les Sarrasins au martyre, / Sur cent milles il n'y a qu'un rescapé. / C'est Margariz, qui pour son malheur fut engendré. / S'il s'enfuit, il ne doit point être blâmé, / Car il était navré de quatre épieux. / Son épée d'acier était tout ensanglantée / Et son haubert défait et déchiré. » Voir aussi V4 les laisses 112 de V4, 147 de V7, 156 de C, 49 de T et 25 de L.

Wigres e darz, museras e agiers.
As premiers colps i unt ocis Gualter,
Turpin de Reins tut sun escut percét,
Quassét son elme, si l'unt nasfrét el chef,
E sun osberc rumput e desmailét,
Parmi le cors nasfrét de quatre espiez ;
Dedesuz lui ocient sun destrer³²².

Ici encore, la comparaison est appelée par la parenté de situation et la récurrence d'un vocabulaire qui attire l'attention. Les « *wigres* » et les « *museras* », sauf erreur de notre part, n'apparaissent que dans cette laisse et dans la laisse 160, citée plus haut et grâce à laquelle ces vers prennent tout leur sens.

Dans un premier temps, cette laisse semble affirmer une solidarité absolue entre les trois champions francs. De fait, les trois premiers vers sont consacrés à célébrer, de manière parallèle, la valeur de chacun des membres de la triade. Leur identité occupe la première partie du vers et leur qualité occupe le second hémistiche. Les trois personnages sont donc représentés comme égaux et équivalents, si bien que le quatrième vers de la laisse efface leur identité par l'emploi de la formule « *li uns l'altre* ». La solidarité entre eux est si forte qu'un même destin semble inéluctablement devoir les frapper. Or, c'est précisément le contraire qui va se produire et la deuxième partie de la laisse sert à déconstruire une cohésion qu'elle avait fortement suggérée. Dès les « *premiers colps* », l'unité vole en éclats. La mort de Gautier est rapidement évoquée et O, sur ce point, n'ignore peut-être pas la tradition qui raconte antérieurement dans la chanson les blessures multiples subies par ce guerrier. C'est donc autour de la figure de Turpin que se manifestent les conséquences de la violence. La description de l'armement défensif transpercé amorce un rapprochement avec le sort ultérieur destiné à Roland, mais elle tend toujours à mieux souligner la différence : la laisse insiste principalement sur la gravité des coups reçus par Turpin, touché « *el chef* » et « *parmi le cors* ». Le plus frappant, dans cette scène, est le silence concernant Roland dont la laisse semble oublier la présence. À n'en pas douter, il faut comprendre que le héros, lui, est indemne et que la grêle de coups se poursuit jusqu'à la laisse

³²²O, laisse 154, vers 2066-2069 et 2074-2081 : « Le comte Roland était un noble guerrier, / Gautier de l'Hum est un bien bon chevalier, / L'archevêque Turpin preux et éprouvé. / L'un ne veut abandonner l'autre pour rien au monde. / (...) Alors, les Sarrasins leur lancèrent lances et épieux, / Piques et dards, traits et flèches. / Aux premiers coups, ils ont tué Gautier et entièrement transpercé l'écu de Turpin de Reims, / Ils ont fracassé son heaume et l'ont navré à la tête, / Ils ont aussi rompu et démaillé son haubert, / Navré de quatre épieux dans le corps ; / Sous lui ils tuent son destrier. »

160, tout en demeurant sans effets. Le contraste entre le neveu de Charles et l'homme d'Église en est d'autant plus saisissant et significatif.

La lettre de la chanson est éloquente en elle-même, mais nous pouvons fonder notre interprétation sur d'autres œuvres encore. Ce ne saurait être un hasard, par exemple, si le narrateur du *Galien restauré* prend la peine de préciser au sujet du combat de Roncevaux, qu'il expédie d'ailleurs rapidement : « *Encore estoient ilz en tel point qu'il n'y avoict celluy qu'il ne fust navré a mort, fors seulement Roland qui se porta bien et si vaillamment qu'oncques n'eut le corps navré* »³²³. Le témoignage du *Rolanslied* est tout aussi révélateur, puisque le pasteur Konrad y affirme explicitement l'invulnérabilité du héros : « *Er was ein rechter ekestain, / Want in wâfen nehain / In der welt nie gesêret* »³²⁴. Peut-être est-ce à la lumière de cette tradition que doivent se lire les vers 252-254 du *Saragoza*, passablement obscurs, dans lesquels le poète affirme d'un jongleur célébrant les exploits de Roland qu'il avait « *lo plus dur cor* », conséquence de l'intervention d'une fée. Il serait logique de rapporter ce prodige non au jongleur mais au héros dont il chante les hauts faits³²⁵.

L'on objectera peut-être que l'articulation entre invulnérabilité et exposition aux coups n'est pas une rencontre suffisamment significative au regard de différences très marquées. Elle est cependant loin d'être répandue et, si nombreux sont les héros immunisés contre le tranchant de l'acier, il n'y a guère que Soslan, Baldr et Roland, donc, qui éprouvent leur don en proposant leurs corps comme cibles. Il est certain toutefois que, contrairement au champion des Nartes et au fils d'Odin, le pair de France ne se prête à aucun jeu destiné à égayer sa communauté. L'objection est forte mais, d'une part, la version de Saxo, par exemple, substitue un contexte de guerre à la scène du jeu et, d'autre part, la distance n'est pas irréductible, loin s'en faut, entre les membres d'un groupe qui s'amuse à cribler de projectiles un individu et des guerriers qui s'efforcent d'abattre le seul ennemi qui a survécu à leurs assauts. Il pourrait bien s'agir d'un seul et même motif, configuré selon les pôles inverses de l'indifférenciation ou de la différenciation extrêmes. Dans le mythe scandinave, l'attitude des Ases revêt d'ailleurs ouvertement des connotations martiales, comme le confirme l'emploi d'armes de guerre, et, sur ce plan, le poème

³²³ Nous citons le texte d'après l'édition établie par Hans-Erich Keller et Nikki Kaltenbach (Paris, Champion, 1998, p. 80) : « Encore étaient-ils en tel point qu'il n'y en avait pas qui ne fût blessé à mort, fors le seul Roland qui se comporta si bien et si vaillamment que son corps ne fut jamais blessé. » Nous soulignons.

³²⁴Vers 5175-5177 : « C'était une vraie pierre d'angle / Puisqu'il n'y avait aucune arme / En ce monde qui puisse le blesser. » Nous citons le texte d'après l'édition établie par Dieter Kartschoke (Stuttgart, Reclam, 1993).

³²⁵Aussi Robert Lafont affiche-t-il sa perplexité avant de proposer, comme à regret, une traduction qu'il sait insatisfaisante mais que la grammaire pourtant impose (voir la note portant sur les vers 252-254 du *Saragoza* dans *Le Roland occitan* (Paris, Christian Bourgois, 1991).

médiéval entretient avec lui une plus grande proximité que l'épopée ossète, qui évoque quant à elle une roue dentée.

La rencontre pourrait encore, à l'extrême rigueur, s'assimiler à une coïncidence si elle était isolée. Or, les morts de Baldr et de Roland se rejoignent sur un autre élément, tout aussi déterminant. Le jeu des Ases ne serait d'aucune conséquence, en effet, sans la part malheureuse et involontaire qu'y prend Hödr : l'invulnérable dieu résiste aux traits les plus redoutables de tous ses congénères et succombe au frêle rameau que lui décoche son frère aveugle. Le parallèle est frappant avec le seul coup qui ébranle le neveu de Charlemagne, porté par son beau-frère Olivier, rendu aveugle par le sang qu'il perd. La scène est décrite en ces termes dans la version de Paris :

*En mi la presse fu Rollans encontrez,
Mais d'Olivier n'i fu pas avisez.
Li cuens tint trait le brant qui fu lettrez ;
Devant Rollant s'est li ber arrestez.
Fiert sor le hiaume qui fu a or gemmez ;
Le maistre cercle en a jus avalé,
Jusqu'au nazal li a esquarteré. (...)
Deus le gari que pas ne fu navrez³²⁶.*

Les éléments convergents apparaissent nettement. En premier lieu, il faut noter que, dans les deux cas, l'assaillant ne voit pas ce qu'il fait et, de plus, n'aurait pas dû agresser le héros : Hödr est longtemps exclu du jeu en raison de sa cécité ; Olivier n'appartient pas à la masse des ennemis qui, en vain, ont voulu blesser le preux. Deuxièmement, le coup porté diffère de tous les autres coups donnés jusqu'alors : seul Hödr recourt au gui, seul Olivier attaque Roland par surprise³²⁷. Enfin, leurs conséquences inédites distinguent particulièrement les actes des deux aveugles : Baldr, l'invincible, s'écroule mort lorsqu'il est frappé du trait lancé par Hödr ; le heaume de Roland est fracassé et seul un miracle divin préserve l'intégrité physique du héros, qui autrement n'aurait pas résisté à la violence du coup.

³²⁶Laisse 116, vers 2114-2124 : « Parmi la presse Olivier rencontra Roland / Et il ne le mit pas en garde. / Le comte tint brandie son épée, qui était recouverte d'une inscription ; / Devant Roland le baron s'est arrêté. / Il le frappe sur le heaume d'or serti de gemmes, / Il en jette à terre le cercle principal / Et il l'a fendu jusqu'au nasal. / (...) Dieu le garda de toute blessure. »

³²⁷Toutes les versions insistent sur ce point, si bien que le seul reproche qu'adresse Roland à son ami est de ne l'avoir pas défié préalablement (voir, par exemple, la version d'Oxford, laisse 149, vers 2002).

La seule pierre d'achoppement réside dans le fait qu'Olivier, contrairement à Hödr, ne devient pas le responsable de la mort de Roland, et la chose est d'autant plus étrange que tout, dans le poème, est réuni pour qu'il le devienne. Peut-être d'ailleurs est-ce la raison pour laquelle il est difficile de discerner avec certitude les causes du trépas du héros ? L'immense majorité des critiques considère que l'effort accompli pour souffler dans le cor, et la blessure qui en découle, permettent de dissiper l'obscurité du texte. Joël Grisward a quant à lui émis l'hypothèse, que nous avons étudiée précédemment, selon laquelle le pair de France serait mort de soif. Personne ne retient le coup porté par Olivier comme cause possible, qui pourtant permet de rendre compte tout à la fois de la mort du héros et de l'obscurité qui l'entoure, puisque le poème se refuse à conduire à son terme la scène qu'il construit. C'est dans la version de Paris que ce double mouvement de dévoilement et d'effacement se saisit le plus nettement. Immédiatement après avoir subi l'agression d'Olivier, Roland affirme en effet : « *De vostre cop dui iestre mors gietez.* » Il est évident que le parfait de l'indicatif, « *dui* », revêt dans ce contexte une valeur d'irréel du passé et qu'il convient de traduire le vers 2133 ainsi : « Votre coup aurait dû me jeter mort ». Cela n'empêche que le choix de cette forme maintient une ambiguïté et que l'auditeur entend simultanément : « Votre coup a dû me jeter mort ». S'il n'est pas exceptionnel, ce tour syntaxique n'est jamais anodin et tend à abolir toute différence entre réalité et irréel³²⁸. L'on comprend mieux dès lors la crainte explicite d'Olivier d'avoir mortellement blessé son compagnon (vers 2139-2140). Elle n'a de sens ni si Roland est mort ni si Roland est indemne ; en revanche, elle se déploie logiquement dans l'espace textuel de l'ambiguïté.

Il semble donc bien qu'Olivier joue un rôle analogue à celui de Hödr et que, sur ce point aussi, la comparaison que nous proposons soit fondée. Pour démontrer plus sûrement la pertinence du rapprochement, la prise en compte d'un modèle biblique pourrait se révéler judicieuse. Il nous faut partir du constat que la chanson tend à associer les figures de Longin et d'Olivier. La comparaison n'est jamais explicite mais, à trois reprises, le poème mentionne le nom du saint centurion, qui semble appelé par le personnage du neveu de Girart. L'occurrence la plus révélatrice, dans cette perspective, est sans conteste la recommandation de l'âme d'Olivier à Dieu « qui accorda son pardon à Longin³²⁹ » : la solidarité est flagrante entre la

³²⁸Pour ne prendre qu'un exemple à titre de comparaison, nous renvoyons à l'aveu célèbre de Didon au vers 19 du livre IV de l'*Énéide* : « *Potui succumbere culpae* ». L'insertion dans un système hypothétique oblige à traduire par « J'aurais pu succomber à la faute » mais le sens du propos invite à comprendre « J'ai pu succomber à la faute ».

³²⁹La prière de Roland figure dans les versions de Venise 7 et de Châteauroux, respectivement aux laisses 230 et 238 : « *A Damedeu, qui fist pardon Longis, / Comande l'ame d'Oliver le marchis* ».

figure du preux et celle du centurion, deux aveugles qui frappent le meilleur des êtres et qui obtiennent son pardon.

L'association entre ces deux figures est moins évidente, à première vue, dans l'épisode relaté à la laisse 206 de V7 mais n'est pas moins éclairante. Roland massacre un Sarrasin du nom de Faux-Ami, propriétaire de terres appartenant jadis à Longin. Dans cette laisse aussi, la présence d'Olivier joue un rôle significatif. D'une part, c'est le chagrin causé par la perte de son compagnon, évoqué en début de laisse, qui conduit Roland à tuer Faux-Ami ; d'autre part, le nom même du Sarrasin – qui n'est mentionné qu'une unique fois dans l'ensemble des chansons de geste³³⁰ – est transparent et semble la traduction, sur un mode négatif, d'Olivier.

La dernière occurrence se rencontre dans une prière que fait Aude pour obtenir de Dieu le miracle de pouvoir s'entretenir avec son frère mort. Elle y évoque en ces termes la crucifixion :

Longins i fist un mout fier hardement

Qui de lance vos feri durement.

Il ert avogles, sanz point de veement :

Quant senti l'eve et le sang qui descent,

Il terst ses ouz, si ot alumement.³³¹

La prière d'Aude permet de comprendre que l'*Évangile de Nicodème* ne constitue rien d'autre qu'un « imaginaire de recours », dans la mesure où les divergences sont plus nombreuses et plus importantes que les concordances. Longin, en effet, frappe intentionnellement le Christ et n'est jamais tenu pour responsable, fût-ce de la manière la plus détournée, de la mort du Messie. Bien au contraire, le miracle du sang qui jaillit lui vaut de recouvrer la vue. L'intertexte biblique, ouvertement convoqué, permet ainsi d'assimiler la matière mythique que travaille la chanson de geste : Longin indique et voile en même temps les figures gémellaires d'Olivier et de Hödr. En définissant Olivier comme un guerrier, le pasteur Konrad fait peut-être tout autre chose que de détruire la savante composition de la version d'Oxford : il renforce l'affinité entre le pair et le dieu nordique, dont les philologues interprètent le nom « Hödr » à partir d'un terme qui signifie « combattant » en vieux norrois³³². Or, c'est ce personnage précisément qui joue dans

³³⁰Nous nous fions sur ce point au *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de gestes françaises et les œuvres étrangères dérivées* établi par André Moisan (Genève, Droz, 1986).

³³¹V7, laisse 378, vers 7321-7325 : « Longin y fit une action redoutablement audacieuse, / Lui qui de sa lance vous donna un rude coup. / Il était aveugle, sans aucune vue : / Quand il sentit l'eau et le sang qui descend, Il touche ses yeux et ainsi il eut la lumière. ». La mention figure aussi à la laisse 384 de C, à la laisse 316 de P et à la laisse 287 de T.

³³²Au vers 110, par exemple, Olivier est désigné comme « *der wîgant* », c'est-à-dire comme le guerrier. Helmut Hatzfeld a donc sûrement tort de s'élever contre le pasteur Konrad, qu'il accuse de commettre un lourd contre-sens en supprimant l'antithèse originelle entre le sage Olivier et le vaillant Roland. De manière générale, dans le *Rolandslied allemand. Guide pour la compréhension stylistique de la Chanson de Roland* (Modène, Società tipografica modenese, 1961), ce critique simplifie grandement la question en présentant la version allemande

le récit mythique le rôle occupé par Olivier dans la chanson. Ainsi, la paire formée par Olivier et Roland redouble exactement la dyade Hödr/Baldr, couple de guerriers fratricides. Cela est d'autant plus remarquable que le nom du fils d'Odin, nous l'avons dit, dérive peut-être du vieux norrois « *baldr* » signifiant guerrier ou du vieil allemand « *bald* », que l'on peut traduire par « vaillant ». Le mythe comme la chanson nous donneraient ainsi à contempler les deux faces du guerrier, avec ce même paradoxe que, dans les deux cas, le frère prétendument bon agresse le frère réputé dangereux.

Vient encore conforter notre hypothèse le fait que Sophus Bugge ait relevé le parallèle possible entre les figures de Hödr et de Longin. Le mythologue poursuivait des objectifs très éloignés des nôtres, il est vrai, puisqu'il entendait démontrer l'acculturation chrétienne du mythe de Baldr. Dans cette perspective, il estimait que la figure du centurion avait contaminé celle du fratricide malgré lui, voire qu'elle expliquait sa présence dans les sources scandinaves³³³. La position de Bugge, évidemment, est infiniment discutable : si nous mentionnons le rapprochement qu'il établit, c'est uniquement parce qu'il atteste la pertinence de réfléchir à une triade constituée de Hödr, d'Olivier et de Longin. Loin de placer la discussion sur le terrain génétique, ni même sur celui des influences réciproques, nous considérons comme essentielle la mise en évidence des analogies et des concordances. L'équivalence fonctionnelle entre Hödr et Olivier ressort plus distinctement quand l'on prend en considération le personnage du soldat aveugle de l'*Évangile de Nicodème*, terme de comparaison suggéré par la chanson.

C'est le même procédé d'adaptation qui a cours, sans doute, dans les signes cosmiques qui annoncent la mort de Roland. Dans son article consacré à la texture mythique de la version d'Oxford, Philippe Walter a démontré que l'*Apocalypse* ou les *Évangiles*, pour entrer en résonance avec la laisse 110, ne sont pas des référents entièrement pertinents. La lettre même du poème souligne qu'une telle interprétation n'est pas recevable :

*Dient plusor: « Ço est li definement,
La fin del secle ki nus est en present. »*

Il nel sevent, ne dient veir nient :

uniquement comme une reprise boursouflée et maladroitement édifiante du chant épique.

L'étymologie est retenue, par exemple, dans le *Dictionnaire de la mythologie germano-scandinave* de Rudolf Simek (article « Hödr »). Alain Marez adopte une position voisine, puisque, dans « La mort de Baldr » (*Mythe et mythologie du Nord Ancien, Europe*, 928-929, 2006, p. 56-69), il soutient l'idée que « Hödr » signifie « bataille ».

³³³Nous renvoyons aux *Studier over de nordiske Gude- og Heltesagns Oprindelse. Første Række* (Oslo, Cammermeyer, 1881-1889), ouvrage dans lequel Sophus Bugge soutient que la mythologie nordique, dans son ensemble, est imprégnée de christianisme.

*Ço est li granz dulors por la mort de Rollant.*³³⁴

Le narrateur prend donc le soin d'écarter l'intertexte biblique qui se présente immédiatement à l'esprit des personnages épiques témoins de ces manifestations spectaculaires, mais surtout à celui des auditeurs ou des lecteurs. L'invalidation d'une exégèse chrétienne est d'autant plus surprenante que la chanson n'a de cesse de solliciter l'imaginaire néo-testamentaire, jusque dans ce passage précis où le poète travaille à susciter une lecture qu'il entend mieux disqualifier en fin de compte. Si les témoins sont ignorants du phénomène auquel ils assistent et impuissants à tenir sur lui un discours de vérité, c'est parce qu'ils se placent dans une perspective chrétienne, exclusive ici de la dimension mythique de la chanson. Le commentateur est confronté avec cette scène à un exemple intéressant où le dialogue entre pensées chrétienne et mythique ne peut être maintenu jusqu'au bout. En la circonstance, le recours à la Bible conduit au contresens : le texte johannique peut être mobilisé à titre de coloration, mais nullement comme clef de lecture. La projection d'une signification chrétienne sur le poème ne permettrait pas, comme ailleurs, de signaler et de voiler la signification mythique mais la subvertirait entièrement. C'est pourquoi, en dernière instance, le narrateur sape l'autorité des Écritures.

Ainsi, nous estimons probable que « la grande douleur pour la mort de Roland » soit une transposition épique des pleurs universels destinés à obtenir le retour de Baldr du royaume de Hel. Certes, il convient de faire preuve de retenue car, dans la chanson, le deuil du monde intervient avant le trépas du héros et n'a donc pas pour but de permettre sa résurrection. Envisagé séparément, le rapprochement serait peu convaincant, mais, inséré dans un travail de comparaison plus étendu, il nous paraît recevable et présente le mérite de motiver une scène qui demeurerait intrigante autrement. Le diptyque qu'elle forme avec le cataclysme rêvé par Charles à la laisse 185 donne plus de poids à l'analogie. En effet, il relie étroitement la mort de Roland à un combat que le langage onirique du poème définit comme eschatologique : nous retrouverions, sous cette forme, la solidarité entre la mort de Baldr et le Ragnarök. À ce titre, il est notable que le déluge de flammes qui apparaît en songe à l'empereur soit l'occasion d'insérer des références à l'Apocalypse, dont la pertinence cette fois n'est pas remise en question par le jongleur. Ce traitement différent s'explique logiquement par le fait qu'en cet endroit la dimension eschatologique du mythe s'accommode aisément d'être repensée selon un prisme chrétien.

³³⁴Vers 1434-1437 : « Plusieurs disent : "C'est l'achèvement des temps / La fin du siècle que voici présentement." / Ils ne savent pas ce qu'il en est, ni ne disent la vérité : / C'est la douleur pour la mort de Roland. » La même rectification se retrouve dans toutes les versions (voir les derniers vers des lisses 151 de C, 142 de V7, 20 de L, 44 de T et 51 de P).

L'homologie entre les morts de Roland et de Baldr est confortée encore par la concordance discrète entre la chanson de geste et la version que donne Saxo Grammaticus du mythe. Le récit de l'érudit danois, nous l'avons vu, fait état d'une tradition concurrente dans laquelle la rivalité entre Balderus et Hotherus forment le cœur du récit. Or, si le poème français n'a de cesse de réaffirmer la force de l'amitié unissant Roland à Olivier, il laisse deviner par moments un antagonisme farouche. Nous pourrions, évidemment, mentionner la controverse autour du cor, mais cette dernière paraît bien anecdotique au regard d'un vers figurant dans les versions de V7, C et P. Alors que le narrateur décrit l'armement des pairs avant la bataille de Roncevaux, il insère une remarque troublante à propos de l'épée d'Olivier : « *Rollant le conte en fist agenouillier* »³³⁵ Par elle-même, la référence explicite au duel opposant les deux compagnons devant Vienne ne fait pas difficulté, mais son insertion à cet endroit du chant ne laisse pas d'être curieuse. En effet, elle apparaît juste avant le commencement de la bataille de Roncevaux, en un moment où le jongleur célèbre l'harmonie et l'unité indéfectible du camp franc, dont les deux beaux-frères constituent un modèle idéal. Ce vers crée donc une dissonance, qui n'est sans doute ni maladroite ni involontaire : il pourrait constituer une prolepse annonçant le coup ultérieur d'Olivier. Dans cette perspective, le verbe « *agenouillier* » semble un euphémisme permettant de suggérer une mort jamais ouvertement évoquée. En ce cas, le texte irait aussi loin que possible dans cette voie, tout en gardant sa cohérence.

Dans le récit de Saxo, la passion amoureuse joue un rôle déterminant dans la haine que ressentent l'un pour l'autre les deux héros. Nous ne prétendons pas que la *Chanson de Roland* comporte un motif comparable, mais il n'est pas indifférent qu'Olivier, emporté par sa colère contre Roland lors de la scène du cor, menace ouvertement de priver son compagnon d'Aude :

« *Par ceste meie barbe,
Se puis veoir ma gente sorur Alde,
Ne jerrei(e)z ja mais entre sa brace !* »³³⁶

La possession d'Aude, pour n'en être pas, comme celle de Nanna, l'origine et l'enjeu, participe donc pleinement de la rivalité épique. Garantie de la réconciliation entre les deux pairs, elle représente en même temps un moyen de nourrir le conflit et d'atteindre un point de rupture.

³³⁵P, laisse 6, vers 119 : « Par elle, il fit s'agenouiller le comte Roland ». Voir également V7, laisse 97, vers 1616 et C laisse 106, vers 1668.

³³⁶O, laisse 130, vers 1719-1721 : « Par ma barbe, / Si je puis voir ma douce sœur Aude, / Jamais vous ne coucherez dans ses bras. »

Les analogies relevées entre deux personnages également invulnérables, exposés aux projectiles lancés par une foule et frappés par le coup particulier que leur porte un proche parent aveugle méritent à elles seules l'attention ; elles revêtent une valeur encore plus grande pour peu que l'on considère qu'elles sont insérées dans un faisceau plus large de concordances. Les morts de Baldr et de Roland ne sont en effet que le premier terme d'une structure tripartite, dont il convient désormais d'étudier le deuxième temps, le châtement des coupables désignés.

II.2.2.2 Le châtement des traîtres : analogie des figures de Loki et de Ganelon

Il va sans dire que la convergence entre les deux personnages dépasse largement la seule communauté de destin qui les voit éprouver de la manière la plus horrible la punition du crime dont la collectivité les accuse. Avant toute chose, ils partagent en effet le même signe distinctif, qui constitue une arme contre les êtres qu'ils exècrent : à l'invulnérabilité de Baldr et de Roland, Loki et Ganelon peuvent tous deux opposer leur vivacité d'esprit. L'intelligence de Loki est bien connue et ses tours sont célèbres, si bien qu'il a souvent été analysé comme un *trickster*. Les réflexions que Georges Dumézil a consacrées à ce trait caractéristique du personnage sont sûrement les plus abouties : avec toute la réserve qu'exige la complexité du dossier mythique, il s'est efforcé de définir l'intelligence de Loki comme « pensée impulsive »³³⁷. Le mythologue entend par ce terme désigner

« la marche de certains esprits, rapide et même trépidante, tournée vers l'image et vers l'acte plus que vers la réflexion, joueuse et étourdie, brillante dans l'immédiat et ruineuse à longue échéance ; bref cette variété d'intelligence dont les rouages chargés de la conservation sociale (...) doivent à la fois rechercher les services aussi souvent que l'imprévu les assaille et redouter constamment les caprices et les malices. Quand il est encadré dans l'ordre social et qu'il y collabore (...), Loki introduit dans cet ordre social un élément de fantaisie, de vie, de fertilité qui n'est pas sans danger, mais qui, en général, finit bien et qui, en tout cas, est irremplaçable. Mais quand il ne suit que ses propres impulsions ou les introduit dans ses tâches publiques, il met tout en péril ou fait scandale. »³³⁸

³³⁷Loki, chapitre V. Les pages 215 à 220 définissent le concept et les pages 221 à 227 l'opposent à celui de « pensée recueillie », avec lequel Dumézil postule qu'il fait système.

³³⁸*Ibid.*, pp. 218-219.

L'interprétation qu'il propose est renforcée par le fait que, dans trois récits, Loki forme une triade avec Odin et Hœnir : les trois dieux rencontrent ensemble le géant Þjazi d'après le témoignage des strophes 1 à 13 de la *Haustlöng* et les chapitres II à IV du *Skaldskaparmal* ; ils se rendent ensemble à la cascade d'Andvari comme l'attestent le début du *Reginmal* et le chapitre XLVII du *Skaldskaparmal* ; il est probable qu'ils fassent chacun un don permettant au premier couple d'humains d'acquérir l'humanité, si le Lóðurr de la strophe 17 de la *Voluspa* désigne bien Loki, ce qui n'est pas impossible mais très loin d'être assuré. Georges Dumézil montre comment l'abstention prudente de Hœnir possède une valeur différentielle, par opposition à la vivacité et à l'irréflexion de Loki, lors de la rencontre avec le géant métamorphosé en aigle. La même opposition se retrouve dans les dons que les deux dieux offrent à Askr et Embla et l'auteur de *Loki* en conclut que la mythologie nordique distingue ainsi la pensée impulsive de la pensée recueillie.

La rapidité de Loki, son don de métamorphose, son affinité avec les éléments naturels comme le vent et le feu peuvent s'appréhender comme autant de traductions mythiques de la grande mobilité intellectuelle du dieu, dont la pensée se dérobe sans cesse à ses interlocuteurs. Selon nous, la connexion entre le mouvement perpétuel de l'esprit de Loki et la quasi-impossibilité des Ases à l'immobiliser est fondamentale. Ce n'est qu'en paralysant physiquement le frère de serment d'Odin que l'on s'assure aussi de figer son esprit et de rendre inefficace sa ruse. Tel est le sens de sa capture et de son supplice décrit par Snorri au chapitre 50 du *Gylfaginning*. Pour échapper au châtement, Loki s'est enfui et a pris le parti de se métamorphoser fréquemment en saumon. Réfléchissant préventivement aux moyens que pourraient trouver les Ases pour le capturer, il invente le filet, qu'il jette aussitôt au feu. Mais le filet n'est pas intégralement consommé lorsque les dieux parviennent à la cachette du fils de Laufey : ces derniers peuvent donc pêcher le saumon qu'ils convoitent :

« Maintenant, Loki était pris sans recours. Les Ases allèrent avec lui dans une caverne et, là, ils prirent trois grandes pierres plates, les mirent de chant et percèrent des trous dans chacune d'elles. Puis ils se saisirent des fils de Loki, Vali et Nari ou Narfi ; ils métamorphosèrent Vali en loup et il déchira Narfi, son frère. Les Ases prirent alors ses boyaux et s'en servirent pour attacher Loki sur les trois pierres, l'une étant placée sous ses épaules, la seconde sous ses reins, la troisième sous ses jarrets, et ces liens devinrent de fer. Puis Skadi prit un serpent venimeux et l'attacha au-dessus de Loki de sorte que le venin dégouttât sur son visage. Mais Sigyn, sa femme, est debout près de lui et tient une cuvette sous les gouttes de poison. Quand la cuvette est

pleine, elle va vider le poison mais, pendant ce temps, le venin dégoutte sur le visage de Loki : alors il tressaille si violemment que la terre se met à trembler. C'est cela que vous appelez "tremblement de terre". Loki restera attaché là jusqu'au Crépuscule des Dieux. »³³⁹

La pensée impulsive du dieu parcourt le chapitre, de sa fuite initiale à son effort désespéré de ne pas être pris, sous son apparence de saumon, dans les mailles d'un filet qu'il a imprudemment inventé. Le mytheme du lien forme le pendant de cette mobilité et se manifeste par l'emploi du filet et des intestins de Narfi, qui permettent d'enchaîner Loki longtemps, même si l'immobilisation n'est que provisoire³⁴⁰.

Une solidarité semblable entre vivacité d'esprit et capacité de fuite se retrouve dans le personnage de Ganelon, dont les adversaires ressentent toute la nécessité de l'enchaîner pour annihiler sa capacité de nuisance. La ruse du baron ne saurait se réduire à la seule trahison, qui en est une manifestation particulièrement sophistiquée. Elle se laisse saisir plus nettement dans la séquence consacrée à sa tentative de fuite, à laquelle toutes les versions accordent une part importante, à l'exception notable du manuscrit oxonien. La composition du passage est rigoureusement identique dans l'ensemble des manuscrits, qui comportent tous le récit d'une double fuite du traître. Que l'influence du roman pèse de tout son poids sur ces laisses est très probable, et la dilection pour une action dramatique laissée en suspens explique assurément que les versions de Paris et de Cambridge insèrent une tentative de fuite à l'intérieur de la première fugue du traître. Il n'en demeure pas moins que l'explication n'épuise en rien la signification de la séquence, ni même qu'elle ne saurait préjuger de son caractère tardif : le traitement esthétique nouveau d'une matière ancienne est une pratique poétique bien établie.

La première fuite de Ganelon se compose en deux temps. Tout d'abord, Ganelon profite d'un manque de surveillance surprenant et s'enfuit sur son cheval en direction de Saragosse, choix non moins étonnant si l'on considère que la ville vient d'être conquise par les Francs. Mille soldats de Charlemagne le prennent en chasse, parmi lesquels Oton joue le rôle principal, compte tenu du fait que c'est le seul dont l'identité soit révélée. C'est alors que Ganelon recourt à la ruse :

³³⁹ Traduction de François-Xavier Dillmann, pp. 93-94.

³⁴⁰ Nous souscrivons volontiers à l'analyse de John Lindow qui voit dans le mytheme du lien, sous la forme lieurlié, une clef pour comprendre le dieu (*Murder and Vengeance among the gods. Baldr in Scandinavian Mythology, Folklore Fellow Communications*, 262, Helsinki, Academia scientiarum fennica, 1997, conclusions du chapitre 5) et nous pensons que son articulation au concept de pensée impulsive permet de cerner un personnage autrement insaisissable. En revanche, nous sommes très réservé quant à la théorie développée par Anna Brigitta Rooth dans *Loki in Scandinavian Mythology* (Lund, Gleerup, 1961), selon laquelle Loki serait originellement une araignée.

Lez un chemin vit une gent esrant :
Marcheant sont, si vont foires querant.
Il les salue tout premerainnement. (...)
"Passez les pors, n'alez mie doutant :
Les chemins gardent Oliviers et Rollant.
Mais une gent me vont ic enchausant ;
Je lor ai mort un chevalier vaillant ;
Je n'en poi mais car moi fu deffandant.
S'il vos arraisnent, si lor ditez itant
Que bien puis iestre cinc lieues en avant."
Et cil respondent : "Tout a vostre conmant."³⁴¹

Le stratagème atteint son objectif et les Francs, découragés, cessent la poursuite. Charles blâme fortement Oton, qui décide alors de rattraper Ganelon, accompagné de quelques hommes. Le chevalier rejoint le traître, entame un combat très incertain mais l'intervention de ses compagnons lui permet de ramener le fugitif à l'empereur.

L'épisode conduit Charles à prendre enfin les mesures de précaution qui s'imposaient et la surveillance du futur supplicié est confiée expressément à six hommes, dont Ogier et Naimés, avec menace de « prendre rançon sur leur corps », quel que soit leur titre nobiliaire, s'il venait à s'échapper encore. Ganelon n'en profite pas moins de la première occasion qui se présente à lui. Il décide d'assurer lui-même sa défense et de combattre Gondeboeuf en duel. Profitant aussitôt de sa liberté et négligeant le fait que les parents qui se sont portés garants pour lui risquent leur vie, il s'enfuit sur son destrier. Gondeboeuf le rattrape et, devant Charles, le fugitif trouve cependant les mots pour justifier son comportement :

Je sui tot prez desus sainz a jurer
Que n'oy talant de foïr ne d'aler
Ançois voloie mon chival esprover,
En la bataille voloie retourner ;
Fait m'avez prandre, si m'en doit moult peser.³⁴²

³⁴¹P, laisse 325, vers 4860-4877 : « Le long d'un chemin il voit une troupe en mouvement : / Ce sont des marchands qui rejoignent une foire. / Il les salue en premier. / (...) "Passez les ports, n'ayez pas peur, / Les chemins sont gardés par Olivier et Roland. / Mais une troupe me donne la chasse : / Je leur ai tué un vaillant chevalier ; / Je n'y puis mais, car je n'ai fait que me défendre. / S'ils vous interrogent, dites-leur / Alors que je dois bien avoir cinq lieues d'avance." Et ceux-ci répondent : "À votre commandement." »

³⁴²L, laisse 186, vers 2683-2687 : « Je suis prêt à jurer sur des reliques que je n'avais nulle envie de fuir ni de m'en aller ; je voulais en vérité éprouver mon cheval, je voulais retourner combattre ; vous m'avez fait prendre et cela doit me peser grandement. »

Il n'y aura par la suite plus de moment propice à une nouvelle fuite et la description du supplice achève le poème.

Les fuites de Ganelon, parallèles à celles de Loki, révèlent donc bien un trait constitutif de ces deux personnages, la mobilité intellectuelle. Le rapprochement est renforcé encore par le fait que la forme de pensée « impulsive » du chevalier franc, qui n'est pas entièrement négative, s'oppose, dans la chanson de geste aussi, à une forme de pensée « recueillie ». De fait, lorsque Charles demande à ses conseillers de désigner un ambassadeur auprès de Marsile, la même qualité, la sagesse, sert d'argument pour refuser de nommer Naimés et d'argument pour valider la désignation de Ganelon. Le paradoxe est d'autant plus fort que les deux personnages ont formulé le même avis sur la conduite à tenir face aux Sarrasins au commencement de la délibération. La volonté de Ganelon de se conduire selon les règles de la sagesse, et donc d'accepter la paix proposée, est en effet partagée par Naimés qui reconnaît explicitement cette qualité au beau-père de Roland³⁴³. Pourtant, Charles refuse que le duc s'éloigne de lui, au motif qu'il est « très sage » et entérine la nomination de Ganelon, que les Francs justifient par le fait que l'ambassadeur désigné possède au plus haut degré la sagesse³⁴⁴. La mythologie comparée ne permet-elle pas de résoudre le paradoxe si l'on admet que les deux personnages représentent deux versants opposés de l'activité mentale ? Le couple antithétique formé par Naimés et Ganelon recoupe très précisément celui formé par Hœnir et Loki.

Il existe une autre scène, dans notre corpus, qui confirme notre hypothèse : il s'agit du moment où le héros du poème s'efforce d'alerter son roi sur la tragédie de Roncevaux. Dans trois des versions qui nous sont parvenues, le conflit est indirect mais permet de saisir précisément en quoi réside l'opposition entre les deux vassaux de Charles. Quand le cor retentit une première puis une deuxième fois, Ganelon forge deux interprétations trompeuses qui triomphent de l'hésitation de l'empereur. Naimés, quant à lui, observe un silence éloquent. À l'inverse, au moment où le son de l'olifant parvient une troisième fois à leurs oreilles, Naimés répond instantanément à l'interrogation de son roi et contraint le traître au silence. L'emploi des lisses similaires, en cet endroit de la chanson, souligne la différence entre une pensée capable d'improvisation, toujours prête à produire un discours juste ou trompeur, d'une pensée qui a besoin de suivre lentement son chemin, qui se recueille avant de formuler l'avis le plus juste³⁴⁵.

³⁴³Voir, par exemple, le dernier vers de la lisse 15 (« Laisons li fous e as sajes tenon ») et le premier hémistiche du sixième vers de la lisse 16 (« Savoir i a ») dans V7.

³⁴⁴Nous renvoyons aux quatre derniers vers de la lisse 17 et au vers final de la lisse 20, dans V7 toujours. Les trois autres versions qui comportent la scène concordent en tous points.

³⁴⁵O, lisses 133-135 ; V4, lisses 145-147 ; T, lisses 83-85.

La construction du passage est différente dans les autres variantes mais la leçon demeure inchangée : la première sonnerie laisse Naimés plongé dans le silence pendant que Ganelon trompe le roi ; le deuxième effort du héros entraîne une prise de paroles du conseiller, ironiquement contredit par le traître ; le troisième temps, enfin, voit le triomphe du vertueux sage au discours duquel le fourbe rusé n'oppose aucun argument³⁴⁶.

Si l'on accepte l'interprétation qu'en propose Georges Dumézil, le mythe associé à la pensée impulsive une capacité particulière de déplacement dans l'espace et la capacité de métamorphose de Loki n'est jamais qu'une traduction d'une intelligence toujours en mouvement. Ce motif n'est pas étranger à Ganelon dont la rapidité du cheval, équivalent de son esprit insaisissable, joue un rôle important lors de sa première fuite. Ainsi, par exemple, Oton réussit à se saisir de Ganelon dans des circonstances particulières. Le fugitif est descendu de cheval et endormi sur une branche, Oton n'en décide pas moins de se montrer discret, et la raison en est claire :

*Se il s'esveille o se ret al cheval,
N'ert mais bailliez par nul home charnal.*³⁴⁷

Une association est donc étroitement établie entre la pensée du traître en éveil et la célérité de sa monture. Que sont donc en définitive les « cinq lieues d'avance » que s'invente Ganelon grâce aux marchands, si ce n'est la distance qui sépare l'homme rusé du commun des mortels ? Les Francs rebroussement chemin pour la seule raison qu'ils attribuent à la vivacité d'esprit de Ganelon la capacité de lui procurer une vitesse prodigieusement supérieure. C'est ce qui explique l'application d'Oton et de ses deux hommes, alors qu'ils se sont emparés de lui, à faire monter Ganelon sur le cheval le plus lent qu'ils puissent trouver et à le lester de deux hauberts. Immobiliser physiquement le rusé revient à neutraliser son intelligence sans cesse en activité. Le mytheme du lien est tout aussi important dans le poème épique que dans la mythologie nordique, et il n'est guère surprenant de constater que le supplice finalement retenu pour châtier le traître suppose un enchaînement.

La virtuosité intellectuelle de Ganelon ressemble d'autant plus à celle de Loki, qu'elle se caractérise par l'ironie ; en effet, les moqueries ironiques de Loki envers les autres dieux sont

³⁴⁶V7, laisses 180-183 ; C, laisses 189-192 ; P, laisses 97-99. La version de Lyon ne mentionne que deux sonneries : l'interprétation de Ganelon l'emporte en premier lieu après s'être heurté à celle de Naimés, puis le conseiller du roi proclame la vérité sans que le traître ne puisse prendre la parole (laisses 56-57).

³⁴⁷C, laisse 346, vers 6366-6367 : « S'il s'éveille ou monte à cheval, / Il ne sera plus jamais rattrapé par nul homme fait de chair. » La même précision est apportée V7 laisse 338 vers 6486-6487 ; V4 laisse 328 vers 4599-4600 ; P laisse 270 vers 4962-4963 et C laisse 241 vers 3837-3839.

célèbres dans la mythologie scandinave et un poème comme la *Lokasenna*, consacrée à ce thème, en est la meilleure illustration. Pour mesurer la nature ironique du beau-père de Roland, nous proposons d'étudier les deux discours qu'il tient lors de ses fuites et que nous avons cités précédemment. Le premier a pour but d'obtenir l'aide des marchands qui se rendent à une foire. Ce discours trompeur repose entièrement sur l'ironie. Ganelon commence en effet par rassurer les marchands auxquels il garantit la sûreté des routes protégées par Olivier et Roland. Le menteur se fait persifleur et se joue de l'ignorance dans laquelle sont ses interlocuteurs de la bataille de Roncevaux. C'est au nom de cette protection illusoire, par lui promise, qu'il réclame leur assistance. Ganelon ne prend pas la peine de mentir sur son affaire, mais omet de préciser que le chevalier vaillant dont il a causé la mort n'est autre que ce même Roland, grâce au prestige duquel il s'est placé devant eux en position de supériorité. L'ironie circulaire de son discours échappe aux marchands, et elle est d'autant plus mordante qu'elle finit par les amener à dire ce que Ganelon souhaite. La scène n'est pas sans rappeler son persiflage audacieux lorsqu'il tente de faire accroire aux Francs que Roland doit vraisemblablement s'adonner à une chasse au lièvre.

C'est aux dépens de l'empereur que s'exerce ensuite cette fois l'ironie du traître, alors qu'il s'est enfui pour la deuxième fois et qu'il a été ramené à nouveau. Le premier réflexe de Ganelon est de s'agenouiller en signe de repentance mais, dès qu'il apprend que Pinabel sera son défenseur, il se redresse et se justifie de manière ouvertement grotesque. De fait, la tentative de travestissement de la fuite en mise à l'épreuve de son cheval nous semble destinée à tourner en ridicule la liberté de mouvement que lui avait accordée l'empereur, ce que confirme le reproche final : « *Fait m'avez prandre, si m'en doit moult peser* ». L'inversion ironique des rôles est saisissante : le déshonneur de la fuite se transforme en honte injustement subie à cause de la suspicion déplacée de Charles, les torts se retournent contre le légitime souverain devenu tyran aux actes iniques. Mais l'ironie naît aussi du fait que ce reproche est vrai et Ganelon a sans doute conscience qu'il vérifiera bientôt par la violence de son supplice à quel point l'échec de sa fuite doit lui peser. Charles mesure-t-il vraiment la portée du discours de Ganelon ? Toujours est-il qu'il est désarmé et qu'il doit se contenter de prendre à témoin l'assistance de la virtuosité intellectuelle de Ganelon : « *Si granz mençonges ou puet cil gloz trover ?* »³⁴⁸. Sarah Kay semble répondre à cette interrogation :

« Alors que Roland semble utiliser le discours comme une *extension* de l'action, Ganelon l'utilise comme un *substitut* de l'action. L'attitude linguistique de

³⁴⁸ « De si grands mensonges, où ce brigand peut-il les trouver ? » (L, laisse 186, vers 2689).

Ganelon est véritablement intéressante, le révélant comme un personnage d'un pouvoir *mental* considérable. »³⁴⁹

Si l'on ne se contente pas de la seule version d'Oxford, il apparaît avec plus de clarté encore que Ganelon se définit fondamentalement comme un personnage rusé et trompeur³⁵⁰.

C'est donc par essence que le rôle de *radbani* est dévolu à Ganelon, comme il l'est à Loki. Nul autre que lui ne saurait, parmi les Francs, endosser la responsabilité d'un crime aussi noir que le meurtre de Roland, dont Olivier est un *handbani* similaire à Hödr, c'est-à-dire rendu innocent par la tradition au point que le coup violent qu'il porte à Roland est simultanément représenté comme fatal et inoffensif. Le frère d'Aude, en somme, n'est que le bras malheureux qui accomplit bien involontairement la menace proférée par le traître lorsque Roland le propose comme émissaire auprès du roi sarrasin :

*Se truis Rollant en bataille fornie
Tel li donrai de m'espee forbie,
D'altrui damage ne li prendra envie*³⁵¹.

Dans cette perspective, les concordances entre les deux supplices finaux étaient davantage une lecture comparée et confirment une identité structurelle profonde. De fait, si les châtiments diffèrent sur la forme, comme il est naturel au regard de l'écart culturel qui existe entre les milieux dans lesquels ont circulé les deux récits, ils mettent tous deux en évidence l'importance cruciale du lien : Ganelon est attaché soigneusement à quatre chevaux qui, emportant chacun un des membres, mettront un terme définitif à sa mobilité ; les intestins transformés en chaînes garantissent quant à eux l'impossibilité dans laquelle se trouve Loki de se mouvoir.

La mise à mort des parents du coupable constitue une convergence moins significative, dans la mesure où ces exécutions ne remplissent pas la même fonction dans chacun des récits. Même si l'on admet qu'elle soit motivée par un souci de symétrie – dans cette hypothèse, Odin s'efforcera alors de traiter Narfi comme Loki a traité Baldr – l'éviscération du fils de Loki représente avant tout une condition nécessaire à l'accomplissement de la torture et n'est pas réductible à un raffinement de cruauté. Dans la chanson, la pendaison des parents de Ganelon

³⁴⁹« Whereas Roland seems to use speech as an *extension* of action, Ganelon uses it as a *substitute* for action. (...) Ganelon's linguistic behavior is bold an interesting, revealing him as a character of considerable mental power. » (« Ethics and Heroics in the *Song of Roland* », *Neophilologus*, 62, 1978, p. 483).

³⁵⁰Nos conclusions rejoignent donc celles d'Emmanuel Mickel dans *Ganelon after Oxford (Olifant*, 13, 1988, p. 73-82).

³⁵¹V7, laisse 22, vers 380-382 : « Si je rencontre Roland dans une bataille, / Je lui donnerai de mon épée fourbie, / Si bien qu'il n'aura plus envie de nuire à autrui. »

est une conséquence logique de leur statut de garants, mais elle demeure une question connexe : la preuve en est que, dans la version de Cambridge (laisse 353), l'empereur décide de gracier les otages et que la communauté des Francs le loue pour sa magnanimité. Il n'en demeure pas moins que ce motif, commun aux deux récits, traduit la même volonté d'éradiquer tout germe de crime et la version allemande du poème français formule explicitement cette intention : « De cet arbre [*i.e.* Ganelon] ne doit plus rien croître sur terre »³⁵². Les deux récits concordent sur un autre point encore, puisque les supplices y sont semblablement différés. Dans le mythe scandinave, en effet, Baldr meurt sur le lieu de l'assemblée, espace sacré qui garantit l'immunité de celui qui s'y trouve, fût-il le criminel le plus néfaste. Par conséquent, les Ases ne peuvent pas assouvir immédiatement leur désir de vengeance³⁵³.

De manière analogue, la présence de l'armée franque en territoire ennemi et la continuation de la guerre contraignent Charles à ajourner l'exécution du traître. Se dessine en creux, sous des formes différentes, le même souci de dissocier le plus nettement possible, dans l'espace et dans le temps, le trépas de la victime et celui du coupable. Ce parallèle nous permet de comprendre que les divergences entre le mythe et l'épopée ne sont pas nécessairement aléatoires, mais correspondent aussi à une logique de permutations, comme l'illustre le tableau suivant :

Mythe	Épopée
Univers divin	Univers humain
Espace bénéfique (lieu de l'assemblée)	Espace maléfique (territoire ennemi)
Jeu amical	Agression guerrière

Il ne s'agit pas, pour autant, de nier l'existence d'écarts irréductibles. Nous savons, par exemple, que le châtement des Ases n'entraîne pas la mort de Loki, puisque ce dernier parviendra à se libérer de ses liens au moment du Ragnarök, au cours duquel il dirigera la nef occupée par les forces maléfiques. La chanson de geste ne contient pas un développement analogue, mais elle ne saurait le contenir sans cesser d'être ce qu'elle est. L'essentiel tient à l'existence de concordances régulières, ne pouvant donc pas s'analyser comme le fruit répété du hasard.

³⁵² *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, vers 9005-9006 : « *Sînes künnes scol nicht mêre / Wachsen an der erde* ».

³⁵³ C'est le sens de la remarque de Snorri lorsqu'il écrit que tous les dieux « nourrissaient le même sentiment envers celui qui avait accompli cet acte » mais que « personne ne pouvait en tirer vengeance, car c'était là un haut lieu de sûreté » (*Gylfaginning*, chapitre 49, page 90 de l'édition de Dillmann).

II.2.2.3 Perspective eschatologique : l'ultime combat

Le troisième et dernier terme de la structure mythique soulève des questions similaires, en ce sens qu'elle consiste en une bataille ultime dans laquelle s'affrontent forces du bien et puissances maléfiques avant la dissolution du monde et l'instauration d'un ordre nouveau. Or, la nature même du genre de la chanson de geste exclut l'intégration d'une telle narration eschatologique, et il serait absurde de demander à une lecture comparée de produire une séquence strictement équivalente. En revanche, il est raisonnable d'estimer qu'un élément aussi important ait pu faire l'objet d'une transposition littéraire sur un plan historico-héroïque. Nous estimons que l'épisode de Baligant, partie finale du poème, dans la version oxonienne du moins, joue ce rôle. Peut-être d'ailleurs est-ce qui explique la gêne de nombreux critiques, prompts à s'indigner devant une interpolation aussi fâcheuse.

Les contempteurs de l'épisode se fondent presque systématiquement sur les deux mêmes arguments : d'une part, l'apparition de Baligant forme un doublon, inutile répétition amplifiée d'événements antérieurement chantés ; d'autre part, et surtout, l'intervention du « vieillard d'antiquité » relève plutôt de l'intrusion pure et simple, puisqu'elle n'est précédée d'aucune introduction ou transition qui la justifierait. En somme, la solution de continuité trahirait la nature apocryphe de l'épisode, dont bon nombre de commentateurs proposent purement et simplement de faire l'économie pour une meilleure analyse de la chanson. La répétition et la reprise sont des procédés esthétiques suffisamment affirmés dans le poème pour écarter le premier argument. La question de la prétendue rupture brutale, quant à elle, mérite un examen plus approfondi et demande un retour attentif à la lettre du texte. Alors que Marsile gît dans sa chambre et que son épouse dolente regrette l'absence du héros capable de tuer Charles, le narrateur reprend le fil de son récit :

Li emperere par sa grant poëstét

Set anz tuz pleins ad en Espagne estét ;

Prent i chastels e alquantes citez.

Li reis Marsilie s'en purcacet assez :

Al premer an fist ses breffs seieler,

En Babilonie Baligant ad mandét.³⁵⁴

³⁵⁴O, laisse 189, vers 2609-2614 : « L'empereur par sa grande puissance / Sept années entières a été en Espagne / Il s'empare là de châteaux et de nombreuses cités. / Le roi Marsile est assez inquiet : / Dès la première année, il fit sceller ses lettres, / À Babylone, il a mandé Baligant. » Voir aussi les laisses 259 de C, 251 de V7, 208 de V4, 143 de T et 164 de P.

Comme les trois premiers vers de la laisse sont une citation évidente de l'ouverture de la chanson, il semble bien que le narrateur s'efforce d'indiquer un nouveau commencement à ce point du poème. Cela ne signifie pas pour autant qu'un épisode étranger ait été greffé sur une matière authentique et originelle, entreprise que dissimulerait bien maladroitement l'analepse. Tout au contraire, le jeu de reprise nous paraît une invitation à penser la partie qui s'ouvre dans sa relation à celle qui la précède. L'itération presque littérale des premiers vers affirme en même temps l'étroite liaison entre les deux parties et l'écart qui les sépare. Aussi est-il moins question, selon nous, de la juxtaposition grossière de deux ensembles hétérogènes que d'un changement de régime remarquable dans le traitement des événements rapportés dans l'œuvre.

En effet, c'est à cette laisse précisément que le conflit entre Francs et Sarrasins, jusque-là localisé, acquiert une dimension universelle. Nous soutenons l'hypothèse que le surgissement d'ennemis venus des contrées les plus lointaines et les plus exotiques traduise sur un mode épique le déferlement mythique de créatures maléfiques dans les récits nordiques. De fait, l'ailleurs et l'au-delà sont équivalents selon les lois de l'imaginaire. La preuve la plus frappante de cette équivalence réside dans la manière nouvelle de décrire les troupes païennes à partir de ce point du poème. Les parallélismes qui régnaient jusque-là s'effacent au profit des antithèses et les Sarrasins, troublant reflet des Francs, se muent dès lors en monstres inquiétants. Il n'est qu'à comparer le portrait des douze Sarrasins qui réclament à Marsile le droit de marcher contre les douze pairs et le tableau que dresse le poète des trente échelles qui se préparent à affronter sous les ordres de Baligant les dix corps de batailles de Charles pour prendre la pleine mesure d'un changement radical³⁵⁵. Dans la première partie de la chanson, la monstruosité affleure, il est vrai, mais seulement par notations légères, amplement recouvertes par des effets de symétries massifs ; dans la deuxième partie, la représentation des Sarrasins comme doubles des Francs persiste mais n'est guère perceptible derrière l'accumulation de marques de monstruosité et de sauvagerie. Il faut en conclure que l'extension géographique a pour corollaire une amplification spectaculaire de l'altérité de l'ennemi ou, plus justement sans doute, que la métamorphose du Sarrasin en monstre demande l'abolition de la circonscription trop étroite du conflit³⁵⁶. Quel que soit le pôle auquel l'on accorde la primauté dans la relation dynamique entre espace et essence maléfiques, il nous semble pertinent de voir dans cette relation le moyen privilégié de transposer dans l'épopée un mythe eschatologique. Loin d'être une excroissance

³⁵⁵O, laisses 70-78 et 232-234. Les autres versions sont concordantes.

³⁵⁶Vient confirmer notre propos l'origine d'un des rares Sarrasins inquiétants de la première partie du poème, Chernuble de Muneigre, qui vit dans un territoire mystérieux qui ne connaît ni pluie ni soleil (O, laisse 78).

malencontreuse troublant l'harmonie du poème originel, l'épisode de Baligant, par conséquent, se trouve justifié par la mythologie comparée.

Nous concédons volontiers, toutefois, que le rapprochement n'est pas entièrement satisfaisant, en ce sens qu'une divergence majeure existe entre le mythe nordique et la chanson française. De fait, le combat eschatologique, lors du Ragnarök, voit l'anéantissement réciproque des dieux positifs et des puissances maléfiques, avant la résurrection de certaines divinités qui participeront de l'ordre nouveau issu du cataclysme. Or, dans l'épisode de Baligant, les Francs écrasent les Sarrasins sans subir de lourdes pertes. La discordance n'est sans doute pas étrangère à la conviction chrétienne que la conclusion de l'histoire humaine sera marquée par le triomphe du Bien sur le Mal. Nous n'hésiterions pas à affirmer en ce lieu que nous sommes confronté au phénomène que Gilbert Durand a nommé « dérivation *éthique* » d'un mythe, si nous n'avions pris le parti de renoncer au débat archéologique. C'est pourquoi, devant ces traditions concurrentes, nous nous bornerons à évoquer un conflit éthique. Encore faut-il garder à l'esprit que le motif de l'anéantissement réciproque apparaît bien dans la chanson, même s'il se rencontre lors de la bataille de Roncevaux.

À cet égard, il semble que ce combat ait hérité d'une valeur eschatologique que l'on s'attendrait plutôt à trouver lors de l'affrontement final entre Charles et Baligant. Nous songeons en premier lieu à la description qu'en donne le pasteur Conrad dans la version allemande de la chanson :

Sie hiewen sich mit den swerten

Daz sie selben wolten waene

Daz daz himmelfiur waere

Komen über alle die erde. (...)

*Daz fiur gegen den lüften bran*³⁵⁷.

Le cataclysme, certes évoqué à titre de comparaison, confère incontestablement au combat une couleur mythique.

En outre, certains chercheurs ont souligné la proximité entre l'action de Roland, sonnant du cor à Roncevaux afin d'alerter Charles, et la fonction d'Heimdallr, chargé de prévenir les dieux de l'arrivée des puissances maléfiques en soufflant dans son lur³⁵⁸. Nous ne pouvons

³⁵⁷Vers 5948-5951 et vers 5953 : « Ils se frappent avec leurs épées / Si bien qu'ils crurent eux-mêmes / Qu'une pluie de feu était / Venue sur toute la terre. / (...) Le feu flambait en montant vers le ciel. »

³⁵⁸Nous songeons ici, plus encore qu'à l'essai de mythologie comparée de Hugo Meyer ou à l'étude consacrée par Philippe Walter à la *Chanson de Roland*, à *La Voix du cor* d'Asdis Rosa Magnúsdóttir.

dissimuler que ce parallèle ne peut être établi qu'avec difficulté, dans la mesure où le combat est déjà engagé lorsque Roland consent à se servir de son cor. Il serait d'ailleurs très exagéré de prétendre que le rôle du héros puisse se réduire à celui de guetteur, bien que dans certaines versions ce soit lui, et non Olivier, qui découvre en premier l'arrivée des Sarrasins³⁵⁹. Néanmoins, le rapprochement demeure possible : la proximité dans la mythologie nordique entre Baldr et Heimdallr, qui sont tous deux des divinités lumineuses et des ennemis privilégiés de Loki, expliquerait alors le glissement de l'un à l'autre de ces dieux en ce lieu de la chanson.

Cette analogie, qui repose sur des fondements fragiles, présente aussi l'intérêt de garantir la dimension eschatologique de l'ultime affrontement, pour peu que l'on admette l'hypothèse que le cor de Roland annonce non le combat de Roncevaux, presque achevé déjà, mais la lutte décisive qui attend encore Charles. Même si l'on rejette cette conjecture, il n'en reste pas moins vrai que, dans la chanson de geste également, la dernière bataille permet l'émergence d'un ordre nouveau. Les lectures historiques récentes soutiennent toutes l'idée que la chanson traduit en langage poétique la mutation idéologique entre royauté féodale et monarchie théocratique³⁶⁰. Au lieu de disparaître et de laisser place à un autre empereur, Charles se transmue en un personnage autre que lui-même. Selon un mouvement inverse, les personnages de Roland et d'Olivier ne reviennent pas de parmi les morts ni ne ressuscitent mais sont remplacés par de nouveaux Francs.

Dans cette perspective, la laisse 217 de la version d'Oxford s'avère éloquente :

Carles apelet Rabel e Guineman.

Ço dist li reis : "Seignurs, jo vos cumant,

Seiez es lius Oliver e Rollant :

*L'un port l'espee e l'autre l'olifant."*³⁶¹

Peter Haidu a finement analysé la signification politique du remplacement de Roland et d'Olivier par Rabel et Guineman et la réduction de figures de puissants barons autonomes à celles de fidèles vassaux qui n'existent que dans et par leur sujétion à Charles. Son interprétation

³⁵⁹Tel est le cas dans les versions de Paris (laisse 2) et de Cambridge (laisse 20).

³⁶⁰Nous faisons référence, notamment, aux travaux, de Peter Haidu et de Florence Goyet que nous avons commentés antérieurement.

³⁶¹« Charles appelle Rabel et Guineman. / Le roi leur dit : "Seigneurs, je vous le commande, / Soyez en lieu et place d'Olivier et de Roland : / Que l'un d'entre vous porte l'épée et l'autre l'olifant. » Les versions de V4 (laisse 236), de V7 (laisse 270) et de C (laisse 278) concordent parfaitement. P (laisse 190) et T (laisse 169) se distinguent sur deux points : d'une part, ils remplacent Guineman et Rabel respectivement par Samson et Renaud et, d'autre part, ils substituent le bouclier à l'épée. Toutefois, la variance n'altère pas la signification essentielle de la laisse ; tout au plus peut-on estimer que T et P sont plus logiques dans le choix des emblèmes puisque l'épée renvoie bien plus à Roland qu'à Olivier et que les deux chevaliers convoqués par l'empereur semblent se partager les fonctions symboliques de Roland quand celles d'Olivier ne reçoivent aucune considération.

nous semble complémentaire d'une lecture mythique de la laisse : les hypostases que sont explicitement les deux serviteurs de l'empereur sont l'équivalent épique du retour, dans le récit nordique, de Baldr et d'Hödr lors de l'émergence d'un âge nouveau. Dans le système interprétatif de Peter Haidu, le remplacement d'Olivier ne relève d'aucune nécessité, puisque Roland incarne à lui seul les dangers du système féodal. À tout prendre, il ne serait pas impensable que Charles entreprenne plutôt de créer, par son discours performatif, une hypostase de Turpin. Or, les variantes de T et P démontrent bien que la substitution doit porter sur le couple de preux, et exclusivement sur lui, ce que confirme l'emploi du parallélisme « *l'un...l'autre...* » dans toutes les versions. La comparaison avec le mythe scandinave permet de comprendre la logique d'une association qui, autrement, ne s'imposerait nullement. Il paraît donc légitime de conclure que, malgré la différence que nous avons soulignée, l'épopée recoupe le mythe sur ce dernier terme de la structure aussi.

Conclusion partielle

L'existence de rencontres régulières entre la *Chanson de Roland* et les récits de la mythologie nordique, dont nous estimons qu'ils forment un ensemble logiquement organisé, légitime à nos yeux l'affirmation de la texture mythique du poème. Il ne s'agit ni d'analogies vagues ni de ressemblances éparses, les deux écueils les plus redoutables qui menacent tout travail de mythologie comparée. En guise de contre-épreuve, nous proposons d'examiner les deux comparants épiques les plus fréquemment proposés pour étudier le mythe de Baldr et considérés comme pertinents par la majorité des spécialistes de la question³⁶².

Une proximité éventuelle avec le *Kalevala* est régulièrement évoquée dans les ouvrages de synthèse consacrés à Baldr et l'idée que l'épopée finnoise suive un même schème s'y trouve très souvent répandue. La mort de Lemminkainen, rapportée aux vers 389-460 du chant XV³⁶³, présente en effet des points communs avec le mythe nordique : le héros meurt tué par un aveugle, se plaint de n'avoir pas demandé à sa mère de formule magique pour se prémunir contre l'arme funeste et ressuscite. Les différences structurelles sont toutefois frappantes : c'est volontairement que l'aveugle administre la mort au héros dont il n'est pas un proche parent ; la communauté n'est nullement obsédée par la punition du meurtrier, pour la bonne raison que la

³⁶²Ce n'est pas une adhésion sans faille qui doit s'entendre derrière le terme « pertinent », mais, plus simplement, la conviction que la comparaison mérite d'être prise en considération.

³⁶³Nous renvoyons à l'édition de Jean-Louis Perret (*Le Kalevala, épopée populaire finnoise*, Paris, Stock, 1946) qui se fonde sur la version établie par Élias Lönnrot.

mort de Lemminkainen ne revêt pas de signification collective mais est insérée dans une triade d'épreuves subies par le héros à titre individuel ; la résurrection n'intervient pas dans un contexte eschatologique. Une grande considération est donc accordée à un motif imprécisément ressemblant, sans que ne soit envisagée la place du motif dans le système duquel il devrait participer, si la comparaison était recevable, ni la valeur que lui confère en réalité son intégration dans un ensemble cohérent.

Un épisode du *Beowulf* a également retenu l'attention des commentateurs, dans lequel le champion des Gauts chante comment Haethcyn tua son frère Herebald³⁶⁴ :

L'aîné fut, par un scandaleux accident,
Couché dans la mort par le fait d'un proche
Quand Haethcyn l'abattit, lui son chef bienveillant,
D'une flèche tirée de son arc de corne,
Ratant la cible et touchant un proche,
Le frère tuant le frère, de son trait sanglant.
C'était une agression sans possible dédommagement, criminelle souillure
Pesant sur le coeur et l'esprit : quoi qu'on pût faire
Le prince privé de vie resterait invengé.
(...)

Semblable chagrin

Obséda en son coeur le protecteur des Wèdres
Pleurant Herebeald. Il ne pouvait
Exiger du meurtrier compensation,
Pas plus qu'il ne pouvait l'attaquer
En ennemi, bien qu'il ne l'aimât plus.

Le rapprochement, fondé en premier lieu sur la proximité étymologique entre Herebeald et Baldr, est incontestablement plus recevable que la comparaison avec le mythe de Lemminkainen. En effet, le mythème de l'accident fratricide apparaît central et entraîne, nécessairement, la question délicate de la vengeance intra-familiale. Le récit de *Beowulf* est malheureusement trop allusif pour cerner avec clarté le contexte précis du « scandaleux accident ». Il aurait été utile de savoir dans quelles circonstances Haethcyn rata sa cible : fut-ce lors d'un jeu d'adresse, ce qui semble le plus probable, ou lors d'une bataille, possibilité qui n'est pas à exclure ? Quoiqu'il en soit, il importe de noter le déplacement par rapport au récit de

³⁶⁴Vers 2430-2483. Nous citons la traduction d'André Crépin reproduite dans l'édition établie en 2007 (Paris, Librairie générale française, collection Lettres gothiques).

Snorri. Dans un cas, Hödr vise son frère sans vouloir le tuer et le caractère accidentel de la mort est nettement affirmé. Dans l'autre cas, Haethcyn veut tuer ce qu'il vise, mais ce n'est pas à son frère qu'il destine le « trait sanglant » ; en conséquence, ce n'est pas sur l'erreur commise qu'insiste le poème, mais sur la « criminelle souillure » qu'elle a produite. Un tel renversement souligne l'impossibilité du châtement et la victime reste invengée, ce qui provoque la mort du père, impuissant à surmonter sa douleur. Comme l'absence du supplice du coupable, celles de la cécité du meurtrier ou d'un dénouement eschatologique sont autant d'objections fortes au rapprochement. Faut-il pour autant rejeter l'une ou l'autre des deux traditions comme inauthentiques³⁶⁵ ? Ce n'est pas en ces termes, selon nous, que doit s'appréhender la difficulté, car la seule question qui vaille d'être posée est de savoir si les deux récits sont deux actualisations d'un même mythe ou non. Le caractère lacunaire des sources ne permet pas de trancher dans un sens ou dans l'autre, et il nous semble logique de prendre en considération le témoignage de l'épopée anglo-saxonne dans le travail comparatif, même s'il constitue un terme de comparaison bien pauvre, en l'état.

Ces deux exemples montrent, par contraste, la force des analogies que nous avons mises en évidence entre la *Chanson de Roland* et le mythe de Baldr. Il n'est peut-être pas inutile d'en donner une vue synthétique, sous une forme tabulaire proposant en regard l'intertexte biblique, avec lequel le poème entretient un rapport privilégié.

Mythe de Baldr	<i>Chanson de Roland</i>	Passion du Christ
1. Baldr est le fils d'Odin, le dieu le plus prestigieux du panthéon scandinave. Une périphrase désigne Baldr comme « fils de Karl », c'est-à-dire « fils du seigneur ». Odin est régulièrement désigné dans les textes mythiques comme « le très vieux ».	1. Roland est le fils de Charles, le roi le plus prestigieux de la chrétienté. La grande vieillesse de Charles est symbolisée par sa barbe et explicitée par l'affirmation, non contredite, qu'il aurait plus de deux cents ans.	1. Le Christ est le fils du dieu unique.

³⁶⁵Dans « What has Baldr to do with Lamech ? The lethal shot of a blind man in Old Norse Myth and Jewish exegetical Traditions » (*Medium Aevum*, 72, 2003, p. 82-107), Heather O'Donoghue défend l'idée que le récit de Beowulf est plus proche du mythe original de Baldr – sur lequel elle ne saurait cependant produire un document décisif. À rebours, Gabriel Turville-Petre remet en question les connaissances mythologiques de l'auteur de l'épopée (*Myth and religion of the North : the religion of ancient Scandinavia*, Londres, Weidenfeld et Nicholson, 1964, p. 121).

<p>2. Baldr est invulnérable.</p> <p>3. Baldr meurt pourtant, exposé aux coups lors d'un jeu avec les Ases. Le coup fatal est porté par Hödr, son frère aveugle, qui n'a pas l'intention de le tuer. Il diffère de tous les autres coups par la nature de l'arme, la seule contre laquelle il n'est pas prémuni.</p> <p>4. L'univers entier pleure la mort de Baldr, dans l'espoir de convaincre Hel de le laisser revenir.</p> <p>5. Les dieux décident de punir Loki, la divinité reconnue comme la plus rusée, car ils le considèrent comme le responsable de la mort de Baldr. Ce dernier parvient à s'enfuir mais est finalement</p>	<p>2. Roland est invulnérable.</p> <p>3. Roland meurt pourtant, exposé aux coups des Sarrasins lors de la bataille de Roncevaux. La cause de sa mort reste mystérieuse. Il reçoit cependant un coup d'Olivier, son beau-frère, rendu momentanément aveugle par le sang qui coule sur lui, qui diffère de tous les autres coups par la manière dont il est porté : Roland n'est pas préparé à le recevoir. Seul un miracle divin empêche le coup d'être mortel.</p> <p>4. Avant la bataille, le monde manifeste sa « grande douleur pour la mort de Roland. ».</p> <p>5. Les Francs décident de punir Ganelon, le Franc reconnu comme le plus rusé, car ils le considèrent comme le responsable de la mort de Roland. Ce dernier parvient à s'enfuir mais est finalement</p>	<p>2. Le Christ est immortel, en raison de sa nature divine.</p> <p>3. Le Christ meurt, exposé sur la croix. Il reçoit après sa mort un coup unique, porté par Longin, un centurion aveugle qui, en retour, recouvre la vue.</p> <p>4. Pendant la crucifixion, la lumière du jour disparaît.</p> <p>5. Judas décide de se pendre, pour expier son crime</p>
---	---	---

supplicié, provisoirement, avant de succomber lors du Ragnarök.	écartelé, après la bataille contre Baligant.	
6. L'ultime combat est annoncé par une tempête associant feu et glace. Il permet la création d'un ordre nouveau, duquel participent Baldr et Hödr, ressuscités. Le mal menace à nouveau l'univers.	6. L'ultime combat est annoncé par un rêve de Charles, qui voit une tempête associant feu et glace. Elle est la manifestation d'un ordre nouveau, duquel participent les hypostases de Roland et d'Olivier. Une nouvelle guerre attend Charles.	6. L'Apocalypse est annoncée par un cataclysme. Elle marque la fin de l'histoire humaine.

Conformément aux positions que nous avons défendues, il convient désormais d'amorcer un travail de comparaison typologique, en prouvant la puissance interprétative de l'hypothèse victimaire appliquée à la matière scandinave.

II.3 Pour une lecture girardienne du mythe de Baldr

L'on pourrait écrire, pour développer la métaphore esquissée par Georges Dumézil, que le mythe de Baldr, exposé en cible consentante au tir nourri des herméneutes, a supporté stoïquement le bombardement sans que jamais son enveloppe ne fût percée³⁶⁶. La bibliographie est si importante qu'il n'est ni possible ni même souhaitable d'examiner chaque lecture particulièrement³⁶⁷ : comment, par exemple, rendre compte tout à la fois d'un ouvrage fondamental comme celui de Georges Frazer, pour lequel le gui est le seul élément à prendre en considération, et l'essai à l'audience beaucoup plus modeste d'Aage Kabell, qui entend démontrer que la présence du gui n'est due qu'à un contresens fâcheux de Snorri³⁶⁸ ?

³⁶⁶Dans *Du Mythe au roman*, en effet, ce penseur note ironiquement qu'à force de subir des interprétations, le récit a fini par devenir « invulnérable, même au gui » (p. 159).

³⁶⁷Pour une vue plus précise de la question, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages de Jan de Vries (*Altergermanische Religionsgeschichte Band 2*, Berlin et Leipzig, Walter de Gruyter, 1937) et surtout de John Lindow, qui joint à une documentation complète une synthèse claire et pertinente.

³⁶⁸*Le Rameau d'or* a exercé une influence suffisamment décisive en matière d'anthropologie et d'histoire des

II.3.1 Examen des exégèses concurrentes

Il est possible de rassembler une première série de lectures qui ont pour point commun de voir dans Baldr un dieu de la fertilité³⁶⁹. Toutes recourent, à des niveaux divers, au même syllogisme trompeur : puisque des divinités orientales de la fertilité comme Attis ou Tammuz meurent et sont universellement pleurées, il s'ensuit donc que Baldr, mort et universellement pleuré, préside à la fertilité dans la religion scandinave. Outre l'erreur de raisonnement patente, l'interprétation se heurte à l'identité de Baldr qui est un Ase et non un Vane, comme il serait logique qu'il le fût en ce cas. Mais, surtout, cette première classe présente le même défaut de limiter le mythe à un seul de ses éléments, auquel ces lectures accordent toute l'attention et la priorité. En somme, ces interprétations seraient valides si la partie valait pour le tout, mais, en réalité, elles procèdent par abstraction et réduisent Baldr à un hypothétique rôle cultuel, qu'il dépasse nécessairement.

L'interprétation de Jan de Vries³⁷⁰ évite un tel écueil mais soulève néanmoins de sérieuses objections. À l'évidence, nul ne saurait souscrire à l'idée du linguiste néerlandais, qui fait de Baldr le premier mort. Il est certain que les funérailles du fils d'Odin forment un épisode capital dans le récit mythique et qu'elles font l'objet d'une description savamment travaillée – leur insertion dans l'*ekphrasis* de la *Húsdrápa* en est une belle preuve - mais l'hypothèse ne résiste pas à la remarque toute prosaïque que d'autres morts résident déjà chez Hel dans toutes les versions qui nous sont connues. Si donc ce ne peut être au titre de premier mort, pour lequel aurait été instaurée la crémation rituelle, que Baldr établit un modèle paradigmatique d'initiation au culte d'Odin, il convient toutefois d'examiner sérieusement la pertinence de la lecture rituelle que propose Jan de Vries. Selon ce savant, le mythe recouvrerait un rite d'initiation : Hödr serait une hypostase d'Odin et mettrait symboliquement à mort l'initié, son propre fils ; ce dernier

religions pour qu'il ne soit guère nécessaire de s'y étendre. Pour ce qui concerne le mythe qui nous occupe, il est amplement suffisant de rappeler que Frazer comprend Baldr « ni plus ni moins [comme] une personnification d'un chêne porteur de gui » (*Balder le magnifique*, Paris, Laffont, 1984, p. 250) et que le récit « formait, pour ainsi dire, le texte du drame sacré qu'on jouait chaque année, comme rite magique, pour faire briller le soleil, faire pousser les arbres... » (p. 249). Dans *Baldr und die Mistel* (*FF Communications*, 196, 1965), Aage Kabell soutient l'idée, originale autant que douteuse, que le rameau de gui funeste serait un *kenning* pour désigner Hödr, jeune homme qui, en tant que mineur, n'a pas dû prêter serment puisqu'il était exclu du jeu. Snorri serait responsable d'un contresens aberrant, dans lequel il aurait entraîné les mythologues à sa suite.

³⁶⁹L'étude la plus convaincante de ce genre, selon John Lindow, serait celle de Gustav Neckel (*Die Überlieferungen vom Gotte Balder*, Dortmund, Ruhfus, 1920).

³⁷⁰ « Der Mythos von Balders Tod », *Arkiv for nordisk filologi*, 70, 1955, p.41-60.

renaîtrait sous la forme de Vali et vengerait le meurtre à l'âge d'un jour, espace de temps écoulé depuis le commencement de l'initiation.

La générosité avec laquelle Jan de Vries suppose des hypostases nous apparaît comme le signe certain qu'il contraint le mythe à se plier à sa théorie. Hödr est trop régulièrement attesté comme fils d'Odin et frère de Baldr pour que l'identification soit plausible, et les sources ne laissent entrevoir aucune connexion entre Baldr et Vali, à l'exception d'un *kenning* contenu dans le *Codex Regius* faisant de Vali Baldr le vengeur, et non le vengeur de Baldr comme dans le reste de la tradition manuscrite. Le recours à l'étymologie, en admettant que Vali doive vraiment se traduire par « petit guerrier », demeure de peu de poids, d'autant plus que des éléments aussi déterminants que le personnage de Loki ou la tentative avortée de rachat par le deuil universel ne sont en rien éclairés par la lecture proposée par Jan de Vries. De surcroît, comme le souligne Lindow, l'on attendrait que Baldr fût un héros odinique et non un dieu, pour servir de modèle initiatique.

Impropre à épuiser les significations du récit, l'effort d'articulation entre mythe et rite n'en demeure pas moins une idée féconde et grandement éclairante, qui achoppe malheureusement sur le silence des sources. L'hypothèse d'Alv Kragerud³⁷¹, par exemple, est séduisante mais demeure une spéculation gratuite : le rapprochement que ce savant suggère avec un rituel de sacrifice retient l'attention mais souffre de n'être pas fondé sur des attestations historiques. De fait, le parallèle qu'il établit avec la *Gautreks saga* ne peut être convoqué comme preuve. Si le sacrifice de Vikarr à Odin entre en résonance avec le jeu auquel participe tragiquement Hödr – tout comme lui, Starkadr n'a nulle intention de mettre à mort un être cher lors de ce qui ne devrait être qu'un simulacre de sacrifice ; tout comme lui, il le tue pourtant, au moyen d'un roseau que lui a remis Odin – il ne suffit pas toutefois à prouver qu'un rituel semblable ait réellement existé.

La perspective adoptée par Georges Dumézil, dans *Loki* notamment³⁷², est tout autre, dans la mesure où la comparaison avec d'autres exemples empruntés au domaine indo-européen invite à comprendre le mythe de Baldr comme le premier acte d'une bataille eschatologique entre forces bénéfiques et maléfiques, dont l'aboutissement est la création d'un ordre nouveau.

³⁷¹ « Balders død », *I forskningens lys*, 32, 1974, p. 115-126. Il convient de noter qu'Ursula Dronke a entrepris de démontrer que la *Voluspa* dépeint la mort de Baldr comme un sacrifice odinique (*The Poetic Edda. Mythological Poems*, Oxford, Clarendon, 1997, p. 53), en défendant l'idée que le terme *tivorr*, à la strophe 31, devait se traduire par « sacrifice ».

³⁷²Nous renvoyons le lecteur au chapitre V, p. 233-257. La question avait déjà été examinée dans le troisième chapitre des *Dieux des Germains*.

C'est dans le *Mahābhārata*, poème dont Wikander a démontré qu'il était la transposition épique d'une mythologie, que le savant français trouve le parallèle le plus sûr, avec les aventures de l'aveugle Dhritarāshtra. Ce dernier, sous la pression de son fils, organise une partie de dés truqués au cours de laquelle l'héritier légitime du trône, réputé invincible, perd successivement ses biens, la royauté, sa liberté et celle de ses frères. Les cinq Pândava sont alors contraints à l'exil pendant douze années et déclenchent à leur retour une guerre terrible qui voit tous les fils injustes de Dhritarāshtra périr, ainsi que presque tous les autres combattants. Débute ainsi un âge d'or où règne enfin Yudhishtira, conseillé par ses deux oncles, Dhritarāshtra et Vidura. Les différences n'empêchent nullement de saisir un schème commun : une divinité démoniaque se sert d'un dieu aveugle, qui n'en peut mais, pour causer la perte d'une puissance bénéfique, au cours d'un jeu réputé sans danger pour elle. La dégradation de l'univers commence alors, orientée vers l'affrontement ultime et manichéen entre forces du bien et forces du mal. La conséquence de ce combat est l'effondrement du monde mais aussi, et surtout, sa régénérescence.

Georges Dumézil enrichit le dossier en mobilisant en outre l'épopée ossète, qui entre manifestement en résonance avec le récit scandinave. De fait, le maléfique Syrdon s'y emploie à provoquer la mort du vertueux Soslan, bien-aimé de la communauté narte. Il parvient à découvrir que le héros n'est pas entièrement invulnérable, mais que ses genoux représentent son talon d'Achille, si l'on ose dire. Par conséquent, Syrdon engage les Nartes à organiser un jeu apparemment sans risque pour Soslan : placé en bas d'une colline, il renvoie la roue tranchante que ses amis lui lancent, en la faisant rebondir sur la partie de son corps qu'ils lui réclament de leurs cris. Pris dans l'enthousiasme du jeu, le héros oublie qu'il n'est pas intégralement prémuni et, exposant volontiers ses genoux lorsque ses le lui réclament, il perd la vie. Malgré son caractère éminemment tragique, l'épisode n'a cependant aucune conséquence cosmique ni à court ni à long terme. La lacune est partiellement compensée par le fait que Syrdon joue un rôle décisif dans la disparition des Nartes, puisque c'est lui qui les incite à défier Dieu. Ce morcèlement de la structure dans la version ossète a suscité chez certains critiques, dont John Lindow, l'idée que Dumézil avait procédé par conjonction d'éléments originellement disjoints : dans l'épopée indienne se rencontrerait la bataille eschatologique parallèle au Ragnarök, sans mort équivalente à celle de Baldr ; à l'inverse, serait absent de l'épopée ossète l'affrontement ultime, manque occulté par la mort de Soslan.

En somme, le schème mythique se réduirait à une construction, habile mais néanmoins imaginaire. L'objection est cependant infondée, dans la mesure où la démonstration entreprise dans *Loki* tend précisément à mettre en évidence une identité profonde de structure :

C'est l'ensemble mythique para- et prévédique conservé en transparence dans l'intrigue de l'épopée indienne qui se découvre parallèle à l'ensemble mythique scandinave ; comme pour les histoires de Kvasir et de Mada, étudiées au chapitre II, c'est ici encore, paradoxalement, Snorri et le Mahābhārata qui présentent les concordances les plus précises. Cette localisation géographique de la meilleure analogie exclut l'emprunt. C'est donc à partir de données déjà indo-européennes que Germains et Indo-Iraniens ont organisé leurs récits de la grande lutte³⁷³.

En d'autres termes, la bonne foi impose soit de réfuter la comparaison établie avec le domaine indien, soit de l'entériner ; elle n'autorise en aucun cas à prétendre que Dumézil est un rhapsode cousant ensemble les fragments mythiques que sa fantaisie choisit. Si les différences de modalité du jeu fatidique sont susceptibles d'être opposées comme objection – mais il serait aisé de rétorquer que l'équivalence fonctionnelle est incontestable – c'est surtout le fait que Baldr doive assumer à lui seul les rôles de Vidura et de Yudhishthira qui menace la validité du parallèle. Or Dumézil a démontré que l'effacement de Tyr concordait remarquablement avec le pessimisme de la pensée germanique et que, de surcroît, la solidarité de ces deux personnages était telle dans le récit indien qu'ils finissent par ne former plus qu'une seule entité, Vidura se fondant, au sens propre, dans Yudhishthira.

Sans s'inscrire en faux contre les positions défendues dans *Loki*, John Lindow a apporté un éclairage nouveau sur le mythe. Il interprète en effet, dans *Murder and Vengeance among the gods*, la construction mythique comme une interrogation sur la vengeance, dont le récit explorerait la crise³⁷⁴. Contrairement aux situations conflictuelles habituelles de la mythologie qui oppose les Ases aux géants, la punition du crime est en l'occurrence impossible. En effet, s'en prendre aux parents de l'offenseur reviendrait à s'en prendre à soi-même ; punir l'agresseur en personne équivaldrait à perdre un membre du clan familial : l'aporie réside dans l'incapacité de concilier l'exigence de vengeance et le respect des liens de parenté³⁷⁵. Dès lors, il est logique

³⁷³*Op. cit.*, p. 252. C'est Dumézil qui souligne. Il revient sur la question, cruciale dans son raisonnement, à la page 255 où il insiste sur « l'ampleur et la régularité de [l'] harmonie entre le *Mahābhārata* et l'*Edda* ».

³⁷⁴Il rejoint sur ce point les vues de Kabell, qui lit le mythe de Baldr comme une contribution à la « théorie de la vengeance » (dans *Balder und die Mistel*, p. 18, ce critique définit le mythe comme un « *lehrreiche Kasus, und zwar zur Theorie der Rache* »). Ses analyses concordent souvent avec celles de Margaret Clunies Ross (*Prolonged Echoes : Old Norse Myths in Medieval Icelandic Society*, vol. 1 *The Myths*, Odense, Odense University Press, 1994), mais infléchissent la réflexion sur la crise, délaissant l'enjeu dynastique pour se consacrer à la question de la vengeance.

³⁷⁵*Op. cit.*, p. 139. Nous traduisons ainsi la tension exprimée par Lindow : « *to extract vengeance in the one hand and to honor the bonds of kinship in the other hand* ». La démonstration repose sur l'idée que la mythologie scandinave peut s'analyser comme une élaboration idéalisée de la *bloodfeud*, dans laquelle, contrairement à la réalité, les groupes rivaux sont fixement établis et le sang versé est toujours celui des géants.

que l'univers s'effondre, pour que puisse s'édifier un temps nouveau qui voit la cohabitation pacifique entre le meurtrier, sa victime et leurs descendances respectives. La fin du monde a donc permis d'apporter « cette "solution" au problème du meurtre interne à la famille » : désormais, le monde est organisé selon « un ordre nouveau dans lequel les demandes de vengeance ont été écartées »³⁷⁶. Lindow fonde sa lecture sur le fait que les trois couples de dieux qui survivent au Ragnarök sont trois paires de frères directement concernés par la vengeance et qui, pourtant, ne songent pas au bloodfeud. Si l'absence d'antagonisme entre Baldr et Hödr est remarquablement saisissante, l'harmonie qui règne entre Hödr et Vali ne l'est pas moins.

C'est d'ailleurs précisément dans la neutralisation et le dépassement de ces contraires que réside la mythicité de l'ensemble selon Lindow, qui voit sa théorie corroborée par le fait qu'aucune parente de ces frères n'est explicitement mentionnée et ne peut donc réclamer le sang de Vali. Il se sent dès lors fondé à conclure en proposant de considérer

« la mythologie norroise comme un système simplifié projeté contre la réalité chaotique de la vie islandaise, dans laquelle n'importe qui, ou presque, pouvait être recruté pour prendre part à l'action collective et dans laquelle les personnes les plus désignées pouvaient ne l'être pas. Dans le même temps, la mythologie exprime l'échec d'un système organisé patrilinéairement quand il est confronté à un type de crise, à savoir le meurtre à l'intérieur de la famille »³⁷⁷.

II.3.2 René Girard, lecteur de Snorri

Il est très surprenant que John Lindow n'ait fait aucun cas de l'exégèse girardienne dans la synthèse qu'il effectue des lectures du mythe de Baldr ; tout au plus s'est-il contenté de consacrer une demi-ligne à écrire que la proposition de l'anthropologue prouvait l'attrait du mythe de Baldr sur les chercheurs. Un traitement aussi laconique – faut-il y lire du mépris ? - est d'autant plus étrange que, d'une part, de longs développements sont consacrés aux théories assurément controuvées du dieu de la fertilité et que, d'autre part, l'hypothèse d'une crise de la vengeance n'est pas étrangère, loin s'en faut, au mécanisme du bouc émissaire. À la décharge

³⁷⁶Ibid., p. 166 (« this "solution" to the problem of the slaying within the family ») et p. 170 (« a new order, in which the demands of vengeance have been put aside »).

³⁷⁷Ibid., p. 178. Lindow envisage « the Norse mythology as a simplified system (...) projected against the messy reality of Icelandic life, where nearly anybody could be recruited for an action group, and where the most obvious persons might not be. At the same time, the mythology expresses the failure of a system organized patrilineary when faced with one kind of crisis, namely a slaying within a family. »

de Lindow, la position défendue dans *Le Bouc émissaire* est insoutenable en l'état. Ce n'est pas le déchiffrement du meurtre collectif, dissimulé derrière la scène du jeu, qui fait difficulté selon nous : quel système herméneutique rendrait mieux compte de la signification de cette scène ? René Girard a amplement raison d'ironiser sur les épithètes employées par Dumézil, et l'ensemble des mythologues, pour décrire le jeu. Ce n'est rien dire, ou tout dire, que de dire qu'il est étonnant, spectaculaire et truqué :

« Pour comprendre que le mythe entretient forcément des rapports étroits avec les mythes pourvus d'un meurtre collectif, il faut aller jusqu'au bout et constater que le jeu, en principe inoffensif, des Ases a finalement les mêmes conséquences que s'il se déroulait "pour de bon". »³⁷⁸

Prendre conscience de la distorsion opérée par le récit ne légitime cependant en rien l'invention d'une version primitive dans laquelle Baldr serait explicitement la victime d'un meurtre collectif, dont Loki ne serait en rien responsable. Supprimer l'intervention du malin génie est purement inacceptable sur le plan de la méthode, tout comme est bien peu rigoureuse l'affabulation qui prête au fils d'Odin une carrière de criminel justifiant sa mise à mort³⁷⁹.

Nous nous dressons au premier rang des détracteurs d'une explication formulée en des termes inacceptables, ce qui ne nous empêche nullement de sourire devant l'inconséquence des contempteurs de Girard. Il n'est guère évident, en effet, de saisir en quoi sa démarche différerait de celle de tant de spécialistes réputés, dont certains incriminent volontiers son manque de rigueur. La conjecture selon laquelle la présence de Loki est un ajout maladroit de Snorri, une excroissance inutile qui n'existait pas dans la version originale, n'est nullement l'apanage de l'auteur de *La Violence et le sacré* : nous faut-il rappeler ici que Dumézil a consacré une part importante de Loki à défendre la version de Snorri contre les attaques des mythologues qui la dépréciaient ? De même, en quoi postuler une criminalité originelle du dieu est-il moins rigoureux, ou même incompatible avec la volonté farouche de prouver l'acculturation chrétienne du mythe ? De fait, il serait aisé de convoquer le témoignage de Saxo pour prouver que, dans une variante au moins, Baldr est jugé digne de la haine la plus violente qui soit. Ainsi, les mythologues se prêtent à un exercice de palinodie étonnant et spectaculaire – nous n'oserions dire truqué – en soutenant dans le même temps que la perfection baldérienne est toute christique, et donc étrangère au mythe, et que l'idée d'une version dans laquelle Baldr serait

³⁷⁸*Le Bouc émissaire*, p. 101.

³⁷⁹Pour René Girard, la disparition de l'accusation de souillures criminelles, stéréotype du texte de persécution, est une conséquence directe de l'effacement du meurtre collectif, stéréotype fondamental. Pour ingénieuse qu'elle soit, la reconstitution archéologique des pages 117-118 est suspecte, par sa nature même de reconstitution.

coupable est une aberration pure et simple. La schizophrénie du propos trouve sans doute son explication dans le rejet violent d'une exégèse qui place sur le même plan « le panthéon originel » et « une vulgaire bande d'assassins »³⁸⁰.

Il convient donc, selon nous, de reprendre la discussion sur de nouveaux fondements et de clore une fois pour toutes la question de la perversion éventuelle du mythe primitif par les sources qui nous sont parvenues. À cet égard, les travestissements de la mentalité persécutrice n'ont pas plus de valeur que les déformations engendrées par la pensée chrétienne : mouvant par nature, le mythe ne possède pas de version originale. Ce postulat suppose que le mythe est capable d'intégrer des éléments hétérogènes dans sa structure propre et que, si des apports exogènes ont le pouvoir de modifier sa logique interne, c'est uniquement dans la mesure où sa plasticité le permet. En ce qui concerne l'exemple qui nous occupe, la christianisation prétendue n'impose en rien une leçon qui contredirait ou détruirait les significations propres au récit. À supposer que le modèle de la résurrection du Christ influe sur la narration de celle de Baldr, il n'a nullement le pouvoir d'empêcher que le fils d'Odin soit décrit comme un des dieux, parmi d'autres, qui connaîtront les deux âges du monde, ni que l'ordre nouveau soit voué à disparaître, selon une représentation cyclique du temps.

Mais l'hypothèse d'une contamination chrétienne n'est rien moins que certaine : à la conviction d'Alain Marez, par exemple, qui voit dans la culpabilité de Loki la preuve d'une subversion de la structure originelle s'oppose l'interprétation de la fibule de Nordendorf par Klingenberg, qui y voit la preuve de l'authenticité du rôle de Loki³⁸¹. Sur ce chapitre, il semble que la Bible soit, pour les chercheurs contemporains aussi, un imaginaire de recours. L'exemple le plus frappant en est la décomposition du témoignage du *Gylfaginning*, entreprise par Heather O'Donoghue, qui transforme Snorri en précurseur du *cut-up*³⁸². L'écrivain islandais aurait emprunté le motif du serment universel au *Toledot Yeshou* et au *Targoum Sheni*, qu'il aurait associé à une scène de jeu, élaborée à partir du récit du martyr de saint Edmond par Aelfric ou Abbon, dont la fin tragique reprendrait le schème du meurtre de Caïn par Lamech, tel qu'il a été développé dans la tradition judaïque.

³⁸⁰*Op. cit.*, p. 102. Sur ce point, l'ouvrage de René Girard pourrait se définir comme un appendice à la *Lokasenna*.

³⁸¹Voir à ce sujet « La mort de Baldr » (*Mythe et mythologie du Nord ancien*, p. 56-69) et « Die Drei-Götter-Fibel von Nordendorf bei Augsburg » (*Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 105, 1976, p.167-188). Nous ne prétendons nullement que l'analyse de l'inscription runique de Heinz Klingenberg soit juste et que la fibule porte une version du mythe de Baldr : l'essentiel, pour nous, est de montrer qu'il est tout à fait possible de faire l'économie de la théorie de la christianisation.

³⁸²*Art. cit.*. Nous nous référons à cette étude comme au champion radical de l'acculturation, prolongement ultime d'une interprétation amorcée par Sophus Bugge dès 1881.

Si l'érudition de cette critique parvient toujours à reconstituer le chemin d'influences multiples, elle échoue en revanche à répondre à la question cruciale, qu'elle esquivait adroitement : pourquoi donc Snorri procéderait-il à un collage aussi complexe pour raconter la mort de Baldr ? Qu'il ignorât les modalités d'un sacrifice odinique ou qu'il ressentît de la répugnance à en décrire un n'explique en rien une stratégie narrative aussi sophistiquée. Pour savamment bâti qu'il soit, l'édifice repose donc sur des fondations extrêmement fragiles. La solution de continuité est évidente entre la remarque d'Abbon, qui écrit des bourreaux criblant de flèches saint Edmond qu'ils le font comme pour s'amuser, et l'invention du jeu tragique au cours duquel succombera le dieu scandinave. Le rapprochement, pourtant, laisse transparaître le thème du meurtre collectif, et René Girard pourrait en tirer argument pour légitimer le lynchage fondateur qu'il devine à travers l'écran d'une version altérée.

Cependant, nous entendons conduire une lecture girardienne contre l'auteur du *Bouc émissaire* : la formule, provocatrice, affirme notre volonté de ne pas reproduire indéfiniment la même confusion. L'anthropologue, en effet, ne distingue pas entre deux plans pourtant différents : l'idée que tout mythe soit une version altérée du meurtre fondateur n'implique nullement le fait que toute variante qui ne met pas explicitement en scène ce meurtre soit une contrefaçon d'un récit originel, plus proche de la réalité violente. Il nous semble même qu'une telle inférence est contradictoire avec l'essence de sa théorie, qui définit le mythe comme une distorsion. Au demeurant, notre propos n'est pas de remonter – le pourrait-on ? - à la victime réelle mais de démontrer que l'imaginaire de la pensée persécutrice est la clef d'interprétation la plus satisfaisante pour appréhender cette construction mythique précise.

II.3.3 Deux boucs émissaires pour un seul mythe

Il convient en premier lieu de corriger l'analyse proposée par René Girard, dont l'erreur provient sûrement d'un examen trop rapide du dossier qui, il est vrai, n'était destiné qu'à illustrer la démonstration générale. Sans doute est-ce ce souci qui l'a conduit à ne pas voir une solution pourtant évidente : la violence unanime est explicitement représentée dans le récit mais elle s'exerce au détriment de Loki. La tentation de supprimer le redoutable démon est d'autant plus incompréhensible que les lignes qu'il lui a consacrées s'éclairent à la lumière de la théorie de la victime émissaire :

« Loki devient *le réceptacle unique de la violence* naguère répartie également entre tous les lyncheurs et qui devient franchement perverse *en se concentrant sur un seul individu*. La réputation du *seul Loki* est sacrifiée, en somme, à la

réhabilitation de *tous les autres dieux*. Le choix de Loki a quelque chose de *paradoxal* s'il est vrai, comme il me semble, que *Loki est le seul de tous les dieux*, dans la scène originelle, à ne pas participer au lynchage. »³⁸³

Pour une fois, le penseur semble adopter la perspective des persécuteurs en expulsant Loki du mythe et, surtout, en semblant méconnaître que le sacrifice de Loki n'est pas uniquement d'ordre symbolique., comme le prouve la puissante peinture par Snorri de son châtiment. Ce ne saurait être le fruit du hasard si nous retrouvons autour de la figure de Loki les quatre stéréotypes établis par René Girard comme caractéristiques de la victime émissaire.

S'il est inutile de s'appesantir outre mesure sur la violence qu'il subit, il est intéressant de relever les accusations de crime qui pèsent sur le dieu. La mort de Baldr, le pire de ses méfaits, vient en effet couronner une carrière abominable. Un relevé exhaustif serait vain ; aussi ne retiendrons-nous que les actes évoqués dans la *Lokasenna*, qui peut se lire aussi bien comme un réquisitoire contre Loki que comme le blâme paradoxal du panthéon³⁸⁴. À quatre reprises sont évoqués des crimes indifférenciateurs, ceux-là même qui justifient la mise à mort de la victime, responsable de la dissolution de l'ordre culturel. Par deux fois, en effet, Loki est accusé de brouiller les frontières entre humanité – ou, du moins, divinité anthropomorphe – et animalité : Odin rappelle à la strophe 10 qu'il est le père du loup Fenrir et ironise à la strophe 23 sur les huit hivers qu'il passa sous terre comme vache laitière. L'abolition de la distinction entre féminité et masculinité apparaît quant à elle à deux reprises, avec les maternités de Loki sous forme de vache (strophe 23) et de jument (strophe 33).

La marginalité est un troisième stéréotype qui, dans le cas de Loki, est particulièrement évident, si bien que Jerold Frakes en conclut qu'elle est déterminante pour saisir l'essence d'une divinité indéfinissable :

« On pourrait voir la marginalité inévitable de Loki dans l'analyse tentée par Dumézil comme le reflet de sa marginalité essentielle dans la structure mythologique elle-même. En tant que dieu non-fonctionnel, sans culte, il habite seulement les marges du système mythologique, tout comme il habite seulement les marges du royaume mythologique. (...) Pour qui s'efforce de

³⁸³*Le Bouc émissaire*, pp.102-103. Nous soulignons les expressions qui renvoient à la théorie sacrificielle.

³⁸⁴À notre connaissance, seul Erwin de Vries a analysé le poème comme un acte d'accusation dressé contre Loki. Malgré le châtiment final, la critique s'est traditionnellement attachée à commenter les blasphèmes du personnage principal, en les amplifiant ou en les minimisant. La position d'Erwin de Vries, fort logiquement, se nourrit de la pensée girardienne : « Der Sündenbockmechanismus in der nordgermanischen Mythologie », *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*, 27, 1988, p. 65.

venir à bout de Loki, envisagé comme élément fonctionnel dans le système mythologique, sa marginalité essentielle pourrait bien être la clef. »³⁸⁵

L'ascendance de Loki traduit l'ambivalence de la position du dieu, qui est extérieur à la communauté des Ases par son père, le géant Farbauti, et en est l'un des membres par sa mère, Laufey, dont tout laisse à croire qu'elle est une déesse, sans quoi plus rien ne justifierait la présence de Loki dans le panthéon. Cette parenté explique symboliquement l'impossibilité de cerner précisément les intentions d'un dieu qui souvent, comme le constate, perplexé, Snorri au chapitre 33 du *Gylfaginning*, place les dieux dans une situation périlleuse mais, tout aussi régulièrement, œuvre à les tirer de danger. Pour ne donner qu'un exemple, très significatif, le cinquième chapitre des *Skaldskaparmal* expose comment Loki, dans la même aventure, s'ingénie à obtenir de précieux présents pour les dieux et s'applique à en empêcher la confection : c'est ainsi que le marteau Miollnir, arme décisive dans le combat contre les géants, fut forgé, mais que son manche s'avéra trop court. En l'occurrence, le bienfait contrebalance largement le méfait, mais tel n'est pas toujours le cas, loin s'en faut.

Le dernier stéréotype, enfin, est constitué par l'existence d'une crise de l'ordre culturel, crise généralisée dont, en dernier ressort, la communauté fait retomber la responsabilité sur la seule victime, par le truchement des accusations que nous avons analysées plus haut. Si l'on s'efforce, comme René Girard, de lire en Baldr un bouc émissaire, la tentative se heurte au silence des sources sur une crise d'indifférenciation. L'objection est d'ailleurs moins forte qu'elle ne le paraît : nous savons que les rêves sanglants du fils d'Odin perturbent suffisamment les Ases pour qu'ils tentent de parer à leur réalisation. Le serment de ne pas blesser le dieu est universel et peut s'interpréter comme l'abolition de la séparation entre règnes minéral, végétal et animal ; surtout, l'implication de la société entière des dieux dessine en creux le motif du trouble généralisé. La *Lokasenna* confirme cette impression et il n'est pas assuré que ce poème traite d'événements postérieurs à la mort de Baldr ou, du moins, il est fort possible que les paroles de Loki révèlent une crise qui lui soit antérieure. Aucun dieu, en effet, ne nie la réalité des accusations portées contre Idunn, Freyja et Njörd aux strophes 17, 30 et 36 : or, nul ne doute que l'ordre culturel soit affecté par la pratique de l'inceste, une liaison avec le meurtrier d'un frère ou des relations sexuelles consenties avec tous les membres de la communauté. Toutefois,

³⁸⁵« Loki's Mythological Function in the Tripartite System », *The Poetic Edda. Essays on Old Norse Mythology*, New-York et Londres, Routledge, 2002, p. 165 : « One might see Loki's inevitable marginality in Dumézil's attempted analysis as a reflection of his essential marginality in the mythological structure itself. As a nonfunctional, unworshipped god, he inhabits only the margins of the mythological system, just as he inhabits only the margins of the mythological realm (...). In attempting to come to terms with Loki as a functional element in the mythological system, his essential marginality may well be the key. » La réflexion trouve son origine dans le constat amusé que les chercheurs ne s'accordaient que sur un point : l'ambivalence du dieu.

le déplacement d'une responsabilité également partagée à la culpabilité d'un seul individu abject s'effectue au détriment de Loki, et non de Baldr. C'est lui dont le poème travaille à construire l'exclusion, doublement réalisée par son expulsion du banquet commun et la relation, dans l'épilogue en prose, de son supplice. C'est à lui qu'Eldir rétorque que nul n'est son ami à la strophe 2 et de lui que Gefjun affirme qu'il est méprisé de tous les dieux, à la strophe 19.

Fondamentalement, dans ce poème comme dans l'ensemble de son parcours, Loki assume à lui seul les souillures collectives ou les errances qui auraient pu être funestes aux Ases. Le récit que fait Snorri au chapitre 42 du *Gylfaginnig* est très révélateur de ce transfert : les dieux ont accepté de mettre en jeu Freyja, le soleil et la lune dans un défi que leur a lancé un maçon. L'harmonie de leur groupe mais encore du monde se trouve donc engagée dans ce pari étrange qui, en contrepartie, doit leur permettre d'obtenir une forteresse inexpugnable. Contrairement à ce qu'ils avaient imaginé, les Ases risquent de perdre, car l'ouvrier qui les a défiés est en réalité un géant, capable de tenir ses engagements et ainsi de leur porter un coup funeste, comme ils le comprennent trop tardivement. La manière dont Snorri narre leur réaction est éloquente :

*Les dieux tombèrent tous d'accord que celui qui avait donné ce conseil devait être celui qui est à l'origine de la plupart des maux, à savoir Loki, fils de Laufey. Ils lui dirent qu'il méritait male mort s'il ne trouvait pas un moyen pour que le maître ouvrier ne remplît pas son contrat, et ils se jetèrent sur lui*³⁸⁶.

À ce moment du récit, le mécanisme de la victime émissaire se manifeste clairement. L'agressivité des Ases converge vers Loki, considéré gratuitement comme coupable d'une crise dont il n'est que très partiellement responsable. Cet élan collectif et hostile trouve sa justification dans une nature maléfique qui, en réalité, fournit une excuse bienvenue à l'unanimité violente, si bien qu'elle semble une construction *ad hoc*. C'est l'assemblée des dieux qui avait donné son accord pour conclure le marché, et nullement Loki, dont le seul tort fut de suggérer que l'on acceptât l'emploi d'un cheval comme main-d'œuvre et d'être entendu. Comme Loki parvient finalement à rétablir la situation, le lynchage n'aura pas lieu. Il n'en demeure pas moins que, dans l'ensemble de sa carrière mythique, le motif du meurtre collectif est structurant.

Le châtement final, qui en est la manifestation la plus spectaculaire, est fondé en droit sur un transfert des torts similaire. Tous les dieux se servent de Baldr pour cible, à l'exception du seul Loki. Par une logique paradoxale, il est donc tout désigné pour endosser l'entière

³⁸⁶Traduction de François-Xavier Dillmann, *op. cit.*, p. 74. Nous soulignons.

culpabilité d'une mort dont il est innocent. Selon un mouvement inverse, Hödr, qui de tous les dieux est le plus coupable, reçoit la triple excuse d'être aveugle, de ne pas savoir que le gui n'a pas prêté serment, et d'être renforcé dans sa méprise par la légèreté du projectile qu'il s'apprête à lancer³⁸⁷. Dans ce tableau, le choix du gui nous paraît particulièrement approprié et, selon nous, les critiques concluant à une nouvelle bévue de Snorri³⁸⁸, faisant une arme fatale d'une plante, symbole de santé, méconnaissent tous à la fois la logique du mécanisme émissaire – ce qui est pardonnable – et celle du mythe, ce qui ne l'est pas. Végétal doué par excellence de connotations positives, le gui est susceptible pour cette raison même d'être employé, de façon antithétique, comme une plante de malheur. L'inverse est d'ailleurs possible, et peut-être est-ce de sa signification maléfique dans le mythe que le gui tire sa valeur bénéfique dans le monde réel : la question est indécidable et nous sommes aussi peu qualifié pour la trancher qu'intéressé à nous y confronter. L'important réside dans le fait que le mythe finisse par réaliser pleinement un modèle, qu'il mobilisait jusque-là sans l'exploiter entièrement.

Nous sommes conscient, arrivé à ce stade de notre réflexion, qu'il convient de lever enfin une ambiguïté : quel rôle faut-il attribuer à Baldr, si celui de bouc émissaire est dévolu à Loki ? Corriger, comme nous l'avons fait, la lecture girardienne ne reviendrait-il pas à considérer comme nulle et non avenue l'interprétation de la scène du jeu ? La difficulté, peut-être, explique le choix inconscient de René Girard d'occulter la présence de Loki, contre toutes les indications fournies par le système herméneutique qu'il a élaboré. Erwin de Vries, pour sa part, estime que la théorie de la victime émissaire n'est pertinente que dans le seul cas du dieu rusé et soutient son propos par deux arguments dont nous avons déjà débattu et démontré les limites : l'absence d'accusation contre Baldr, couplée à l'absence de crise. Ce critique, malheureusement, ne prend pas la peine d'indiquer le sort qu'il réserve à la scène du jeu : en somme, il surimpose sa lecture à celle de René Girard et évacue par là même la question de leur articulation, qu'il est pourtant indispensable de poser.

L'aporie n'est qu'apparente : pour la surmonter, il n'est qu'à postuler que le mythe scandinave ne concentre pas sur la figure d'un bouc émissaire unique les pôles positif et négatif

³⁸⁷Sur ce point, l'analyse de René Girard est très juste (*op. cit.*, p. 104) : « C'est Loki, chaque fois, qui fait les frais de l'opération. Trois fois coupable, en somme, du meurtre dont il reste techniquement innocent, Loki manipule cyniquement le malheureux Hödr [*sic*], trois fois innocent, lui, du meurtre dont il est seul techniquement coupable. »

³⁸⁸Aage Kabell et Heather O'Donoghue, notamment, utilisent l'argument pour remettre en doute la perspicacité de Snorri.

du sacré, mais qu'il les distribue respectivement sur les fils d'Odin et de Laufey. Les morts de ces deux dieux, en effet, sont symétriquement inverses l'une de l'autre, mais chacune souffre assurément d'être lue à la lumière de l'hypothèse victimaire. Les rites, semble-t-il, ont prolongé la logique de la pensée mythique puisqu'aucun culte n'était rendu au pire des dieux – c'est du moins ce qu'indique l'état actuel des connaissances – alors que les sources attestent régulièrement l'existence de cultes voués au meilleur des Ases. Cette hypothèse n'implique nullement la conviction que des persécuteurs aient dédoublé rétrospectivement une victime tombée réellement sous leurs coups ; nous ne sentons pas l'obligation impérieuse de nous mesurer à la réalité et nous nous bornons à mettre en évidence une configuration originale de l'imaginaire persécuteur.

Au demeurant, il n'est pas aberrant non plus de considérer que la crise sacrificielle ait pu entraîner la perte de deux victimes³⁸⁹ : dans cette perspective, la mort de Loki serait la répétition ordonnée et justifiée de celle de Baldr, qu'elle viendrait corriger. L'ajournement provisoire du supplice aurait alors pour vertu de légitimer l'unanimité violente, qui cesse enfin de présenter sous la forme d'une pulsion aveuglément meurtrière. Dans la chanson de geste, le procès de Ganelon possède le pouvoir similaire de donner une apparence juridique au meurtre collectif. Il nous serait alors permis de saisir une étape intermédiaire entre les sanglantes origines et le sacrifice rituel qui les commémore et en perpétue les bienfaits.

L'examen de la troisième séquence du récit confirme d'ailleurs la capacité propre à la lecture girardienne de saisir la cohérence profonde de ce mythe. De fait, le Ragnarök s'appréhende également à la lumière de l'imaginaire persécuteur : l'univers s'effondre précisément pour la raison que la violence ne parvient pas à se concentrer sur une victime unique. En brisant ses chaînes, Loki donne l'impression d'avoir définitivement déchiré les liens du tissu social. La bataille eschatologique n'est rien d'autre que la multiplication incontrôlable et incontrôlée d'agressivité réciproque, traduite par la répétition de duels singuliers entre un Ase et la puissance maléfique qu'il combat, double négatif de lui-même. Que chante d'autre la *völva*, si ce n'est le règne définitif de la crise de l'ordre culturel et l'absence de tout principe régulateur :

Les frères s'entre-batront
Et se mettront à mort,
Les parents souilleront

³⁸⁹Nous nous en tenons au plan du récit mythique et de ses significations. Écrire que la crise a causé deux morts revient à commenter le mythe et ne présuppose en rien que nous sommes confronté à la relation d'un événement historique.

Leur propre couche ;
Temps rude dans le monde,
Adultère universel,
Temps des haches, temps des épées,
Les boucliers sont fendus,
Temps des tempêtes, temps des loups,
Avant que le monde ne s'effondre ;
Personne
N'épargnera personne³⁹⁰ ?

De même que l'analyse de René Girard éclaire de la manière la plus satisfaisante, à notre connaissance, la scène du jeu, de même, notre interprétation rend le mieux compte de la solidarité entre la mort de Baldr et le Ragnarök. Sans ce système explicatif, l'articulation resterait tout à la fois évidente dans les sources et énigmatique dans les commentaires qui leur sont consacrés.

Le dernier mérite, et non le moindre, d'une telle lecture réside dans son pouvoir d'intégrer les autres interprétations du mythe, ou de s'intégrer à elles. Nous n'entendons point par là revendiquer une précellence, mais mettre en évidence le dialogue qu'est susceptible d'entretenir la pensée girardienne avec les autres théories et l'éclairage réciproque qui en résulte. Alors que les différentes exégèses sont exclusives les unes des autres, notre commentaire s'accorde, au moins partiellement, avec chacune. Ainsi, elle entre particulièrement en résonance avec l'essai de John Lindow, centré sur la question de la *bloodfeud* : l'interprétation sociologique, qui accorde l'attention à la question de la réparation judiciaire des crimes de sang, s'intéresse à la traduction, sur le plan du réel, de l'expression mythique d'un imaginaire de la violence. Il nous semble que les deux explications gagnent à être pensées harmonieusement, et non pas conflictuellement.

De la même manière, les lectures de Jan de Vries ou d'Alv Kragerud renforcent notre position : s'il est impossible, naturellement, de déchiffrer en même temps le mythe de Baldr comme modèle d'un rite d'initiation odinique et comme fondement d'un sacrifice rituel du roi, il est certain que les interprétations fondées sur le rite motivent le recours à la théorie de la crise sacrificielle. Sans réduire le rite à la reproduction du mythe ni, inversement, le mythe à une simple justification du rite, la mise à mort codifiée d'un membre de la communauté lors d'une cérémonie – que le trépas soit symbolique, comme le voudrait De Vries, ou réel, comme le

³⁹⁰*Voluspa*, strophe 45. Nous reproduisons la traduction de Régis Boyer (*op. cit.*, p. 428).

soutient Kragelud – interroge la représentation de l'unanimité violente dans le mythe, à laquelle René Girard a consacré les réflexions les plus convaincantes. C'est en raison de leur caractère purement spéculatif que nous avons accueilli avec scepticisme les thèses de ces deux mythologues, et non par intention éristique. Même la position de Frazer n'est pas absolument incompatible avec la nôtre, pour peu qu'on la sollicite uniquement comme propédeutique à l'étude du renversement mythique des significations symboliques du gui. À la vérité, il nous faudrait étudier avec plus de sérieux les points de rencontre, si la fausseté de son interprétation n'avait pas été établie.

Dans le même temps, notre lecture permet de prendre en considération le témoignage de l'*Edda* poétique et de celle de Snorri. Loin d'être contraint de privilégier l'une au détriment de l'autre, nous sommes non seulement à même de concilier les deux sources mais parvenons encore à démontrer leur rapport dynamique. Ce nonobstant, la rigueur exige d'avouer notre difficulté à intégrer dans notre analyse la variante que comporte la *Gesta Danorum*. Aussi divergent, et déconcertant, que soit le récit de Saxo Grammaticus, nous nous refusons à l'écarter du débat au prétexte qu'il ne correspond en rien à nos attentes. En cohérence avec les positions que nous avons défendues, il ne nous paraît pas opportun non plus de fonder notre commentaire sur les corrections apportées par Georges Dumézil et son hypothèse, convaincante selon nous, d'un déplacement de motifs : peut-être sommes nous confrontés à un cas extrême de plasticité du mythe, mais toujours est-il que le mythe a supporté d'être décliné de manière aussi originale.

En l'état, il convient de constater que le meurtre collectif est entièrement effacé, et prétendre le déchiffrer serait une vaine violence faite au texte. Une réintroduction de la sorte ne nous apparaît nullement nécessaire, tant il est vrai que nombreux sont les mythes dont une version contient un meurtre collectif qu'une variante concurrente occulte ou efface. Parler d'occultation ou d'effacement n'équivaut pas à se placer dans une perspective girardienne, selon laquelle les variantes peuvent se classer hiérarchiquement et chronologiquement, en fonction de leur proximité avec l'événement fondateur : nous ne visons qu'à mettre en évidence les deux voies différentes qu'emprunte l'imaginaire persécuteur. Nous adoptons toutefois la terminologie girardienne pour la bonne raison qu'elle traduit la propension de la mémoire commune à privilégier celle des variantes qui ne mentionne pas de meurtre collectif. Chacun sait que Romulus a tué Rémus, dans l'aire géographique d'expansion du mythe du moins ; bien peu connaissent la version, rapportée pourtant elle aussi par Tite-Live, qui attribue aux sénateurs la responsabilité de cette disparition³⁹¹.

³⁹¹Nous renvoyons au développement remarquable du *Bouc émissaire* (p. 134-139), qui porte sur cet exemple. Le rapprochement est d'autant plus intéressant que la croyance romaine associe cette sanglante origine à la destruction

Il y a donc un effacement incontestable qui, pour participer pleinement de la logique du mécanisme de la victime émissaire, n'obéit pas nécessairement à une règle de succession temporelle dans l'expression du mythe. En effet, la capacité qu'a le mythe de générer des configurations différentes répondant au même dessein n'impose pas de recourir à la seule perspective diachronique. Fondamentalement, les solutions variées que peut apporter l'imaginaire persécuteur – qu'il s'agisse d'affirmer que la victime du meurtre collectif méritait son sort, de prétendre qu'il n'y eut pas de meurtre collectif mais simplement un jeu auquel a participé la communauté entière et dont l'issue fut tragique, ou de garantir qu'un seul membre de la société était coupable de la mort de la victime, différent en degré et non en nature : elles représentent autant de distorsions caractéristiques.

Il semble que le transfert de culpabilité s'opère, dans la *Gesta Danorum*, au détriment d'Hotherus qui, de ce fait, perd l'excuse de sa cécité et de la manipulation que lui fait subir Loki. Ce déplacement détermine les importantes mutations que subit la matière mythique, par comparaison avec le récit des *Eddas*. Saxo Grammaticus, en effet, ajoute un chapitre supplémentaire au mythe des jumeaux de la violence. C'est sur la rivalité mimétique qu'est construite cette version : la compétition dont Nanna est l'enjeu cristallise la convergence de désirs incompatibles, mais elle n'en est que la manifestation la plus spectaculaire. Le récit entier travaille à exprimer la gémellité de deux personnages qui, pourtant, ne sont pas donnés comme des frères. À l'invulnérabilité surnaturelle de Balderus répond la tunique magique revêtue par Hotherus qui est à l'épreuve du fer ; les nymphes proposant à Hotherus une aide divine mais somme toute peu efficace sont l'écho du panthéon nordique qui assiste en vain Balderus lors du premier combat qu'il mène contre son rival ; les funérailles de Balderus renvoient à celles de l'allié d'Hotherus.

La solidarité du mimétisme et de la violence, telle que l'a théorisée René Girard, explique assez comment la rivalité débouche sur une guerre, une des traductions mythiques de la crise de l'ordre culturel selon l'anthropologue français. Il n'est pas jusqu'à l'ambiguïté de la victime émissaire qui ne soit maintenue, dans la double clameur qui retentit à la blessure létale subie par Balderus : les explosions de joie des soldats suédois se mêlent aux cris de détresse lancés par les combattants danois. L'ambivalence trouve un prolongement dans l'attraction suscitée par le tombeau du défunt : la tentative échouée de pillage, sur laquelle se referme le récit de Saxo, n'est pas sans rapport avec la double orientation, positive et négative, de la figure

finale de la cité, causée par l'agression réciproque entre citoyens, autrement dit par la crise d'indifférenciation.

du bouc émissaire. En effet, le miracle qui empêche la profanation de la sépulture entretient la renommée du lieu, dont désormais pourtant tous évitent de s'approcher³⁹².

En somme, le système herméneutique auquel nous recourons permet de penser le récit de l'érudit danois en cohérence avec les autres versions et d'expliquer logiquement les divergences qu'il contient. Pris isolément, ce récit se trouve éclairé par le concept de rivalité mimétique mais, assurément, une lecture girardienne n'épuise pas son sens ; c'est dans sa relation à l'ensemble des variantes qu'une telle lecture se révèle pleinement pertinente. Sur ce point encore, il nous semble que notre interprétation, pour imparfaite qu'elle soit, possède un pouvoir explicatif supérieur, dans la mesure où elle ne demande ni d'écarter ni de corriger telle ou telle version, prétendument fautive. La noirceur superlative de Balderus, par exemple, revêt la même signification que la perfection immaculée de Baldr : l'une justifie que les Ases le mettent à mort, l'autre traduit l'harmonie rétablie par le meurtre et dont la communauté attribue la cause à la victime immolée. La gémellité symbolique et conflictuelle de Balderus et d'Hotherus est le calque inversé de l'inégale distribution de qualités et de défauts entre Baldr et Hödr. C'est donc bien, en dernier ressort, l'imaginaire de la violence collective qui donne son unité aux écrits de Saxo, à ceux de Snorri et à l'*Edda* poétique³⁹³.

Conclusion

L'analyse de la texture mythique de la *Chanson de Roland* pouvait sembler une entrée en matière bien lointaine pour une lecture girardienne du poème. Fondée sur l'exigence de conjointre comparatismes morphologique et typologique, elle a en réalité permis d'appréhender la nature double de la mythicité de la chanson. Nul ne saurait contester, croyons-nous, l'existence d'un dialogue entre le poème et la matière nordique : la prégnance de schèmes mythiques a d'ailleurs été affirmée et démontrée par bien d'autres que nous. Mais les études indo-européennes nous paraissent insuffisantes par elles-mêmes, dans la mesure où elles ouvrent une voie sur laquelle elles ne s'avancent pas. Elles suggèrent en effet la pertinence de

³⁹²Le travail de symétrie est véritablement remarquable, tout au long du récit de Saxo (III, 2, 1 à III, 3, 8) : la tunique méprisant le fer (« *ferrum spernente* ») est mentionnée en III, 2, 10 ; les nymphes apparaissent en III, 2, 4 et les dieux en III, 2, 10 ; les funérailles de Gelderus ont lieu en III, 2, 11 et celles de Balderus en III, 3, 7, juste après les réactions contrastées des troupes. L'intensité de la rivalité mimétique autour de la possession de Nanna parcourt l'ensemble du récit mais trouve peut-être sa manifestation la plus frappante dans deux remarques qui forment un parallèle saisissant : Hotherus se hâte en III, 2, 11 de profiter de sa victoire sur Balderus pour étreindre Nanna ; le triomphe que Balderus remporte sur son rival en III, 2, 12 ne lui semble d'aucun prix puisqu'elle ne lui procure pas la femme qu'il convoite.

³⁹³Il semble à la vérité que la mythologie nordique soit tout entière structurée par l'imaginaire persécuteur : il n'est qu'à considérer les deux meurtres inauguraux d'Ymir et de Kvasir pour s'en convaincre.

recourir à l'anthropologie girardienne et d'étudier le mythe rolandien, entendu au sens étroit que confère l'auteur du *Bouc émissaire* à ce terme. Aussi avons-nous entrepris, dans ce chapitre, de concilier – de réconcilier ? – les méthodes d'analyse de Georges Dumézil et de René Girard.

Nous avons privilégié les principes duméziliens sur le terrain du comparatisme morphologique. Dans cette perspective, notre contribution n'a pas consisté à exhumer de nouveaux comparants mythiques, puisque Hugo Meyer, par exemple, avait déjà eu l'intuition de rapprocher les figures de Baldr et de Roland et que Philippe Walter, pour sa part, s'était attaché à démontrer les liens unissant le Ragnarök à l'épisode de Baligant. Nous nous sommes principalement efforcé de systématiser l'enquête et de dégager une communauté de structures entre le poème de Roncevaux et le mythe de Baldr.

Mais, à un niveau typologique, nous accordons la préférence à la théorie mimétique, pour la raison qu'un même imaginaire persécuteur se déploie dans la *Chanson de Roland*, comme les chapitres ultérieurs tenteront de l'établir, et dans les récits scandinaves. Quoiqu'en aient les détracteurs de René Girard, l'hypothèse victimaire éclaire de façon convaincante l'ensemble formé par la mort de Baldr, le châtiment de Loki et l'effondrement du monde. La logique de ce choix apparaît plus évidente encore, quand l'on considère la puissance interprétative de la théorie sacrificielle pour étudier les autres mythes auxquels différents chercheurs ont pu comparer le poème. Nous avons montré que tel était manifestement le cas des récits mettant en scène Gullveig et Tarpeia, mais la tâche d'intégrer à notre commentaire le parallèle avec Batradz, proposé par Joël Grisward, ne serait pas trop ardue : le motif du héros combattant seul contre tous, par exemple, autorise à lire le récit ossète à la lueur du mécanisme du bouc émissaire.

La mythologie comparée motive donc, mieux que nulle autre démarche, la lecture girardienne que nous nous apprêtons à donner de la chanson : elle en est tout à la fois le fondement et le complément indispensable. C'est pourquoi nous nous autoriserons fréquemment dans les deux derniers chapitres à émailler notre propos de remarques qui enrichiront le travail de comparatisme morphologique précédemment accompli.

Chapitre troisième : Le règne du mimétisme

« Celui qui n'a jamais considéré sur son frère la place du coup de poignard / Combien pauvre est sa vie et faible son penser. » Stefan George, « Le Coupable »

Contrairement à ce qu'un préjugé pourrait laisser supposer, il est possible, dans un premier temps, de proposer une lecture girardienne de la *Chanson de Roland* sans recourir au mécanisme du bouc émissaire. Si ce mécanisme est, de l'aveu même de René Girard, le « ressort essentiel » de l'anthropologie du religieux que ce penseur a entrepris de fonder, il n'en demeure pas moins qu'il s'inscrit dans un ensemble plus large, la théorie mimétique, dans laquelle il joue un rôle certes primordial mais dont il n'est qu'un élément³⁹⁴. Ce n'est pas une moindre contribution à l'histoire des idées, en effet, que l'entreprise de ce philosophe de penser le désir humain comme l'imitation du désir d'autrui. De fait, une telle conception du désir marque une véritable rupture, en ce sens qu'elle prend en compte un troisième terme trop souvent négligé dans l'analyse de ce sentiment, le rival, auquel la priorité est accordée :

« Dans tous les désirs que nous avons observés, il n'y avait pas seulement un objet et un sujet, il y avait un troisième terme, le rival, auquel on pourrait essayer, pour une fois, de donner la primauté. (...) La rivalité n'est pas le fruit d'une convergence accidentelle des deux désirs sur le même objet. *Le sujet désire l'objet parce que le rival lui-même le désire.* »³⁹⁵

L'accent placé sur une dimension méconnue de la *mimesis*, la fonction d'appropriation, participe du même renversement conceptuel : imitant le modèle en tout, et donc dans son désir, le sujet le transforme progressivement en rival puisque le modèle devient, dès lors, un obstacle à ce désir que le sujet croit le sien propre alors qu'il est en réalité le produit du mimétisme.

L'imitation et le désir conduisent donc de manière logique au conflit et à la réciprocité violente. C'est ainsi que se constitue un véritable cercle : plus le sujet et le modèle se ressembleront par leur désir, plus ils recourront à la réciprocité violente et, plus ils recourront à la réciprocité violente, plus ils se ressembleront. Par conséquent, l'équivalence entre non-différenciation et violence, l'assimilation de l'une à l'autre dans la pensée sauvage, s'expliquent naturellement : les croyances superstitieuses liées à la naissance de jumeaux, par exemple, y trouvent leur racine. Le motif mythique de la gémellité est d'ailleurs un sujet récurrent de réflexion dans *La Violence et le sacré* puisqu'il traduit de façon exemplaire l'articulation étroite

³⁹⁴C'est dans *La Voix méconnue du réel* que René Girard définit la théorie mimétique comme une théorie qui « s'intéresse au monde archaïque plus encore peut-être qu'au monde moderne » et comme « d'abord une théorie des mythes ». (Paris, Grasset, 2002, p. 10).

³⁹⁵*La Violence et le sacré*, p. 216.

entre perte des différences et déchaînement de la violence réciproque. En un sens, la gémellité de Romulus et Rémus condense à elle seule leur destin : les jumeaux mythiques sont voués à la rivalité mimétique et à l'affrontement fratricide.

La théorie mimétique, appliquée à son objet premier que sont les mythes, étend à tous les membres de la communauté ce qui vaut pour les jumeaux. En somme, qu'est d'autre la crise d'indifférenciation, temps premier du mythe, si ce n'est la prolifération de jumeaux métaphoriques, les jumeaux de la violence ? Tous les individus sont entraînés dans la rivalité mimétique et contaminés par l'agressivité devenue générale, au point de devenir « les doubles les uns des autres »³⁹⁶. Ce n'est qu'à ce stade que commence à jouer le ressort essentiel de la théorie, le mécanisme du bouc émissaire. C'est pourquoi il importe de mesurer ce que peuvent nous apprendre sur la *Chanson de Roland* l'analyse du désir mimétique et l'interprétation du motif du double mythique. Il serait loisible de suivre bien des voies pour accomplir ce parcours, mais nous faisons le choix de commencer l'enquête par une réflexion sur l'esthétique de la chanson de geste, dans le dessein de démontrer qu'une lecture girardienne, loin d'imposer une vérité déjà prête et tenue en réserve pour être imposée de l'extérieur à un texte auquel elle est étrangère, est susceptible de contribuer à l'étude d'une question aussi cruciale que celle de la diction poétique dans cette œuvre. Nous tenterons par-là même de répondre à la question qu'il convient de poser à toute œuvre romane, selon Bernard Cerquiglini, celle qui porte sur les « les formes spécifiques de sa récurrence » : « Dis-moi comment tu te répètes, et joues de ta répétition »³⁹⁷.

III.1 Poétique de la répétition et désir mimétique

Bien que nous nous soyons antérieurement inscrit en faux contre l'explication proposée par Jean Rychner dans son *Essai sur l'art épique des jongleurs* afin de rendre compte de l'abondance remarquable des répétitions dans les chansons de geste, c'est vers ce critique que nous nous tournons au moment de réfléchir à ce principe poétique fondamental. De fait, l'étude minutieuse par Jean Rychner des modalités du déploiement de ces répétitions a contribué de manière décisive aux recherches sur l'esthétique des poèmes épiques médiévaux. L'examen de la structure strophique des chansons permet de distinguer deux catégories essentielles de répétition : d'une part, le jongleur peut utiliser le procédé des laisses parallèles, qui consiste à narrer dans plusieurs laisses successives une action identique accomplie par des personnages

³⁹⁶*Ibid.*, p. 121.

³⁹⁷*Éloge de la variante*, p. 60.

différents ; d'autre part, il peut recourir à la technique des laisses similaires et reprendre dans plusieurs strophes consécutives le même contenu narratif. La ligne de partage entre ces deux catégories est parfois difficile à saisir, et Jean Rychner est bien conscient qu'il peut être, dans certains cas, extrêmement complexe de déterminer si le passage étudié comporte des laisses parallèles ou similaires. C'est pourquoi il propose un critère discriminant qui soit toujours valide, en attirant l'attention sur le fait que le procédé des laisses parallèles suppose un équilibre entre la progression de la narration et la dimension lyrique de la séquence. À l'inverse, il rappelle que, par définition, les laisses similaires créent une halte lyrique, une pause dans le récit³⁹⁸.

La typologie des chansons de geste établie par Rychner intéresse tout particulièrement notre propos, en ce sens qu'elle distingue trois sortes de chansons. Une première catégorie de chansons, les seules selon Rychner susceptibles d'accéder à « la vraie hauteur épique », est caractérisée par « la fréquence de l'horizontale lyrique », c'est-à-dire par le respect de l'unité de la laisse et par le recours massif à la répétition, que ce soit par le procédé des laisses parallèles ou celui des laisses similaires. Une deuxième catégorie regroupe les chansons privilégiant la « verticale narrative », c'est-à-dire dans lesquelles le découpage des laisses, souvent hypertrophiées, semble souvent ne relever d'aucune logique clairement établie et dans lesquelles l'on ne rencontre que rarement des exemples de reprises d'un même thème. La dernière catégorie, enfin, rassemble les chansons qui choisissent « l'oblique », moyen terme en ce sens qu'elles comportent des répétitions mais que leur structure strophique n'est pas fermement établie³⁹⁹.

La *Chanson de Roland* appartient bien évidemment à la première classe puisque c'est l'étude de sa composition qui sert d'exemple emblématique. La question, pour nous, n'est pas de savoir si le *Roland* est bien la réussite la plus achevée du genre ni même si le concept de « l'oblique » est absolument pertinent. Il importe davantage, selon nous, de nous interroger sur les effets de sens qu'implique nécessairement la présence dans le poème de répétitions si nombreuses. Si Jean Rychner n'attribuait pas aux laisses similaires une fonction emphatique, en démontrant que le poète recourt à elles aux moments cruciaux du poème et que la pause lyrique par elles instaurée vaut alors mise en relief, nous serions en droit de dire qu'il a entièrement négligé la question. Son silence sur la signification du recours aux laisses parallèles est

³⁹⁸*Op. cit.*, p. 93. Le médiéviste suisse ironise sur la « chinoiserie des distinctions trop subtiles » entre laisses parallèles et similaires.

³⁹⁹*Op. cit.*, p. 125. Jean Rychner propose respectivement *Le Moniage Guillaume* et *Raoul de Cambrai*, comme exemples des deuxième et troisième catégories.

saisissant, même s'il s'explique aisément par la nature même de l'*Essai*, qui consiste en une étude descriptive des techniques poétiques des jongleurs médiévaux.

Aussi nous faut-il, pour tirer toutes les conséquences de la « fréquence de l'horizontale lyrique » dans la *Chanson de Roland*, considérer dans le détail les occurrences des laisses parallèles et tenter de comprendre leur valeur dans ce poème.

III.1.1 Pour une interprétation girardienne du procédé des laisses parallèles

Il est indispensable de dresser en premier lieu un inventaire complet des laisses parallèles, et ce dans toutes les versions de la *Chanson*, plutôt que dans le seul manuscrit oxonien comme l'a fait Jean Rychner dans son étude fondatrice. L'établissement d'un tel inventaire est loin d'être aisé, dans la mesure où l'inventeur même de la notion de laisses parallèles reconnaît que la clarté théorique de la notion tranche avec la difficulté d'identifier ce procédé, lorsque le commentateur se confronte à un texte particulier. Il y a donc quelque chance que notre proposition se voit reprochée une utilisation trop extensive ou, à l'inverse, trop restrictive, de la notion, de sorte qu'il faille écarter de la discussion tel ou tel exemple indûment répertorié et introduire tel ou tel autre, à tort écarté. Sans tomber dans les « chinoiseries » raillées par Rychner, il n'en est pas moins nécessaire de préserver l'esprit de méthode. Aussi avons-nous suivi comme principe directeur d'écarter systématiquement les laisses narrant des actions ressemblantes mais non pas réellement parallèles, et de conserver des laisses dont le vers initial ne respectait pas le principe de parallélisme de formulation, sans que cela ne détruisît pour autant la construction symétrique de ces strophes successives. Pour la commodité de la discussion, il paraît pertinent de commencer par présenter une vue tabulaire du relevé que nous avons établi.

III.1.1.1 Recension des occurrences

Emploi du procédé des laisses parallèles	O	V4	V7	C	P	T	L
Dons reçus par Ganelon	Laisses 48 à 50	Laisses 42 à 44	Laisses 55 à 57	Laisses 55 à 57	Thème non traité	Thème non traité	Thème non traité
Formation des douze pairs sarrasins	Laisses 70 à 78	Laisses 65 à 74	Laisses 79 à 87	Laisses 77 à 86	Thème non traité	Laisses 11 à 19	Thème non traité
Armement des pairs francs avant la bataille	Thème non traité	Thème non traité	Laisses 97 à 107	Laisses 106 à 116	Laisses 6 à 16	Thème non traité	Thème non traité
Adresse aux troupes franques	Thème non traité	Thème non traité	Laisses 116 à 118	Laisses 125 à 127	Laisses 25 à 27	Thème non traité	Thème non traité
Vantance des Sarrasins puis mise à mort	Laisses 93 à 102	Laisses 89 à 98	Laisses 122 à 131	Laisses 131 à 140	Laisses 31 à 40	Laisses 28 à 37	Laisses 3 à 12
Formation des échelles franques	Laisses 218 à 225	Laisses 237 à 244	Laisses 272 à 278	Laisses 280 à 286	Laisses 191 à 198	Laisses 170 à 174	Thème non traité

Formation des échelles sarrasines	Laisses 232 à 234	Laisses 251-252	Laisses 286 à 288	Laisses 294 à 296	Laisses 206 à 209	Laisses 182-183	Thème non traité
Adresse aux troupes franques et sarrasines	Laisses 245-246	Laisses 262-263	Laisses parallèles non-utilisées	Laisses parallèles non-utilisées	Laisses 226-227	Laisses parallèle non-utilisées	Thème non traité
Échange d'offres entre Charles et Baligant	Laisses parallèles non-utilisées	Laisses parallèles non-utilisées	Laisses parallèles non-utilisées	Laisses parallèles non-utilisées	Laisses 243-244	Laisses parallèles non-utilisées	Thème non traité
Refus de recevoir de Charles la ville de Narbonne	Thème non traité	Laisses 291-292	Thème non traité	Thème non traité	Thème non traité	Thème non traité	Thème non traité
Échange d'offres entre Pinabel et Thierry	Laisses 283-284	Laisses parallèles non-utilisées	Laisses parallèles non-utilisées	Laisses parallèles non-utilisées	Laisses parallèles non-utilisées	Laisses parallèles non-utilisées	Laisses parallèles non-utilisées
Concours d'avis sadiques pour le supplice de Ganelon	Thème non traité	Laisses 411 à 416	Laisses 436 à 441	Laisses 441 à 445	Laisses 370 à 373	Laisses 344 à 349	Laisses 209 à 212

Le constat d'une grande régularité dans le recours au procédé des laisses parallèles s'impose de lui-même. Il ne se rencontre que trois cas, sur douze occurrences inventoriées, pour lesquels le recours aux laisses parallèles semble avoir été facultatif. Encore ne s'agit-il alors que de traiter des thèmes accessoires, sans grande ampleur, comme l'atteste le fait que le parallélisme ne se développe jamais au-delà de deux strophes. Les constructions symétriques impliquant au moins trois laisses sont reproduites dans chaque version, à condition que le thème y soit traité. Plus la construction est monumentale, plus nombreux sont les manuscrits qui lui font place et, potentiellement, plus importante est sa signification. C'est pourquoi nous commencerons d'abord par considérer les petites unités, pour nous intéresser ensuite aux grands ensembles.

III.1.1.2 Étude des emplois en mode mineur

Il est heureux que nous possédions les trois exemples évoqués précédemment, pour lesquels des versions isolées emploient le procédé des laisses parallèles. Comme la tradition n'a pas imposé ce traitement stylistique des thèmes, la valeur différentielle de ce choix peut ressortir plus nettement, par opposition aux variantes concurrentes. L'échange d'offres entre Charles et Baligant, dans la version de Paris, semble présenter un intérêt moindre, dans la mesure où les laisses parallèles semblent procéder de la scission de la laisse unique que l'on rencontre partout ailleurs. Néanmoins, si la rivalité mimétique qui oppose les deux empereurs se comprend aisément sans lui, le recours à ce procédé redouble poétiquement la signification de la scène : Charles reprend à son compte l'initiative de son jumeau païen, sans que les deux tentatives de conciliation, précisément parce qu'elles se croisent, ne puissent rien entraîner d'autre qu'une intensification de l'antagonisme. Le parti pris du jongleur, ou du copiste, de P revêt d'autant plus de force que les deux laisses ainsi obtenues sont particulièrement brèves – elles comprennent respectivement cinq et six vers – au regard de la longueur moyenne des strophes dans cette version et qu'il crée donc un certain déséquilibre.

Cet exemple entre évidemment en résonance avec l'emploi de laisses parallèles dans la seule version d'Oxford lors du duel entre Pinabel et Thierry, qui permet de donner à entendre un véritable échange de propositions de paix. Les autres variantes ne traitent qu'une partie du thème, puisqu'elles laissent l'offre de Pinabel sans contre-partie, le champion de Charles se contentant de rabrouer sèchement le défenseur du traître. À première vue, le texte oxonien semble moins cohérent que les autres puisque la partie finale du poème travaille à réintroduire des dissymétries et à sortir du cercle mimétique que maintient, pour quelque temps encore, le

parallélisme. Il n'en est pas moins vrai, cependant, que la version d'Oxford rend manifeste cette vérité latente que ce duel judiciaire n'est jamais que la répétition de l'affrontement guerrier de Charles et Baligant. Les deux combats se déroulent d'ailleurs de manière identique dans l'ensemble des manuscrits, avec une grave blessure à la tête du futur vainqueur et une intervention divine pour lui permettre de triompher⁴⁰⁰. L'esthétique du double régit la chanson entière, et nous comprenons déjà qu'elle est étroitement liée à la réciprocité violente.

Les exhortations parallèles de Baligant et de Charles, qui apparaissent dans O, V4 et P, confirment ce que nous avons dit de leurs offres de paix et apportent une preuve supplémentaire de leur rivalité mimétique. S'il est permis d'affirmer massivement que les Sarrasins sont le miroir des Francs dans la chanson, il est toutefois intéressant de constater, dans le détail, que l'inverse peut être vrai : il y a circulation du mimétisme, et l'empereur chrétien reproduit aussi le modèle que lui propose le chef des armées païennes. L'idée que le procédé des laisses parallèles soit le moyen poétique d'exprimer le mimétisme se voit confortée par le fait que, dans les versions concurrentes qui n'y recourent pas, l'on rencontre indifféremment le discours de Baligant (T) ou celui de Charles (C et V7). Une solidarité semble même se dessiner entre les versions de Paris et d'Oxford dans leur emploi de ce procédé.

Restent, pour clore l'étude des petites unités, à considérer une dernière occurrence. Elle attire particulièrement l'attention à ce titre qu'elle s'intègre dans un développement original qui ne se rencontre que dans la version de Venise 4. Alors que, partout ailleurs, le retour de Charles et de son armée après la prise de Saragosse est brièvement traité, le poète de V4 introduit à ce moment de la chanson l'épisode de la prise de Narbonne. À l'évidence, nous avons affaire ici à un effort de mise en cycle et la version entrelace la matière rolandienne et celle du cycle de Guillaume d'Orange⁴⁰¹. Les raisons de cette hybridation peuvent être multiples et semblent vouées à nous échapper : qui pourrait trancher en faveur d'une digression fantaisiste, d'une volonté de séduire un auditoire ou de la nécessité d'obéir à un commanditaire ? Quelle que soit d'ailleurs la réponse apportée à cette question, l'analyse de l'effet poétique de cette jonction cyclique resterait à faire. Notre prétention n'est pas d'épuiser, de beaucoup s'en faut, la richesse

⁴⁰⁰L'intervention divine est plus nettement marquée dans la version oxonienne, ce qui est logique puisqu'elle œuvre davantage à démarquer l'affrontement entre Charles et Baligant : « *Deus le guarit, que mort ne l'acraventet* » (« Dieu le préserva d'être renversé par la mort », laisse 285, vers 3923). Elle se retrouve cependant dans toutes les autres versions avec en ouverture de la laisse la prière fervente de Thierry à Jésus et, en clôture, l'exclamation de Charles attestant que la victoire procède d'un miracle divin (V4 401, V7 426, C 431, P 360, T 331 et L 201).

⁴⁰¹Pour reprendre la terminologie établie par Michael Heintze (*art. cit.*), nous parlerons de « jonction cyclique », c'est-à-dire de l'intégration dans une chanson de geste de personnages et d'épisodes qui appartiennent à un cycle étranger.

de cette construction mais simplement de souligner qu'elle participe pleinement de la poétique de la répétition qui caractérise la *Chanson de Roland*. En simplifiant à l'extrême, nous pourrions dire que la prise de Narbonne reproduit la prise de Saragosse selon un axe inversé. Les Francs n'éprouvent aucune difficulté à s'emparer d'une ville qui tombe dans leurs mains par la volonté divine et, pourtant, ils massacrent femmes et enfants et la brûlent. Alors qu'il y a compétition pour partir en ambassade auprès de Marsile, les barons de Charles rivalisent cette fois pour ne pas recevoir en fief la ville de Narbonne. C'est dans ce contexte que s'insèrent les laisses parallèles relevées dans l'inventaire : il ne s'agit que de deux laisses consécutives, rappelées par la laisse 295, mais elles sont virtuellement riches d'un développement plus ample⁴⁰². Loin d'être des rivaux aspirant à l'honneur et au pouvoir, Richard de Normandie et Ogier le Danois, imités plus loin par Hernaut de Beaulande, refusent avec vigueur une possession menacée par la présence des Sarrasins. En somme, l'enthousiasme guerrier se transforme en anti-héroïsme car les soldats sont fatigués de combattre : en toute logique, les laisses parallèles expriment en cet endroit une anti-rivalité.

III.1.1.3 Analyse des ensembles monumentaux

Les ensembles de grande ampleur sont au nombre de huit, pour l'étude desquels la théorie de la rivalité mimétique n'est pas toujours utile. L'exhortation aux Francs durant la bataille, par exemple, s'explique de manière bien plus satisfaisante par la recherche d'un effet pathétique. Comme le procédé ne s'étend que sur trois laisses, nous n'insisterons pas davantage sur la valeur qu'il revêt. De la même manière, l'on peut faire l'économie de la rivalité mimétique pour commenter l'armement des commandants francs, le catalogue des échelles de Charlemagne et de Baligant, constructions de plus grande ampleur, qui ressortissent tous à la diction épique traditionnelle et dans lesquels les laisses parallèles remplissent un office de commémoration et de célébration de la grandeur héroïque, par la vertu des accumulations dont elles sont le support emphatique. Encore convient-il de souligner l'effet de miroir qui existe entre les deux catalogues : comme l'a bien démontré Jean Rychner, les laisses parallèles créent une « horizontale lyrique », par opposition à la « verticale narrative », mais leur déploiement

⁴⁰²Robert Cook, dans l'édition de référence que nous avons retenue, rapporte la suggestion de Beretta selon qui le copiste aurait oublié plusieurs laisses rapportant les refus de divers barons (volume 1, p.II/347). Nous partageons le scepticisme de Cook sur la probabilité d'une haplographie d'une telle ampleur, mais il est certain que nous sommes en présence d'un thème susceptible de développement. Il est intéressant de constater que le conseil de Charles, que cette séquence inverse, ne comporte pas de laisses parallèles, malgré des échos dans l'enchaînement des laisses.

redoublé à propos d'objets identiques dessine une boucle dans la trame diégétique. Si le terme de boucle permet de filer la métaphore musicale, il sous-entend en outre celui de redondance, mode d'expression privilégié par le mythe.

Nous considérerons avec plus d'attention les dons reçus par Ganelon, quand bien même la scène ne revêt pas un intérêt majeur dans l'économie générale de la chanson. De fait, si le recours aux thèses de Marcel Mauss sur le don semble l'approche anthropologique la plus indiquée, ces dernières n'imposent pas d'écarter un commentaire girardien⁴⁰³. La générosité des Sarrasins, récompense logique de la trahison qui vient de se produire, prend tout son sens si l'on envisage la question du prestige que gagnent les donateurs. Plus le présent est grand, plus donc la perte de richesse sera lourde, et plus le prestataire aura affirmé sa puissance et la hauteur de sa position dans la société. Pour la scène qui nous occupe, il est délicat de savoir si chaque Sarrasin concourt, par son présent, à souligner la grandeur de sa communauté ou s'il prend part à une compétition où il entend vaincre des rivaux – les deux objectifs n'étant d'ailleurs nullement incompatibles. Dans cette perspective, les versions de V7 et de C suggèrent l'importance de la rivalité mimétique : le troisième donateur se précipite pour donner un cheval au traître et la reine saute pour lui offrir des bijoux⁴⁰⁴. À cet égard, il n'est pas indifférent que, dans toutes les versions qui traitent la scène, ce soit à la reine ou au roi que revient l'honneur de clore la remise des présents. La compétition ne saurait se poursuivre au-delà sans que l'individu qui surenchérirait n'offensât le prestige royal et ne prît le risque de provoquer un conflit destructeur. Sur ce plan, la chanson de geste entre peut-être en résonance avec le roman arthurien : l'idéologie courtoise de la royauté définit précisément le bon souverain par sa capacité à distribuer les richesses et les honneurs⁴⁰⁵.

Le grand ensemble constitué par la formation des douze pairs sarrasins, quant à lui, est explicitement et liminairement inscrit sous le signe du mimétisme. La volonté qui anime le neveu de Marsile de reproduire le modèle franc est évidente. Après avoir obtenu le droit de tuer

⁴⁰³ Nous ne nous étendons pas davantage sur la question du don dans les chansons de geste, dans la mesure où les ouvrages d'Andrew Cowell (*The Medieval Warrior Aristocracy : Gifts, Violence, Performance and the Sacred*, Cambridge, Brewer, 2007) et de Philippe Haugeard (*Ruses médiévales de la générosité : donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Champion, 2013) l'ont traitée en profondeur. Plutôt que d'imposer au lecteur d'inutiles redites, nous renvoyons donc à ces deux études, qui font autorité.

⁴⁰⁴ Brant de More « *ne se vost atargier* » et la reine « *saut en piez* » (C, laisse 57). Le fait que cette dernière laisse mentionne deux donateurs, contrairement aux versions de O et de V4 qui ignorent le personnage de Brant de More, montre une accélération dans la compétition et révèle la nature agonistique de la situation.

⁴⁰⁵ Sur ce sujet, nous renvoyons à l'ouvrage de Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire* (Paris, Champion, 1992), et notamment au chapitre intitulé « De la théocratie royale à l'idéal courtois ».

Roland, son double fonctionnel puisqu'il est le neveu de Charles, Aëlroth adresse au seigneur de Saragosse une nouvelle demande : « *Eslisez mei duze de vos barons, / Si m' cumbatrai as duze cumpaignons* »⁴⁰⁶. Nous citons de préférence le texte oxonien parce qu'il traduit le mieux l'obsession de la symétrie et du parallélisme qui gouverne la scène. À n'en pas douter pourtant, une inconséquence existe dans cette version : en toute logique, c'est onze pairs que devrait réclamer Aëlroth qui, joints à lui, formeraient le nombre convenable pour redoubler les douze preux de France. L'égalité est rendue impossible par l'intrusion d'un guerrier surnuméraire et, assurément, les versions de V4, C et V7 sont meilleures, si l'on considère les lois de l'arithmétique. Mais le manuscrit oxonien privilégie la justesse de la formulation poétique aux calculs d'apothicaire. Le parallélisme des deux seconds hémistiches exprime si justement la gémellité franco-sarrasine qu'il eût été bien regrettable de prendre un autre critère en considération⁴⁰⁷.

Il est également important de remarquer que le roi n'a pas le temps d'exaucer la prière de son neveu et de désigner les meilleurs barons de sa troupe. Onze guerriers se présentent spontanément et chacun d'entre eux se confère à lui-même la légitimité suffisante pour appartenir à l'élite de l'armée sarrasine. Ce faisant, ils reproduisent exactement le comportement d'Aëlroth qui s'est présenté lui-même comme pair et s'est auto-proclamé égal de Roland. Pour asseoir ses prétentions, il ne possède manifestement pas d'autre droit que celui conféré par les règles de la symétrie, celles-là même que personne ne saurait contester dans la séquence ni, oserons-nous dire, dans la chanson. De modèle, le neveu de Marsile se transforme insensiblement en rival et, dans leurs discours de réception, les impétrants tendent à considérer le don accordé à Aëlroth comme octroyé à eux. Sept d'entre eux affirment en effet leur intention bien arrêtée de mettre à mort Roland, alors que leur roi a accordé à celui qu'ils imitent le « *colp Rollant* ». Le style formulaire, de la manière la plus efficace et la plus poétique qui soit, donne à entendre tout à la fois la symphonie de désirs convergents vers le même objet et la cacophonie engendrée par la rivalité mimétique.

Aëlroth (modèle-rival) : *Un don vos quier : c'est lo cors de Rollant. / Je l'ocirai a mon espié tranchant.*

⁴⁰⁶O, laisse 70, vers 877-878 : « Nommez-moi douze de vos barons : / Ainsi je me battrai contre les douze compagnons. » Seule la version de Cambridge néglige la symétrie pour évoquer au contraire le déséquilibre des forces : Margos - tel est le nom du neveu dans cette variante - promet la mort des douze pairs en raison de la présence à ses côtés de quinze mille barons (laisse 11, vers 154-155). Les laisses suivantes n'en sont pas moins consacrées à l'élection des pairs.

⁴⁰⁷Cela est si vrai qu'un éditeur de la version de Venise 4 avait trouvé pertinent de corriger le nombre pourtant correct qu'il rencontrait dans le texte : le fait que onze fût écrit en chiffres romains l'incita donc à penser que le copiste, par étourderie, avait oublié un i (nous renvoyons à la note de Cook dans l'édition de référence, p. II/318).

Malpin (imitateur-rival) : *En Rencesvals metrai mon estendart ; / Se truis Rollant, qi a le cors galart, / Je l'ocirai a mon trenchant fausart. / Des doze pers i ferai grant essart.* L'Amorave (imitateur-rival) : *En Roncesvals vendrai mon cors guïer / Se truis Rollant, je le ferai finer, / Et Oliver n'en porra escamper. / Franceis morunt et tuit li doze per.*

L'Almançur (imitateur-rival) : *En Rencesvaus condurai ma coinpeigne : Vint mille homes ou escu, ou enseigne. / Se truis Rollant, qu'il tiennent a chastaigne, / Ne puet garir que la mort ne l'ataigne. / Il n'est pas droit qe Oliver remaigne. / François morunt sanz nulle recovraigne.*

Torgis (imitateur-rival) : *En Rencesvals irai, et mis barnez : / Doze mille homes qe vos ici veez. / Si truis Rollant, qi tant est redotez, / De mort nen iert garentiz ne tensez. / Vez ci m'espee qi est trenchant assez.*

Estormis (imitateur-rival) : *En Rencesvaus condurai mes amis. / Se truis Rollant, de mort puet estre fis, / E Oliver qi est chastains et guis. / Li doze pers i seront tuit ocis. / Franceis morunt, desert iert le païs.*

Margariz (imitateur-rival) : *En Rencesvals menrai ma compaignie. / Se truis Rollant, prez sui qe je l'ocie, / E Oliver n'en portera la vie. / Li doze per n'en escamperont mie. / Vez m'espee qui d'or est enhaltie.*

Cornuble (imitateur-rival) : *En Roncesvals irai l'orgueill mater, / Se truis Rollant, qi fait tant a doter, / Se ne l'asaill, ne me pris un diner, / Si conquirai Durendart au chapler. / Franceis morront, n'en poront escamper⁴⁰⁸.*

Nous simplifions lorsque nous désignons Aëlroth comme seul modèle, car il faut encore noter que chaque nouveau pair, en reproduisant le modèle initial, se propose comme exemple à suivre. Ainsi, à un niveau purement rhétorique, Torgis est imité par Margariz qui reprend à son propre

⁴⁰⁸Nous citons la version de Venise 7, qui développe peut-être le parallélisme de la manière la plus marquée, mais l'analyse vaut pour le groupe entier de variantes qui comportent l'épisode. Nous traduisons les propos à la suite, sans distinguer de nouveau leurs auteurs : « Un don de vous requiers : le corps de Roland / Je le tuerai de mon épieu tranchant » (laisse 78, vers 1292-1293) ; « En Roncevaux je mettrai mon étendard ; / Si je trouve Roland, au corps vigoureux, / Je le tuerai de mon tranchant faussart. / Des douze pairs j'y ferai grand essart. » (laisse 80, vers 1319-1322) ; « En Roncevaux mon corps je conduirai. / Si je trouve Roland, je le ferai trépasser, / Et Olivier ne pourra en réchapper. Les Français mourront, et les douze pairs, jusqu'au dernier. » (laisse 81, vers 1329-1332) ; « En Roncevaux je conduirai ma compaignie : vingt mille hommes, ou écus, ou enseignes. / Si je trouve Roland, qu'ils tiennent pour leur chef / Il ne pourra se garder que la mort ne l'atteigne. / Il n'est droit qu'Olivier demeure en vie. / Les Français mourront sans nul recours. » (laisse 82, vers 1381-1386) ; « En Roncevaux j'irai, avec mes barons assemblés : / Les douze mille hommes qu'ici vous voyez. / Si je trouve Roland, qui tant est redouté, / Contre la mort il ne sera ni gardé ni protégé. / Voyez ici mon épée qui est bien acérée. » (laisse 83, vers 1355-1359) ; « En Roncevaux je conduirai mes amis. / Si je trouve Roland, la mort je lui garantis, / Ainsi qu'à Olivier, le chef et le guide. / Les douze pairs là seront tous occis. / Les Français mourront, et désert sera leur pays. » (laisse 84, vers 1369-1373) ; « En Roncevaux je mènerai ma compaignie. / Si je trouve Roland, je suis prêt à l'occire, / Et Olivier n'en reviendra pas en vie. / Les douze pairs n'en réchapperont mie. / Voyez mon épée qui d'or est garnie. » (laisse 86, vers 1397-1401) ; « En Roncevaux j'irai l'orgueil mater. / Si je trouve Roland, qui est tant à redouter, / Si je ne l'assaille, je ne me prise un denier. / Je conquerrai ainsi Durandal dans la mêlée. / Les Français mourront, ils ne pourront réchapper. » (laisse 87, vers 1424-1428).

compte le motif de la monstration de l'épée. L'essentiel est de saisir le mouvement d'ensemble, qui motive le recours au procédé des laisses parallèles. Signalons ici encore que le déploiement horizontal ne doit pas occulter un effet de boucle : la séquence entière doit se penser en relation avec la formation des pairs francs, dont elle est simplement le pendant, nettement plus développé il est vrai.

Un lien étroit unit l'occurrence que nous venons d'étudier avec l'ouverture de la bataille de Roncevaux, qui apporte un rude démenti aux assurances des pairs païens. La solidarité de ces deux amples constructions en laisses parallèles repose assurément sur le rapport contradictoire entre les paroles rapportées dans le premier ensemble et les actes décrits dans le second. La structure du passage, relativement stable dans toutes les versions de notre corpus pour ce qui concerne le nom des protagonistes, leur ordre d'apparition et leurs actions, reprend pour une part celle de la formation des pairs sarrasins. La volonté d'une construction symétrique est d'ailleurs soulignée par une intervention du narrateur, qui clôt la séquence en tenant le comput des morts dans les rangs païens⁴⁰⁹. Pourtant, une rupture s'opère, dans toutes les versions, à partir de la quatrième laisse : les héros sarrasins, sur la vantance desquels s'ouvrait jusque-là chaque strophe, s'effacent et, de personnages actifs, se métamorphosent en objets passifs de la violence valeureuse des Francs. Cette rupture est d'ailleurs marquée par une accélération très nette du rythme de la narration, visible à la longueur moindre des dernières laisses au regard des trois premières.

Ce changement s'explique sûrement par l'attention que porte aux variations une œuvre construite sur le principe de la répétition. Il n'en demeure pas moins qu'il intervient aussi, et peut-être avant tout, pour la simple raison que la séquence s'intéresse aux effets du mimétisme dans le camp des Francs, et non dans celui des Sarrasins. De fait, Roland propose un mode d'action qu'Olivier et Turpin s'empressent de suivre. Alors qu'Aëlroth, dans les invectives qu'il adresse à ses ennemis, fournit un modèle de discours héroïque à Falsaron et Corsablis, le neveu de Charles donne la préférence à la pratique de l'agressivité et se précipite pour tuer son ennemi. Il peut ensuite répondre par une exclamation victorieuse, réplique inversée des provocations lancées par son double sarrasin. La reconduction de ce modèle dans les laisses consacrées à la bravoure d'Olivier et de Turpin est à ce point fidèle qu'une même revendication revient dans la bouche des trois guerriers, celle d'avoir porté le premier coup.

Roland : *Feri, François ! Nostr'e li primer colp.*

Olivier : *Ferez, François, che ben la vinceron ! / Lo primo colpo e nostro ! Monçoia, roi Karlon!*

⁴⁰⁹ O, laisse 102, vers 1308 : « Des duze pers li dis en sunt ocis. » (« Sur les douze pairs, dix ont été occis. »).

Turpin : *Ferez, François ! No sïez in oblis ! / Lo primo colpo e nostro, Deo mercis !*⁴¹⁰

Le style formulaire, ici encore, est le moyen d'expression le plus adapté pour traduire le ressort de la rivalité mimétique. Chacun des trois preux se targue d'être l'exemple que la communauté doit retenir. La situation, dans cette séquence, est plus complexe encore qu'elle ne l'était lors des déclarations d'intention des pairs sarrasins. Dans ce premier cas, en effet, la convergence conflictuelle de désirs identiques restait virtuelle, puisque l'accomplissement de ces désirs était situé dans le futur. Pour l'exemple qui nous occupe à présent, l'arrière-garde comme le commentateur sont placés devant des prétentions concurrentes portant sur un fait accompli. Trois coups sont donnés pour lever le rideau de la bataille, ce qui fait deux de trop selon la morale héroïque. Il n'est pas impossible de supposer que les trois coups ont été portés en un même point du temps, que l'emploi des laisses parallèles s'efforce de fixer en abolissant le cours de la diégèse. En ce cas, le règne du mimétisme serait si fort que Roland, Olivier et Turpin seraient les doubles absolus les uns des autres. Il est cependant plus simple de penser que le frère d'Aude et l'archevêque ont si bien imité leur modèle qu'ils en sont parvenus à croire en l'autonomie de leur désir et de leurs actions. La perte des différences et la confusion des identités n'en sont pas moindres que dans l'hypothèse alternative.

C'est ce modèle, unique et triple tout à la fois, que les pairs chrétiens reprennent dans les laisses suivantes. La différence tient au fait qu'ils ne laissent plus le temps aux Sarrasins d'énoncer des propos provocateurs. Si Garin et ses compagnons préviennent leurs adversaires et marchent au-devant d'eux, ils ne sont pas pour autant plus autonomes que Turpin ou Olivier. Bien au contraire, leur initiative est commandée par leur volonté de reproduire à leur tour l'action exemplaire qu'ils ont vue. La version d'Oxford exprime parfaitement l'interdépendance de chaque exploit au moyen de la polysyndète : la reprise de la conjonction « e » à l'entame de chaque laisse scande l'entrée d'un nouveau guerrier dans le jeu de l'imitation. Elle ne possède pas une simple valeur accumulative, mais revêt une fonction d'appel, le coup de l'un provoquant nécessairement le coup de l'autre. La répétition accélérée du modèle obéit à la même logique que celle qui entraîne Brant de More à s'élaner pour offrir un présent à Ganelon ou Margariz à se précipiter pour intégrer la troupe des pairs sarrasins⁴¹¹. L'urgence de se conformer au

⁴¹⁰Nous reproduisons le texte de V4 : « Frappez, Français ! Nôtre est le premier coup. » (laisse 89, vers 1133) ; « Frappez, Français, nous triompherons ! / Le premier coup est nôtre ! Monjoie, roi Charles ! » (laisse 90, vers 1152-1153) ; « Frappez, François ! Ne soyez pas dans l'oubli ! / Le premier coup est nôtre, Dieu merci ! » (laisse 91, vers 1178-1179). Les autres versions placent explicitement la revendication dans les seules bouches de Roland et de Turpin. Olivier, en position intermédiaire, est cependant englobé et tient un discours par ailleurs trop proche des deux autres guerriers pour que l'objection soit véritablement sérieuse. De surcroît, en choisissant d'écarter la leçon de V4 au prétexte peu convaincant qu'elle est minoritaire, le commentateur ne s'en trouve pas moins confronté à un premier coup de trop.

⁴¹¹À l'exception de T, toutes les versions rapportent la hâte de Margariz, le pénultième des douze, qui « vint en

modèle commun tient au risque qui menace chaque membre de la communauté, le danger d'une perte d'être, comme le révèle Géliert dans un discours qu'il se tient à lui-même :

Or me tieng por lanier.

S'or ne m'eslais, ne me pris un denier !⁴¹²

L'estime de soi se mesure donc, en dernier ressort, à la capacité de se fondre dans la communauté, sans différer. De manière révélatrice, l'exhortation de Géliert à lui-même est immédiatement déclenchée par la vue non d'un combat ou de plusieurs combats singuliers, mais de la mêlée générale à laquelle il ne prend pas encore part. Qu'importe qu'il ne soit pas le seul à ne pas avoir chargé, il ne peut se sentir exister qu'en cédant à l'attraction mimétique. En excluant le poids du jugement collectif, Géliert cède à l'illusion de son autonomie. Il est pourtant manifeste que, pour lui comme pour les autres personnages de la chanson, l'accomplissement de soi suppose l'imitation scrupuleuse de l'autre.

Nous serons plus bref sur le dernier grand ensemble, qu'il nous semble plus pertinent et plus fécond de réserver pour le moment où nous recourrons au mécanisme du bouc émissaire. En effet, la dernière occurrence par nous inventoriée ne se situe pas sur le même plan que les précédentes, en ce sens que la reprise du même procédé stylistique possède une valeur nouvelle. Bien que la recherche du supplice le plus approprié pour Ganelon et le concours de propositions sadiques qu'elle entraîne ne soient pas sans rapport, au contraire, avec l'imitation conflictuelle du modèle, la rivalité mimétique, dans cette séquence, est transcendée par l'unanimité violente de la communauté contre l'un de ses membres. Sans doute est-ce pourquoi ce dernier ensemble clôt la série et, par-là même, le poème.

III.1.2 Les limites d'une lecture girardienne

L'analyse que nous avons conduite précédemment ne doit surtout pas faire accroire que l'esthétique épique de la répétition soit systématiquement justiciable de la théorie girardienne. Il convient donc de considérer en ce lieu trois séquences pour l'analyse desquelles la théorie mimétique n'est d'aucune utilité. Elles diffèrent radicalement des laisses parallèles, dans la

courant ». Le déplacement dans l'espace n'a pas de sens puisque Margariz siège au conseil avec les autres barons de Marsile ; en revanche, il symbolise la fièvre qui habite le guerrier de devenir l'égal des autres, de leur être identique. Ce dernier ressent donc non le besoin d'y être, mais d'en être.

⁴¹²V7, laisse 127, vers 2151-2152 : « Or je me tiens pour lanier. / Si je ne m'élanche maintenant, je ne me prise pas un denier ! ». Le même discours se retrouve dans C (laisse 166) et P (laisse 36).

mesure où, au lieu qu'une même scène soit reproduite plusieurs fois consécutivement, elles constituent de véritables modulations du poème dans son entier.

L'épisode de Baligant, en effet, ne constitue pas une interpolation fâcheuse ou une excroissance regrettable, comme le pensent ses détracteurs : il représente le moment précis où le poème se replie sur lui-même, où le chant se redéploie depuis son commencement, identique à lui-même et pourtant transmué. Le combat reprend, mais de local il est devenu universel. L'armée ennemie doit à nouveau être vaincue ; cependant, les humains qui la composaient sont métamorphosés en créatures maléfiques. Aussi haut que le permet le genre épique, le poème chante le combat eschatologique opposant les forces du Bien et du Mal. Nous n'insistons pas davantage sur la signification mythique de cette inflexion capitale, dans la mesure où nous avons déjà montré en quoi l'épisode de Baligant occupait la même place, dans la *Chanson de Roland*, que le Ragnarök dans le mythe de Baldr.

III.1.2.1 La voix du rêve

Les scènes de rêve, quant à elles, constituent autant de reformulations du chant sur le mode du langage symbolique. Peut-être serait-il plus juste d'écrire que le chant lui-même est une glose de ces scènes, dont il ordonne chronologiquement la matière qu'elles condensent dans la syntaxe particulière de l'imaginaire onirique ? Il n'est pas aisé d'établir si les visions de Charles, et celle d'Aude, redisent le poème en juxtaposant arbitrairement des fragments narratifs ou si, à l'inverse, elles sont la combinaison nucléaire d'images matricielles transposées et développées par le chant. En l'état, il convient de les considérer en fonction de leur intégration au chant, dont elles scandent le déroulement. De fait, leur inscription dans la chanson est savamment calculée, puisque ces visions sont insérées en des endroits stratégiques : avant la bataille de Roncevaux, avant le combat contre les armées de Baligant et avant le jugement de Ganelon. De surcroît, l'articulation des rêves entre eux est méthodique : les visions de Charles sont regroupées en paires qui, formant en elles-mêmes une unité, constituent un ensemble, et à cet ensemble s'opposent systématiquement les visions d'Aude. Par ailleurs, la stabilité de ces scènes oniriques est remarquable, que l'on considère le contenu des visions ou la logique dont procède leur organisation⁴¹³.

⁴¹³L'intégration ou non de certains épisodes implique naturellement, selon les versions, l'absence ou la présence de telles ou telles visions. Malgré ce, les rêves, quand ils sont évoqués, sont introduits exactement à la même place et de la même manière. Le seul contre-exemple que l'on puisse avancer est la structure strophique particulière adoptée

Comme nous les avons précédemment évoquées, nous ne nous appesantirons pas sur les visions impériales, dont nous donnons un aperçu synthétique.

1) paire de visions avant la bataille de Roncevaux (O, laisses 56-57 ; V4, laisses 50-51 ; C, laisses 62-63 et V7, laisses 63-64) :

- première vision : Ganelon agite la lance de l'empereur et la brise : symbolisme transparent et valeur proleptique évidente = trahison de Ganelon et mort de Roland

- seconde vision : C'est la vision la plus sujette aux variations. Alors qu'il se trouve à Aix, Charles est mordu par un ours au bras droit, puis attaqué par un léopard venu d'Espagne (O diverge assurément en faisant surgir le léopard des Ardennes, la lecture de verrat pour ours n'est en revanche pas certaine). Un vautre intervient (sauf dans V7 où Roland intervient et dans C où personne ne se manifeste). Le vautre tranche l'oreille droite de l'ours et combat le léopard (sauf dans V4 où le vautre ne combat que le léopard et où l'ours ne reçoit pas de châtiment et en C, où Charles combat lui-même). Il est possible que la transmission textuelle ait entraîné l'altération d'un contenu originel et brouille ainsi, par la multiplication de variantes concurrentes, la signification de la vision ; nous faisons pour notre part l'hypothèse que l'hermétisme du rêve appelle les variations. Il est évident que l'ours peut aussi bien être Marsile que Ganelon. Dès lors, de nombreuses lectures à clef se superposent : ours = Ganelon ; léopard = Pinabel ; vautre = Thierry // ours = Ganelon ; léopard = Marsile ; vautre = Roland // ours = Marsile ; léopard = Baligant. Le rêve condense en une unité narrative ce que le chant expose par répétitions et parallèles, et supporte donc une pluralité d'interprétations parmi lesquelles nous ne voyons aucune raison de trancher. La valeur proleptique du rêve paraît toutefois incontestable.

2) paire de visions avant le combat contre les armées de Baligant (O, laisses 185-186 ; V4, laisses 204-205 ; C, laisses 256-257 ; V7, laisses 247-248 ; P, laisses 157-158 ; T, laisses 139-140 et L, laisses 111-112) :

- première vision : Charles rêve d'un désastre cosmique, de monstres qui attaquent ses hommes. Il s'engage dans un combat contre un lion (P et L insèrent un premier combat contre un lion avant l'apparition des monstres). La correspondance entre cette vision et le combat futur est évidente. Par les moyens qui lui sont propres – le cataclysme et les monstres – elle exprime

par V4 : au lieu que chacune des deux premières visions impériales soit rapportée dans une laisse, la seconde vision occupe une moitié de la première laisse et l'intégralité de la suivante. La stabilité est si grande que la version de L, qui ne comporte pas l'épisode de Baligant, conserve la vision qui, à l'évidence, s'y rapporte.

nettement la dimension eschatologique du combat que le chant épique ne peut librement assumer.

- seconde vision : Charles est en France. Il tient un ourson enchaîné que lui réclament trente ours (selon P et L, c'est un lion qui est enchaîné et réclamé par des ours ; pour T, il s'agit d'un dragon demandé par cent lions). Un autre ours, qui n'appartient pas au groupe des demandeurs intervient et entame un combat incertain contre le plus grand de la troupe (les leçons de O et de V4 ne sont pas claires et les éditeurs optent pour l'apparition d'un vautre⁴¹⁴ ; la correction, pour fondée qu'elle soit, ne suffit pas à nos yeux pour invalider la tradition concurrente, la seule qui soit établie avec certitude). Nul ne doute que l'ours enchaîné représente Ganelon, le groupe d'ours ses parents, l'autre ours Thierry qui combat Pinabel, dont toutes les versions louent l'admirable stature. Le recours à un animal unique, en lieu et place d'un riche bestiaire tel que l'emploi T, ne nous paraît pas étranger aux représentations indifférenciées si fréquentes dans la chanson.

Le principe poétique de répétition ne s'observe pas seulement dans le choix de reproduire la même structure pour intégrer les visions dans la trame narrative, mais encore de composer parallèlement les secondes visions de chaque paire. En effet, la situation initiale est inchangée d'une laisse à l'autre et chaque rêve s'ouvre sur l'image de l'empereur et d'un ours. V4 tire le meilleur parti de cette proximité en présentant à chacune des deux ouvertures Charles tenant un ours enchaîné. La surimpression de ces deux lisses permet de mettre en évidence le mytheme du lien, fondamental pour comprendre le personnage de Ganelon et de son homologue mythique, Loki. Comme le chant épique dans son cours régulier, les séquences oniriques font retour sur elles-mêmes et s'entrelacent l'une à l'autre au mépris de la linéarité du récit. Ainsi, les modulations du chant – épisode de Baligant et visions impériales – mettent-elles toutes en valeur la texture mythique du poème, c'est-à-dire sa manière propre de signifier par redondance d'éléments parallèles et inversés.

Les trois lisses consacrées au rêve d'Aude confortent notre propos. Tout lecteur saisit pourtant leur caractère profondément artificiel et peut supposer à bon droit qu'elles sont une greffe romanesque⁴¹⁵. L'on ne retrouve rien, en effet, de la logique organisatrice observable

⁴¹⁴ Le vers 2563 de la version d'Oxford, avant la correction de Ian Short, stipule non qu'un vautre accourt mais que quelqu'un accourt vers les autres. La leçon est doublement difficile : Charles ne peut être la personne qui accourt, puisqu'il assiste au combat de cette personne contre l'ours, et nul autre que lui pourtant n'est mentionné ; l'identité des « autres » n'est pas plus claire, sauf à considérer que c'est un ours qui intervient. Le vers 2753 de V4 est en un sens plus cohérent, dans la mesure où aucune confusion n'est possible entre l'empereur et la personne qui engage la lutte. Il n'en demeure pas moins extrêmement obscur, car le combattant en question est « *un veutre* ».

⁴¹⁵ Nous ne trahissons pas nos principes en écrivant ces lignes. Ce n'est pas de l'authenticité de cet épisode que nous

pour les visions impériales. La première laisse expose deux visions successives, que la deuxième développe, alors que la troisième et dernière strophe sert à rapporter la fin du songe. Le déploiement linéaire prévaut donc sur le principe de juxtaposition :

1) Aude rêve qu'un faucon blanc l'emporte (vision 1), puis voit Roland et Olivier chasser deux porcs près de Saragosse (vision 2). Les porcs sont secourus par des ours qui mangent les chiens des deux preux. Roland affronte finalement un lion auquel il tranche le pied droit.

2) Un aigle emporte ensuite Aude, lui arrache le sein droit puis le gauche, et l'abandonne dans une situation de détresse (suite de la vision 1). Aude voit l'Espagne sous une épaisse fumée (complément de la vision 2 ? reformulation ? vision 3 ?)

3) En pleine détresse, Aude, dévêtue, est agressée dans une forêt par trente ours. Un vieillard la sauve provisoirement puis l'abandonne. Passent alors Olivier et Roland, en train de chasser le cerf : les deux amis s'élancent pour secourir la belle mais tombent tous deux de leurs montures. Plus tard, Aude se réveille et voit les corps des deux amis couchés l'un à côté de l'autre dans un moutier. La vision s'achève sur l'envol hors de sa bouche d'un épervier⁴¹⁶.

L'existence de motifs communs à cette vision et aux songes de Charles, tels que la mutilation d'un membre droit appartenant à une bête sauvage, la description d'une catastrophe naturelle ou la présence de trente ours hostiles, prouve assez que la vision d'Aude ne diffère pas en raison de son contenu mais bel et bien de son organisation.

À cette différence fondamentale se rajoutent deux autres modifications de configuration, qui sont tout aussi importantes. En premier lieu, il n'est pas anodin que la vision possède une valeur proleptique quasiment nulle. Seule la scène du moutier, en effet, renvoie à un événement ultérieur mais, fait remarquable, elle ne le reformule pas dans le langage symbolique du rêve : dans la réalité, Aude est bien destinée à voir les corps des deux compagnons dans un moutier. Pour l'essentiel, la vision est donc une apophétie, au symbolisme transparent, si l'on considère que sa fonction principale est de signifier la mort de Roland et d'Olivier. Secondement, une interprétation extrêmement précise du songe est proposée, réduisant donc la pluralité des sens possibles à l'univocité. De fait, Aude conclut sur un ton péremptoire que son rêve rapporte la trahison de Ganelon et la mort des douze pairs à Roncevaux. Elle convoque en outre un clerc nécromancien, afin qu'il confirme ses certitudes.

dissertons, étant entendu une fois pour toutes que ce débat est vain et vraisemblablement inepte, mais de la forme qu'il revêt dans les manuscrits qui nous sont parvenus.

⁴¹⁶Nous avons retenu les laisses 355-357 de V7 pour présenter la vision d'Aude. L'architecture de l'ensemble est inchangée dans les autres versions, qui présentent des variations de détail : Aude peut ainsi être secourue par un vaillant chevalier et non par un vieillard, et les deux compagnons chassent le cerf et non des porcs au commencement de la vision 1 (voir les laisses 341-343 de V4, 363-365 de C, 295-297 de P, 267-269 de T et 147-149 de).

Ce dernier se révèle un exégète tout aussi infaillible et, consultant un livre, il y trouve écrits la trahison et le massacre de l'arrière-garde. Il suffit de confronter un tel degré de précision, obtenu à partir d'éléments très vagues, à l'incapacité de Charles de comprendre ce qui se cache derrière l'image de sa lance brisée par Ganelon, pour mesurer le changement profond du statut de la vision.

Certes, l'on pourra toujours attribuer cette mutation au seul écart temporel qui sépare une version archaïque d'un développement tardif trahissant des goûts esthétiques nouveaux. Il n'en demeurera pas moins vrai que la vision d'Aude consiste en une reprise inversée des songes de l'empereur. Un dernier élément rend plus sensible encore la symétrie des séquences oniriques. La sœur d'Olivier, en effet, ne rêve pas sans motif : sa vision n'est jamais que la contrepartie du discours mensonger tenu par les envoyés de Charles et elle rétablit une vérité que l'ingéniosité humaine a voulu dissimuler. Que sont d'autre les visions impériales, si ce n'est la contradiction apportée aux propos fallacieux tenus par le traître ? Le rôle mouvant de l'empereur, médiateur de la vérité divine ou propagateur de mensonge, concorde avec les autres déplacements opérés d'une série de rêves à l'autre. Incontestablement, le chant recourt aux songes pour formuler une vérité qui resterait autrement indicible ; cependant, le langage onirique est érigé en modèle de diction à un premier niveau seulement puisque, en dernier ressort, les visions atteignent leur degré de signification le plus élevé par leur redondance.

III.1.2.2 Répétition et palinodie : étude d'un développement original de la version de Venise

La prise de Narbonne, enfin, séquence qui apparaît dans la seule version de Venise 4, propose une modulation radicalement différente de la chanson. En effet, le poème, par l'intégration d'une matière *a priori* étrangère, comporte sa propre palinodie. Contre-chant épique, la prise de Narbonne l'est doublement, en ce sens qu'en elle les valeurs de la chanson s'inversent systématiquement et que, non moins méthodiquement, la trame narrative y suit un ordre rétrograde. De même que l'épisode de Baligant marque l'itération du chant sur un mode plus élevé, de même la prise de Narbonne recommence le chant à rebours.

Chant (chanson de Roland)	Contre-chant (prise de Narbonne)
Conclusion (laisse 283) : Prise de Saragosse, ville située au-delà de la frontière pyrénéenne, au terme d'une	Ouverture (laises 285-289) : Prise de Narbonne, ville située en-deçà de la frontière pyrénéenne, « <i>sença plus delae</i> » (vers 3912),

longue guerre. Événement heureux, placé sous le signe de la foi (vers 3829 : « Li rei cree in Deo, far vol so servisie » « Le roi croit en Dieu, il veut faire son service »). Baptême général, conversion qui fait l'économie du sang versé. Les vers consacrés aux éventuels récalcitrants ne précisent pas leur sort (prison, pendaison ou bûcher), ni surtout leur nombre, dont le lecteur comprend qu'il est nécessairement infime. La violence est virtualisée, autant qu'il est possible.

c'est-à-dire sans plus de retard que la longue prière adressée par Charles à Dieu. La prise miraculeuse de la ville semble pourtant un événement malheureux : certes, Charles ne perd ni chevalier ni piéton, mais ses hommes laissent libre cours à leur folie meurtrière : « *Brusa les femes, les enfant ont trençé* » (vers 3911 : « Ils brûlent les femmes, ils ont mis en pièce les enfants »). La violence est amplifiée, autant que possible. Le vers orphelin des laisses 290 et 291 (« *Mal fou arda Nerbona* » : « D'un mauvais feu brûla Narbonne ») implique le blâme d'une action sacrilège et non la célébration d'une violence purificatrice, habituelle dans le chant.

Ouverture (laisses 14-17) : Compétition pour aller seul dans la ville ennemie négocier la paix. Naimes, Roland, Olivier et Turpin proposent en vain leur candidature à Charles. Désignation paradoxale de Ganelon, qui ne s'est pas manifesté.

Développement (laisses 290-295): Compétition pour ne pas rester seul dans une ville conquise et la protéger par la guerre des attaques ennemies. Un silence général se fait lorsque Charles demande lequel de ses hommes désire recevoir Narbonne en fief, puis, sollicités nommément par l'empereur, Richard, Ogier et Hernaut déclinent. L'enthousiasme héroïque cède la place à l'expression d'une lassitude (trop ?) humaine : Richard comme Hernaut évoquent la fatigue engendrée par dix-sept années passées au service de Charles (reprise amplifiée, dans un but péjoratif, des sept ans évoqués dans la laisse liminaire du chant). Au milieu de ces refus, Ganelon propose, de manière impromptue et paradoxale, le moyen le plus approprié de recevoir son châtement.

Développement : Ganelon désigne son beau-fils pour rester seul en territoire apparemment pacifié mais en réalité hostile. La manœuvre est frauduleuse et permet de tendre une embuscade à Roland, projet motivé par l'antagonisme qui oppose les deux personnages.

Conclusion (laissez 296-318) : Hernaut propose son fils légitime pour rester seul en territoire apparemment pacifié mais en réalité hostile. La manœuvre a pour but d'assurer un fief à Aymeri. Ce dernier est ravi de la proposition et, dans son enthousiasme, désire se présenter seul à Charles. Le projet suscite donc l'antagonisme de Hernaut et d'Aymeri, puisque le père désire décapiter le fils. La remise de Narbonne a néanmoins lieu.

À ce tableau sommaire, qui permet de saisir l'essentiel du rapport d'inversion et de déplacement unissant la séquence de la prise de Narbonne au poème, s'ajoute un détail extrêmement révélateur : lorsque Hernaut part en quête de son fils Aymeri, Charles lui demande de mentir sur les événements de Roncevaux et de chanter un hymne à la joie (vers 4019 : « Dites che grant çoia a l'inperer pussant » : « Dites la grande joie du puissant empereur »). Hernaut refuse de mentir, invoquant son statut de personnage épique. Le contre-chant affirme en cet endroit que son existence dépend de la véracité du poème : il ne subvertit le chant que dans la limite où il en réaffirme la légitimité. Mais il importe aussi de souligner la référence ironique à la suite du chant qui, terminant son reflux, reprend après la prise de Narbonne son cours originel. De fait, Charles demande aux messagers qu'il dépêche auprès de Girard de mentir sur la catastrophe de Roncevaux, ce que ces derniers acceptent de faire (laisse 321) ; pire, il invente lui-même, devant Aude, un destin alternatif à celui qu'ont rencontré Olivier et Roland (laissez 347-348). Dans cette perspective, le contre-chant s'affirme plus authentique que son modèle.

La mention et l'examen de ces trois exemples poursuivaient le dessein affiché de rendre manifeste l'inutilité de solliciter systématiquement la théorie mimétique pour appréhender l'esthétique de la chanson de geste. Elles ont également illustré le fait que le déploiement horizontal de la chanson, reposant sur l'emploi des laisses parallèles et similaires, n'est nullement exclusif d'une progression spiralée. La réduplication d'éléments discontinus constitue en effet un principe poétique remarquable, à l'analyse duquel l'anthropologie girardienne est susceptible de contribuer.

III.2 Le motif obsédant du double : rivalité mimétique et art de la symétrie

Bien que nous ne méconnaissions pas l'importance des distinctions génériques ni le danger de rapprocher des époques historiques et des aires culturelles éloignées les unes des autres, il nous semble possible de définir l'esthétique de la *Chanson de Roland* comme « l'opposition d'éléments symétriques », ainsi que l'a écrit René Girard de la tragédie grecque. Au demeurant, Florence Goyet, dans *Penser sans concepts*, considère le travail sur les parallélismes, qu'ils permettent de mettre en relief les différences ou les similitudes, comme constitutif du genre épique. Aussi sommes-nous conforté dans notre position, puisque, dans la partie de son ouvrage consacrée à la chanson de geste, elle fonde son analyse sur la *Chanson de Roland*. Dans la mesure toutefois où la notion de symétrie est riche à la fois de l'idée de parallèle et d'inversion, c'est à elle que nous accordons la préférence.

Notre propos n'est pas d'embrasser le genre épique dans son entier, ni même celui, plus restreint, de la chanson de geste, mais de chercher à tirer les implications, pour ce qui concerne la *Chanson de Roland*, de cette obsession pour les constructions symétriques. Si, bien évidemment, la théorie mimétique ne saurait à elle seule épuiser la question du travail poétique dans l'œuvre qui nous intéresse, nous défendons cependant l'idée qu'elle constitue un angle d'attaque pertinent pour interroger l'art de la symétrie, caractéristique du poème.

III.2.1 La gémellité franco-sarrasine

La chanson s'ouvre d'ailleurs, du moins dans la version d'Oxford, par une composition savamment étudiée. En effet, pour dresser le tableau de Marsile et de sa cour à la laisse 2, le narrateur utilise des tournures qu'il reprend de manière calculée pour décrire Charles et ses hommes à la laisse 8. Si elles avaient été consécutives, nous aurions dû inclure ces deux laisses dans l'inventaire des laisses parallèles que nous avons établi. Dès l'ouverture donc, nous pouvons observer ce mouvement par lequel la chanson tend à faire retour sur elle-même, à surimprimer la laisse présente et une laisse antérieure. Il suffit d'entrelacer des vers quasi-identiques pour saisir l'effet de boucle sonore :

*Li reis Marsilie (...) / Li empereres / Alez en est en un verger / Est en un grant verger / Envirun lui / Ensembl'od lui (...) / Plus de vint milië humes / De dulce France i ad quinze milliers*⁴¹⁷.

⁴¹⁷O, laisses 2, vers 10-11-12 et 8, vers 103-104-109 : « Le roi Marsile / L'empereur / Est allé en un verger sous l'ombre (...) / Est en un grand verger / Autour de lui / Avec lui (...) / Plus de vingt mille hommes / De douce France il y a quinze milliers d'hommes. »

Quelle manière plus efficace de souligner l'homologie fondamentale qui existe entre Francs et Sarrasins ? Des différences subsistent toujours, mais postuler que Marsile est représenté dans ces laisses en satrape oisif au motif qu'il est couché sur un perron de marbre, alors que Charles incarnerait le souverain juste et vigilant au prétexte qu'il est assis sur un fauteuil en or pur nous paraît une argutie irrecevable. D'une part, la laisse 53 nous apprend qu'il advient également que Marsile siège sur un fauteuil, sans pour autant qu'il se soit transmué en incarnation de la souveraineté idéale ; d'autre part, l'on comprend mal la nécessité d'organiser la description de manière identique et de décliner des tournures très proches si l'intention était de souligner le statut antithétique des deux communautés. Il nous semble plus cohérent d'accepter le fait que l'ouverture du poème nous présente les Sarrasins comme les doubles des Francs, leurs parfaits jumeaux. Par commodité, nous formulerons toujours l'idée dans ce sens, même si le respect de l'ordre du texte demanderait plutôt que nous affirmassions que les Francs sont les doubles des Sarrasins.

La gémellité des deux communautés est un motif travaillé en profondeur dans l'ouverture de la chanson, puisque la convocation du conseil des Francs, rapportée à la laisse 12, s'effectue suivant les mêmes procédures que celles régissant la tenue du conseil sarrasin, narrée à la laisse 42⁴¹⁸. Le premier acte consiste dans le retrait du souverain, qui s'éloigne de son armée pour siéger sous un arbre. Alors, un nombre restreint de conseillers, l'élite de la communauté, le rejoint pour délibérer. C'est un seul et même monde, mais dédoublé, que chante la *Chanson de Roland* car les deux communautés partagent en effet les mêmes valeurs, celles de la féodalité. Dans cette perspective, les titres de noblesse portés par les Sarrasins sont extrêmement révélateurs : de manière saisissante, les païens peuvent être désignés dans des vers voisins selon une double terminologie, franque et sarrasine (nous employons évidemment ces adjectifs comme le fait la chanson elle-même, sans référence à des réalités historiques). La laisse 68, par exemple, est représentative de ce procédé :

*Marsilies mandet d'Espagne les baruns,
Cuntes, vezcuntes e dux e almaçurs,
Les amirafles e les filz as cunturs.*⁴¹⁹

Sur les trois versions qui débute de la même manière, deux d'entre elles (V7 et C) comportent cet effet de surimpression, même si le travail sur le parallélisme de formulations est moins abouti. V4 propose elle aussi un diptyque mais se contente d'analogies générales, qui ne transparaissent pas dans la forge des décasyllabes.

⁴¹⁸Nous renvoyons cette fois aux versions de V7 et de C, qui développent plus fortement le parallélisme, sur le plan de la diction, que ne le fait O (voir la laisse 38, qui maintient toutefois la symétrie très nette des actions). La rigueur commande de signaler que le texte de V4, une nouvelle fois, ne déploie pas ces effets de miroir.

⁴¹⁹O, laisse 68, vers 848-850. « Marsile convoque les barons d'Espagne, les comtes, les vicomtes et les ducs et les almaçours, et les émirs et les fils des comtors. »

Au sein de la même accumulation, des ducs et des émirs peuvent donc se côtoyer, sans que cela ne fasse difficulté : les deux mondes fusionnent et toute différence s'estompe ; mieux, le poème laisse entrevoir qu'ils ne sont qu'un. Nous rejoignons entièrement les vues de Carole Bercovi-Huard, qui voit « un seul modèle de société pour les deux groupes qui s'affrontent » et s'interroge sur l'existence de « deux mondes absolument parallèles » dans la *Chanson de Roland*⁴²⁰.

Encore ne faut-il pas considérer cette symétrie comme un état passif ; il s'agit, au contraire, d'une construction dynamique qui a lieu dans le poème. La réduplication de la formation des douze pairs francs par la constitution des douze pairs sarrasins est éclairante, dans cette perspective. Dans toutes les versions qui traitent ce motif, une seule laisse est consacrée à la création des douze compagnons chrétiens. Le désir d'imitation y joue un rôle fondamental et Roland est érigé en modèle absolu. Le phénomène est nettement perceptible dans chaque variante et le témoignage de T en est parfaitement représentatif :

Ly gentil Roullant fut courajous e fiers

*Desrier lui fut son copaing Oliviers*⁴²¹.

La préposition « derrière » possède très probablement une valeur spatiale concrète et crée peut-être une hiérarchie entre les deux parents, mais elle traduit avant toute autre chose l'emprise qu'exerce Roland, entraînant littéralement à sa suite son beau-frère et, par réaction, les dix autres guerriers francs. La fascination devient progressivement double, et les imitateurs du modèle suscitent une admiration égale : c'est pourquoi Turpin confie son besoin impérieux de reproduire l'attitude de « ces princes » qu'il considère avec émerveillement, sous peine de perdre toute estime de lui-même. Le mimétisme se fait donc de plus en plus intense et s'élargit à un nombre toujours plus important de personnages. La répétition de cette scène dans le camp sarrasin redouble ce mouvement, les païens imitant Aëlroth, qui lui-même se conforme au modèle de Roland, rendu admirable par cela même que les Francs l'imitent. La reprise de la laisse unique sous la forme démultipliée des laises parallèles exprime l'effet de miroir vertigineux et la séquence appelle, exige même, serions-nous tenté d'écrire, cette amplification rhétorique.

⁴²⁰« L'exclusion du Sarrasin dans la *Chanson de Roland* : Vocabulaire et idéologie « Co est une gent ki unches ben ne volt », *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la société médiévales, Senefiance*, 5, Aix-en-Provence, CUER Université de Provence 1978, p. 347. Il est vrai que ce critique finit ensuite par considérer que les représentations négatives permettent de rejeter les Sarrasins hors de la féodalité chrétienne. Nous ne partageons pas cet avis et sommes entièrement d'accord avec Florence Goyet lorsqu'elle analyse les rapports entre Baligant et Marsile comme « un fonctionnement parfait de la vassalité. » (*op.cit.*, p 313).

⁴²¹T, laisse 4, vers 50-51 : « Le noble Roland fut courageux et fier ; / Derrière lui fut son compagnon Olivier. » L'analyse de Roger Pensom, selon laquelle la chanson oppose les Francs, unis en une communauté, aux Sarrasins, qui ne sont qu'un conglomérat d'individus, ne nous semble donc pas particulièrement convaincante (voir *Literary technique in the Chanson de Roland*, Genève, Droz, 1982, p. 115-117).

La description symétrique des troupes chrétiennes et païennes, lors de l'affrontement final entre les armées conduites par Charles et Baligant, renforce notre interprétation. Aux dix échelles formées par l'empereur franc, soigneusement décrites en dix laisses, répondent les trente échelles assemblées par le suzerain de Marsile, dont le tableau est dressé en trois décades dans le manuscrit oxonien ; au corps de bataille que se réserve le premier répondent les trois corps que se réserve le second. L'échelle composée par les barbus de Valfronde semble même reproduire, et donc annuler, le signe de reconnaissance pourtant distinctif qui consiste, pour cent mille hommes de Charles, à placer leurs barbes sur leurs armures⁴²². Aucune notation explicite ne vient assigner un rôle au mimétisme dans cette composition parallèle, qui n'en contribue pas moins à l'édification de la gémellité franco-sarrasine.

Cependant, il est impossible de ne pas prendre en considération la relation particulière que Baligant entretient à Charles. Que les deux personnages soient des doubles est une évidence qui n'échappe à personne : ils sont tous les deux les plus puissants seigneurs de leur communauté et leur âge est également remarquable puisque l'un a plus de deux cents ans et que l'autre est réputé avoir connu Virgile et Homère⁴²³. Toutes les versions s'accordent d'ailleurs pour proposer un portrait laudatif de Baligant et il nous paraît assuré qu'elles travaillent toutes à suggérer qu'il est le double de l'empereur chrétien. Deux vers sont tout particulièrement révélateurs de cet effort :

Li amiral ben resemblet barun ;

*Blanche ad la barbe ensement cume flur*⁴²⁴.

Cette notation suit de très près la description de la barbe de Charles et du signe distinctif adopté par les Francs. En somme, s'il est vrai que le « vieillard d'antiquité » ressemble à un baron et que le texte s'en tient prudemment à cette tournure indéfinie, l'idée affleure dans ce vers qu'il est le jumeau de son ennemi et la correction en « *ben resemblet Carlun* » respecterait autant l'esprit de la chanson que la mesure du vers et l'assonance de la laisse. Le lecteur pourrait presque avoir le sentiment que la barbe de Baligant s'est instantanément développée dès l'instant où Charles a exhibé la sienne.

⁴²²Nous nous référons à O, laisse 234. Il est regrettable que C et V7 (respectivement aux laisses 296 et 288) omettent justement de décrire cette échelle et s'arrêtent, dans leur énumération, à la neuvième échelle de la dernière série. V4, à la laisse 252, mentionne une échelle de « barons de Valfronde », notation au moins aussi significative dans la mesure où le terme, nécessairement positif, étonne dans cette théorie de créatures monstrueuses.

⁴²³Marsile dit de Charles, sans recevoir de démenti, qu'il a plus de deux cents ans (« *Dous cenx anz ad e mielz* », O, laisse 41, vers 539) et le narrateur présente Baligant comme « *le viel d'antiquité* » qui « *tut survesquiét e Virgilie e Omer* » (O, laisse 189, vers 2615-2616).

⁴²⁴O, laisse 229, vers 3172-3173 : « L'émir ressemble bien à un baron ; / Il a la barbe blanche, semblable en tout à une fleur. » Ces vers se retrouvent dans les laisses 248, 291 et 283 de V4, C et V7.

Nous n'émettons pas gratuitement l'hypothèse d'un mimétisme surnaturel, puisqu'il ne serait jamais que la transposition prodigieuse de l'imitation, bien humaine, de son ennemi par Baligant. Nous vérifions, en cet endroit de la chanson encore, qu'un rival est aussi un modèle et la théorie mimétique contribue grandement à saisir ces dédoublements, qui sans elle resteraient difficiles à interpréter. À l'exception de L qui ne comporte pas l'épisode de Baligant, l'ensemble des versions de notre corpus évoque l'épée du chef païen en des termes éloquents,

dans la laisse qui précède la mention de sa barbe :

Puis ceint s'espee al senestre costét.

Par sun orgoill li ad un num truvé :

Par la Carlun, dunt il oït parler,

La süe fist Preciuse apeler⁴²⁵.

La chanson nomme « orgueil » ce que nous appelons mimétisme, mais la réalité est la même : le désir de Baligant est essentiellement imitatif. Les trompettes de la renommée ont retenti aux oreilles de l'émir et ont érigé Charles en modèle. L'orgueil de Baligant, ce désir qu'il croit autonome et que la chanson lui accorde généreusement comme le sien propre, s'enracine en une terre étrangère. Le parallélisme des deux compléments circonstanciels de cause, dont le second complète le premier et le corrige même, est une remarquable formulation poétique de la pensée girardienne.

La version de Paris diffère par deux aspects des autres variantes : d'une part, elle rapporte que l'émir a donné deux noms à son épée ; d'autre part, elle indique Roland comme modèle et non plus Charles (laisse 201, vers 3632-3635). Dans l'édition de référence, Annalee Rejohn suggère en note (pp. IV/369-IV/370) que le varieur a commis une erreur pour ce qui concerne Roland, puisqu'il s'oppose à la tradition attestée par les autres manuscrits. Cette explication est d'autant moins recevable qu'elle se fonde sur une vision figée de la matière rolandienne, contre laquelle nous n'avons eu de cesse de nous élever. Quant au double nom de l'épée, elle considère qu'il s'agit d'une conjecture du rédacteur, qui aurait supposé l'existence d'un nom sarrasin de l'arme. L'interprétation est plausible mais n'emporte pas notre conviction. Rien en effet n'interdit d'établir une corrélation entre ces deux variations, dont l'une a pu entraîner l'autre.

⁴²⁵O, laisse 228, vers 3143-3146 : « Puis il ceint son épée à son flanc gauche. / Dans son orgueil, il lui a trouvé un nom : / À cause de celle de Charles, dont il ouït parler, / Il fit appeler la sienne Précieuse. » Les vers correspondants se trouvent en V4 (laisse 247, vers 3330-3333), C (laisse 290, vers 5183-5186), V7 (laisse 282, vers 5298-5301), T (laisse 177, vers 2723-2725).

Aussi est-il possible que le varieur – la question de savoir s'il s'agit d'une initiative isolée ou d'une tradition plus répandue importe peu – introduise en ce point du portrait un nouveau modèle, Roland, tout en maintenant l'ancien, Charles, ce qui justifierait la mention des deux noms. La description d'une épée conçue « pour donner de grands coups » introduit un instant le spectre du beau-fils de Ganelon, archétype de la conduite guerrière, sans pourtant effacer entièrement l'image de Charles, dont Baligant est une copie. Nous voyons une nouvelle fois les doubles se multiplier : les personnages des deux chefs, représentants accomplis de la fonction royale, sont en tous points superposables, et ils recourent parfaitement la figure de Roland, dès lors que la chanson les envisage comme des guerriers. Il se peut aussi que ce double nom soit la manifestation d'une surenchère, issue inéluctable de la rivalité mimétique ; en ce cas, l'émir aurait escompté obtenir une gloire doublement supérieure à celle de son modèle, en répétant deux fois l'action qu'il a entrepris d'imiter.

La rigueur recommande de préciser que les constructions symétriques contenues dans la chanson ne participent pas toutes, loin s'en faut, de la constitution de la gémellité franco-sarrasine. Il suffit de convoquer l'exemple de la scène du cor pour mesurer que le parallélisme entre les deux communautés est certes une ligne de force majeure du poème, mais qu'il ne peut rendre compte à lui seul de la poétique de la répétition. Nous ne nous appesantirons pas sur la dimension tragique de la controverse qui oppose à deux reprises Roland à Olivier, ni sur son intérêt dramatique, points qui font l'objet d'un consensus des critiques, unanimes à saluer la grande valeur esthétique de la scène. Nous nous attacherons plutôt à examiner attentivement les modalités d'un conflit, dont l'importance est soulignée par sa récurrence et par l'emploi des laisses similaires.

III.2.2 L'envers du compagnonnage épique : Roland et Olivier, frères ennemis

Le neveu de Charles, c'est chose connue, est le porte-parole de la morale héroïque : c'est au nom de l'honneur guerrier – le sien propre, celui de sa parentèle, celui de sa communauté, pour reprendre la gradation des laisses 83 et 84 de O – que Roland refuse de sonner du cor et de demander de l'aide, malgré le déséquilibre des troupes en présence. La confiance en la puissance de son épée et la volonté de ne pas déchoir de son rang de héros épique confortent sa décision⁴²⁶. À l'inverse, Olivier raisonne de manière pragmatique et défend une position que la

⁴²⁶Dans *The Song of Roland. Formulaic style and poetic craft* (Berkeley, University of California Press, 1973), Joseph Duggan analyse avec précision l'importance de la tradition épique dans le discours de Roland, qui partage

sagesse et le bon sens le plus élémentaire partagent : puisque la défaite est évitable, autant ne pas courir le risque d'une débâcle annoncée.

Deux vers synthétisent remarquablement une opposition qui s'étend sur quatre laisses :

Rollant est proz e Oliver est sage ;

*Ambedui unt merveillus vasselage*⁴²⁷.

Ils ont à juste titre attiré l'attention des commentateurs, qui ont concentré leur réflexion sur l'antithèse contenue dans le premier vers. Deux interprétations dominent : pour les uns, le poème est supposé reprendre une opposition, traditionnelle dans l'épopée, entre *fortitudo* et *sapientia* ; pour les autres, la scène revêt une valeur idéologique et manifeste la faillite des valeurs féodales, auxquelles la chanson entendrait substituer la célébration de la royauté théocratique⁴²⁸. Soit Roland est Achille et Olivier Ulysse, soit le neveu de Charles personnifie l'anarchie féodale et Olivier incarne un type de seigneur nouveau, conscient de ce qu'il doit à son roi. Ces deux positions ne sont d'ailleurs nullement incompatibles et mettent peut-être l'accent sur des aspects différents d'un même problème. Quoiqu'il en soit, elles se rejoignent sur l'importance moindre qu'elles attribuent au deuxième vers.

Pourtant, ce dernier annule en quelque façon la distinction établie par le premier vers et proclame l'égalité des deux personnages. Il est intéressant de constater que, dans la tradition manuscrite, la préférence est accordée à ce deuxième vers, qui subit des variations de faible ampleur quand le premier est modifié d'une manière si radicale qu'elle laisse penser que l'antithèse de la version oxonienne est négligeable. Considérons ainsi la lettre de V7 et C :

Rollanz fu proz et Oliver fu ber ;

*Per igal furent et compeignon et per*⁴²⁹.

Dans ces leçons aussi, deux adjectifs différents qualifient les deux compagnons, mais il est extrêmement ardu de déduire une valeur différentielle de leur distribution, tant leur sémantisme est proche. L'on pourrait presque échanger leur position, sans altérer le sens profond de la chanson. À l'inverse, le deuxième vers amplifie, si cela était possible, l'effacement des identités propres de Roland et d'Olivier, entre lesquels il est impossible de distinguer. Au fond, le vers oxonien comporte peut-être non une antithèse, mais un parallélisme que la conjonction « e »,

avec les vantances des Sarrasins un nombre important de formules significatives (p. 118-125).

⁴²⁷O, laisse 87, vers 1093-1094 : « Roland est preux et Olivier est sage ; / Tous les deux possèdent un formidable courage. »

⁴²⁸Paul Aebischer incarne la première école et suggère même une lecture allégorique de la scène du cor (voir *Rolandiana et Oliveriana: recueil d'études sur les chansons de geste*, Genève, Droz, 1967) ; Peter Haidu et Florence Goyet sont les meilleurs représentants de la deuxième école.

⁴²⁹V7, laisse 112, vers 1887-1888 et C, laisse 121, vers 1939-1940 : « Roland était preux et Olivier brave ; / Ce furent des compagnons et des pairs en tous points égaux ».

dont l'emploi ne serait alors pas insignifiant, aurait pour rôle d'exprimer. C'est du moins le rôle qui est le sien dans la version de Paris :

*Rollans fu preus et Oliviers li bers ;
Par ingal furent et compaignon et per*⁴³⁰.

Un seul et même adjectif se rapporte aux deux preux et, loin d'être contradictoires, les deux vers se complètent et se renforcent mutuellement. Notre propos n'est pas de ruiner l'autorité de la version d'Oxford, ni même de remettre en question des commentaires souvent éclairants, mais de proposer une nouvelle approche du conflit, fondée sur la gémellité de Roland et d'Olivier. De fait, si l'on considère attentivement la tradition, l'équivalence entre les deux personnages semble être une donnée primordiale pour comprendre le conflit qui les anime⁴³¹.

La théorie mimétique, évidemment, n'est pas impuissante à expliquer la rivalité qui pousse deux amis mais aussi deux êtres si semblables à s'affronter. Le paradoxe fondateur de la pensée girardienne, qui stipule que la rivalité naît précisément de la proximité et qu'elle tend à effacer les différences, possède en l'occurrence une grande puissance herméneutique. Elle permet en effet de comprendre la relation particulière qui unit ces deux personnages dans la *Chanson de Roland* et, par-delà, dans la tradition épique du Moyen Âge. Il convient de ne pas oublier que leur rencontre s'inscrit sous le signe de la réciprocité violente : tous deux neveux au service de leur oncle et suzerain, ils s'affrontent devant Vienne dans un duel au cours duquel ils ne parviennent pas à se départager. L'épisode est narré en détail dans le *Girart de Vienne*, mais plusieurs versions, nous l'avons vu, font une référence directe au combat si bien chanté par Bertrand de Bar-sur-Aube. De fait, au moment où Olivier s'arme contre les Sarrasins, peu de temps donc avant que le conflit n'éclate entre les deux hommes, V7, C et P évoquent l'épisode :

*E ceint l'espee dan Girart le guerrier :
Desoz Vienne, en un yslé plenier,
El grant estor qi mout se fist prisier,
Rollant le conte en fist engenoillier*⁴³².

⁴³⁰P, laisse 21, vers 396-397 : « Roland était preux, tout comme Olivier le brave ; / Ce furent des compagnons et des pairs en tous points égaux ».

⁴³¹Même si l'on persiste à considérer que le premier vers de la laisse 87 comporte une antithèse et non un parallélisme, force est d'admettre que l'indifférenciation est au moins aussi importante, dans O, que les oppositions. Dans cette perspective, l'emploi de l'adjectif « *ambedui* » est remarquable, qui confond Olivier et Roland en une seule entité.

⁴³²V7, vers 1613-1616 : « Et il ceint l'épée de seigneur Girart le guerrier : / Sous Vienne, dans une île luxuriante, / Au cours du combat qui rencontra une grande renommée / Il en fit agenouiller le comte Roland. » Nous renvoyons aux laisses 106 et 6 de C et P pour les variations de détail. L'anecdote précise est rapportée au vers 5579 de *Girart*

Parce que le duel est sans vainqueur, Roland et Olivier deviennent amis. L'issue est parfaitement logique, si l'on considère que leur gloire individuelle, qui les place au-dessus de tous dans la caste des guerriers, est encore rehaussée par le prestige mutuel que leur vaut un affrontement sans décision. La rivalité a encore exaspéré la gémellité qui l'a suscitée. L'hostilité n'en demeure pas moins virtuelle et latente entre les deux champions de la même communauté.

Ainsi, il n'y a rien de surprenant à constater que le *Saragoza* est entièrement construit sur le thème du conflit entre Roland et Olivier. Les déclarations de haine qu'adresse Olivier à son beau-frère dans cette chanson sont éloquentes, et il ne serait absolument pas pertinent de supposer absolument imperméables l'une à l'autre les traditions du *Saragoza* et de la *Chanson de Roland*. Une telle position serait d'autant moins soutenable que ce poème épique, dans le manuscrit qui nous est parvenu, sert d'introduction à *Ronsasvals*, version occitane du poème de Roncevaux et que les échos sont nombreux, d'un texte occitan à l'autre. Telle est l'abrupte déclaration d'Olivier, alors que Roland a désiré accomplir seul l'exploit de rentrer dans Saragosse et qu'il se trouve dans une situation critique :

"*Si tu la mores, non m'o pres un denier.*"⁴³³

Le tendre compagnon du héros, seul témoin de la scène et unique auxiliaire possible, préfère donc voir son ami, son frère, être massacré que d'oublier ce qu'il considère comme une offense impardonnable. L'atteinte à son honneur que constitue l'expédition entreprise par Roland sans son assistance fonde le refus de sauver de la mort un compagnon d'armes en détresse. Bien que le poème s'achève au vers 1408 sur l'affirmation d'une concorde rétablie, l'harmonie semble une pure façade, en ce sens qu'au vers 1388, Olivier persiste à proclamer la haine qu'il voue à Roland : "*Yeu non vos am niant.*"⁴³⁴

De quelle nature est donc la sagesse d'Olivier et en quoi diffère-t-elle de la démesure du héros ? Il est surprenant que Robert Lafont ne soit pas embarrassé d'exalter le pacifisme et la sagesse tranquille d'Olivier dans *Saragoza*. C'est « fort heureusement », selon ce critique, que les excuses de Roland sont repoussées⁴³⁵. Pour notre part, nous lisons dans le refus obstiné de la conciliation tout autre chose que tempérance et apaisement. Si l'on renoue les fils épars de la

de Vienne.

⁴³³Vers 948 de l'édition établie dans *Le Roland occitan* : « Si tu meurs là, je m'en soucie comme d'un denier ».

⁴³⁴« Pour ma part, je ne vous aime pas ». La force de ces paroles est d'autant plus grande qu'elles sont prononcées dans un contexte éminemment dramatique. Roland aurait pu tuer en combat régulier Olivier, dont il ignore l'identité, et exprime tout le désespoir que lui inspire une telle situation.

⁴³⁵L'idée revient à plusieurs reprises dans l'apparat critique du *Roland occitan*, et notamment aux pages 24-25 et 38. À n'en pas douter, l'assimilation d'Olivier à l'« homme du Sud », au « Septimanie » explique à elle seule une lecture pour le moins surprenante du poème. La volonté de démontrer à tout prix la grandeur de l'humanisme occitan conduit selon nous à une aberration indigne d'un esprit aussi fin.

tradition, apparaît un cycle épique concentré sur l'antagonisme virulent qui oppose Roland à Olivier; nullement exclusif de leur compagnonnage dans la mesure où, à l'inverse, les deux sont fonction l'un de l'autre. Le tort des commentateurs, selon nous, est de minimiser l'importance de cet antagonisme ou, ce qui revient au même en un sens, de le désincarner. Le rapprochement opéré avec le couple formé par Achille et Ulysse, par exemple, donne systématiquement lieu à des développements théoriques, voire allégoriques, sur l'opposition des concepts de bravoure et de sagesse, sans que ne soit évoquée la haine sourde et réciproque qui existe entre ces héros, qui tous deux prétendent au titre de meilleur des Achéens⁴³⁶.

De même, le fait que le conflit entre les deux beaux-frères de la chanson de geste entre en résonance avec les tensions politiques et idéologiques entraîne les critiques à évacuer la question de la compétition pour la renommée, régime sous lequel vivent ces personnages épiques. Or, dans le *Saragoza* comme dans le *Girart de Vienne*, le souci de leur honneur personnel est un moteur décisif des actions accomplies par Roland et Olivier, et nous ne comprenons pas la raison pour laquelle ce thème devrait s'esquiver devant d'autres préoccupations.

C'est pourquoi il est nécessaire d'étudier la scène du cor en conservant à l'esprit les inimitiés anciennes mais aussi les déchirements plus récents. En effet, ce n'est pas la première fois, dans le poème, qu'Olivier et Roland s'affrontent. Nous pensons bien sûr à la scène de désignation de l'ambassadeur et à la réaction du frère d'Aude quand le héros de la chanson propose d'assumer cette fonction prestigieuse :

Respunt Rollant : "J'i puis aller mult ben !"

"Nu ferez certes !" dist li quens Oliver,

"Vostre curages est mult pesmes e fiers :

Jo me crendreie que vos vos meslisez.

Se li reis voelt, jo i puis aller ben" ⁴³⁷.

L'antithèse entre *fortitudo* et *sapientia* transparaît peut-être dans le portrait que dresse Olivier de Roland. Il est possible en outre que la formulation des deux propositions de service traduise

⁴³⁶Grégory Nagy, dans *Le Meilleur des Achéens*, a magistralement démontré l'importance de ce conflit dans la formation des traditions de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*. L'*Ajax* de Sophocle prouve bien les conséquences de ce conflit et des menaces réelles, bien éloignées des pures spéculations philosophiques, qu'il fait peser sur la communauté.

⁴³⁷O, laisse 18, vers 254-258 : « Roland répond : "Je peux très bien y aller !" / "Vous ne le ferez certes pas !", dit le comte Olivier, / "Votre coeur est très farouche et redoutable : / Je craindrais que vous vous querelliez. / Si le roi veut, je peux, bien y aller". » Les laisses 15 de V4 et 18 de V7 sont concordantes ; la laisse 18 de C comprend une réponse identique d'Olivier, mais adressée à Naimés. Comme ce dernier est réputé pour sa sagesse, l'apostrophe est surprenante, mais elle pourrait s'expliquer par une compétition engagée entre les trois sages (Naimés, Olivier et Turpin), dans laquelle Roland ne peut s'immiscer. Cette variante surprenante donne donc du crédit à notre lecture de la scène fondée sur la rivalité mimétique.

une mutation profonde de la société féodale : Roland s'arroge le droit, fondé sur sa gloire personnelle, d'accomplir une mission, alors qu'Olivier conditionne ses prétentions à la juste appréciation de son souverain. Mais il est évident aussi que les craintes d'Olivier, traditionnellement interprétées comme l'expression de sa vive affection pour Roland, ont pour objet de disqualifier un rival.

S'il est peut-être l'épanchement spontané d'un cœur aimant et tremblant pour l'être cher, ce cri insiste avant tout sur l'inaptitude d'un rival à accomplir efficacement la mission demandée. Le parallélisme des vers 254 et 258 traduit parfaitement une situation caractéristique de la rivalité mimétique. La scène dans son ensemble rappelle d'ailleurs étroitement l'intrigue du *Saragoza* : dans les deux cas, il est question de se rendre seul au milieu d'une ville ennemie, pour une rencontre amoureuse ou pour une entrevue diplomatique, et, à chaque fois, Olivier s'insurge avec véhémence contre la volonté de Roland d'accomplir l'exploit, qui correspondrait dans son esprit à un amoindrissement de sa propre valeur. Plus que de clairvoyance ou de témérité, d'insoumission nobiliaire ou de sujétion bien comprise, il est avant tout question d'un conflit motivé par le désir d'acquérir une gloire supérieure, ou au moins égale à celle du modèle-rival.

La définition que donne Roland du vassal idéal à la laisse 79 est avant tout un plaidoyer *pro domo* conçu pour manifester sa précellence, et ce n'est peut-être pas sans ironie implicite à l'endroit d'Olivier qu'il conclut sa réflexion sur une affirmation saisissante : « *Malvaise essample n'en serat ja de mei*⁴³⁸ ». Même si le neveu de Charles ne persifle pas les tergiversations de son beau-frère, il ne s'en pose pas moins comme le modèle absolu de fidélité vassalique et, surtout, de bravoure héroïque. Le futur de l'indicatif marque son infailibilité, en tant que modèle, quand le subjonctif exprime l'incertitude quant à la capacité de ses imitateurs à reproduire fidèlement le noble comportement qu'il leur propose : « *Male cançun de nus chantét ne seit* !⁴³⁹ ». L'allusion d'Olivier à Ganelon apparaît dès lors comme une première réaction, un premier essai pour contester la suprématie que Roland a établie. Le héros l'interprète bien dans ces termes, comme en témoigne sa riposte dans toutes les versions, et notamment dans la version de Cambridge :

Tais, Olivier, pour Dieu le creatour,

*My parrastre est, ne veil ta deshonnour*⁴⁴⁰.

⁴³⁸O, vers 1016 : « Mauvais exemple ne sera jamais donné par moi. » Ce vers, repris dans V4 (laisse 75), ne se rencontre ni dans C (laisse 87), ni dans V7 (laisse 88), ni dans T (laisse 22).

⁴³⁹O, vers 1014 : « Que l'on ne chante pas à notre sujet de chanson honteuse ! ».

⁴⁴⁰T, laisse 23, vers 356-357 : « Silence, Olivier, au nom de Dieu le créateur, / C'est mon parâtre, je ne veux pas de ton déshonneur. » Si les leçons de O (laisse 80), V4 (laisse 76) sont concordantes, les variantes contenues en C

La scène du cor trouve donc naturellement sa place dans ce contexte de rivalité mimétique, dont elle marque un premier paroxysme, avant que sa réduplication ne marque une reprise exacerbée du conflit. La remarque d'Olivier au moment où la bataille de Roncevaux va s'ouvrir, permet d'apprécier la nature précise de la séquence. Si le pair précise qu'il n'a « cure de parler » (O, laisse 92), c'est en référence directe à cette même scène, qui n'était donc qu'un affrontement rhétorique, un *agon* non pas vide d'enjeux idéologiques mais visant en premier lieu à assurer à l'un des deux interlocuteurs le premier rang. La remarque vaut aveu qu'Olivier a été vaincu, mais permet dans le même mouvement de relativiser l'ampleur de cette défaite. À l'heure de massacrer les païens, le discours de Roland, aussi superbe qu'il soit, ne compte plus. La formulation de cet aveu, dans les versions de Paris et de Lyon (aux laisses 29 et 2), jette un discrédit encore plus grand sur les paroles du rival. Olivier n'a « cure de gaber » : l'ironie consiste à souligner la proximité des déclarations de Roland avec les vaines vantances des Sarrasins – le preux dans sa colère en arrive donc aux mêmes conclusions que Joseph Duggan par l'analyse du style formulaire – et, plus encore, à le classer parmi les « gabs » qui, selon le même Joseph Duggan, sont dans le registre plaisant ce que sont les vantances dans l'épopée⁴⁴¹. L'exploit de Roland, qui porte le premier coup en pourfendant Aëlroth, représente une réponse directe à la raillerie de son beau-frère, dont nous avons vu que lui aussi, par imitation, prétend avoir porté le premier coup.

La compétition se poursuit pendant même que le combat contre les infidèles fait rage. Au cœur de la mêlée, en effet, Roland accable de sarcasmes Olivier, dont la laisse pourtant célèbre l'aristie. Toutes les versions comportent la scène, et le témoignage de V4 permet de saisir en quoi elle constitue une réplique au reproche initial adressé au héros :

Ço dist Rollant: « Compagnon, che faites von?

In tel bataille n'i a cura de baston.

Fer e açer li doit aver vallon.

(laisse 88) et V7 (laisse 89) doivent être prises en considération. En effet, Roland craint non son déshonneur propre mais celui de son beau-père. La nuance est importante mais prête moins à conséquence qu'il y paraît, pour peu que l'on considère que ces deux versions placent dans la bouche de Roland un blâme de Ganelon, alors qu'elles montrent le preux attaché à ce qu'un discours semblable ne puisse être tenu par Olivier (voir respectivement les laisses 92 et 101 de VT et C). Le même exercice de palinodie se retrouve dans la version de Paris, qui s'ouvre sur la menace de meurtre proférée par Roland à l'encontre de Ganelon, et qui motive pourtant le refus de Roland de sonner du cor par la crainte de nuire à l'honneur de son beau-père (laisse 19). Il semble donc que la dépréciation de Ganelon ne revête pas la même valeur, selon qu'elle est l'œuvre de Roland ou d'Olivier. Légitime dans le premier cas, elle devient propos fielleux dans le second.

⁴⁴¹*Op. cit.*, p. 118 : la vantance y est définie, avec raison, comme « *the serious counterpart of the delightful gabs of the Pèlerinage de Charlemagne* », « la contrepartie sérieuse des gabs plaisants du *Pèlerinage de Charlemagne* ». Il n'est pas impossible, au demeurant, de supposer une référence directe au *Saragoza*, dans lequel Roland s'est révélé incapable d'accomplir son gab.

O e vostre spee che Altacler oit non?

D'or e li elço e de cristal li pon.

*For Durindarda non so una mion*⁴⁴².

Le mépris du bâton répond à celui du gab, dont il annule la portée : l'épreuve de la guerre sanctionne, comme l'affrontement verbal l'avait fait, la supériorité de Roland. Le blâme possède une portée d'autant plus grande qu'il porte sur un lieu obligé du motif de la vantance, sur lequel pesait précisément l'ironie d'Olivier : la célébration par le guerrier de la valeur de son épée. Il est logique que le frère d'Aude n'ait cure de gaber, puisqu'il a cure d'un bâton à Roncevaux. L'éloge d'Hauteclaire est donc particulièrement habile, puisque Roland assume un discours qui aurait dû être tenu par Olivier, tout en soulignant l'absence d'une épée, seule garante de la vaillance d'un chevalier.

De plus, cette description laudative est à double tranchant, si l'on ose dire, dans la mesure où elle tend aussi à établir, sans contradiction possible, le premier rang qu'occupe Durandal parmi les épées⁴⁴³. La geste d'Olivier, à peine amorcée dans la laisse, s'achève sur une palinodie : chanter Roland suppose nécessairement de déprécier son compagnon, qui ne saurait avoir d'autre existence littéraire que celle d'épigone, aussi admirable fût-il. Le neveu de Girart, d'ailleurs, entend la leçon et cède aux remontrances de son rival. Il abandonne aussitôt sa lance, commuée en vulgaire bout de bois, et redevient ainsi le guerrier qu'il avait cessé d'être⁴⁴⁴. C'est en tant qu'imitateur qu'il suscite, littéralement, la reconnaissance de Roland : « *Vos reconois je, frere*⁴⁴⁵ ». L'exclamation, remarquable, conforte notre hypothèse selon laquelle la fraternité des deux pairs est fonction de leur rivalité mimétique. Le modèle reconnaît son imitateur dans la mesure où il lui renvoie sa propre image ; en d'autres termes, Olivier possède une identité à

⁴⁴²Laisse 102, vers 1276-1282 : « Roland dit : Compagnon, que faites-vous ? / En telle bataille il n'y a cure de bâton. / Fer et acier y doivent avoir valeur. / Où est votre épée, qui Hauteclaire a nom ? / D'or est la garde et de cristal le pommeau. / Fors Durandal, je n'en connais de meilleure. » O (laisse 106) comporte aussi l'écho créé par la reprise de la tournure « *n'i a cure* ». L'absence de cet écho n'empêche pas la virulence du blâme dans les autres versions (voir les laisses 144 de C, 135 de V7, 44 de P, 40 de T et 16 de L).

⁴⁴³Le témoignage du *Saragoza* renforce notre analyse. L'*ekphrasis* du haubert d'Olivier se termine sur la remarque suivante (vers 106-107) : « *Non ha melhor en la crestiandet, / Mas cel Rolland dizon que fon som pier.* » (« Il n'en est de meilleur dans la chrétienté, / Mais celui de Roland, dit-on, est son double »). L'excellence des armes, qui symbolise la supériorité des deux guerriers, les détache de leur communauté. La gémellité procède donc d'une compétition générale qui se prolonge inéluctablement, quand bien même elle se restreint à mettre aux prises deux champions.

⁴⁴⁴Les trois premiers vers de la laisse 107 du manuscrit oxonien sont explicites et se suffisent à eux-mêmes : « *Danz Oliver trait ad sa bone espee / Que ses cumpainz li ad tant demandee, / E il li ad cum cevaler mustree* » (« Seigneur Olivier a trait sa bonne épée / Que son compagnon lui a tant demandée, / Et il lui a montrée, en vrai chevalier. »).

⁴⁴⁵O, laisse 107, vers 1376 : « Je vous reconnais, frère. » Le même vers se retrouve dans V4 (laisse 103). Les autres versions, quant à elle, mentionnent l'agrément que procure à Roland la vue de Hauteclaire s'abattant sur les Sarrasins. La signification demeure inchangée, bien que la formulation soit plus sobre (voir les laisses 145 de C, 136 de V7, 45 de P, 41 de T et 17 de L).

condition de s'identifier à son beau-frère. La gémellité sort donc renforcée d'un conflit qu'elle est destinée à entretenir.

La dynamique circulaire entre imitation et rivalité est parfaitement exprimée par la réduplication de la scène du cor, dans laquelle les deux compagnons échangent leurs rôles. Roland entend cette fois avertir l'empereur et Olivier s'y oppose catégoriquement. Plus que les autres versions, O témoigne d'un grand soin à rapprocher, sur le plan de la diction, les deux scènes. Ainsi, la protestation énergique du frère d'Aude au vers 1701 est-elle le pastiche ironique de la déclaration de son beau-frère au vers 1091. La confusion des voix est saisissante : « *Melz voeill morir / Mielz voeill murir / qu'a huntage remaigne / que hunte en seit retraite*⁴⁴⁶ ». Inversement, le neveu de Charles reprend littéralement aux vers 1703-1704 les propos tenus par Olivier aux vers 1071-1072. L'effet de symétrie inverse est prolongé par le recours aux mêmes arguments, retournés contre celui qui les a initialement proférés. L'honneur de Roland, le prestige de son lignage et la gloire de sa patrie sont autant de raisons empruntées par Olivier pour étayer sa position. Dans ce contexte, il est très logique que resurgisse le thème de l'épée, qui avait permis au héros de la chanson d'asseoir sa supériorité.

Sur ce point, deux traditions concurrentes sont observables dans la tradition manuscrite. La version de Lyon, marginale, attribue à Olivier l'idée que le recours au cor serait un déshonneur, pour la raison que Durandal n'est pas encore couverte de sang (laisse 52, vers 812). La promesse du héros, lors de la première scène du cor, se révèle alors bien vaine, tout comme le sarcasme adressé à Olivier concernant l'utilisation de la lance dans la mêlée. L'argument adverse se retrouve dans les quatre autres versions qui traitent ce thème (O, V4, P et T). Le déshonneur consisterait dans ce cas à sonner de l'olifant alors que l'épée est couverte de sang. La contradiction est aisément surmontable, pour peu que l'on considère que la conclusion demeure inchangée : le discours du rival, mis à l'épreuve de la réalité, doit être rangé parmi les gabs sans fondement. En un sens, il est peut-être plus humiliant d'entendre que sa bravoure est inefficace que de se voir reprocher son manque d'ardeur au combat.

Si les deux scènes se répètent, une surenchère s'opère de l'une à l'autre, si bien que la seconde marque l'acmé du conflit. L'antagonisme semble n'avoir d'autre exutoire possible que l'exercice de la violence physique et, dans toutes les versions, Turpin mesure l'urgence de la situation, lui qui éperonne son cheval pour prévenir le duel probable entre les deux compagnons.

⁴⁴⁶La traduction est impuissante à rendre les subtiles altérations vocaliques qui distinguent les deux premiers hémistiches : « Je voudrais mieux mourir / Je voudrais mieux mourir / Que survivre dans la honte / Que d'en retirer de la honte ».

La formule employée pour décrire son action entre d'ailleurs dans le répertoire des formules mobilisées pour la description d'un combat : l'évêque s'élance contre la violence qui menace. Le verbe « *cuntrarier* », employé par le poète pour résumer la scène, ne doit pas faire croire à une controverse entre deux intellectuels. Il exprime une dispute réelle, non une joute rhétorique. Roland comme Olivier sont disposés à marcher l'un sur l'autre. Dans cette perspective, les commentateurs occultent souvent la part d'hostilité que comportent les deux derniers vers de la laisse 131 du texte d'Oxford :

Oi nus defalt la leial cumpaignie :

*Einz l'avesprer ert gref la departie*⁴⁴⁷.

Incontestablement, l'adieu adressé à un ami, devant la mort qui arrive, possède une dimension pathétique marquée et une grande force émotive ; il n'en recouvre pas moins une déclaration de rupture en bonne et due forme et pourrait presque, pour des cœurs de pierre, sonner comme un défi. Il est vrai que le tableau des deux amis en pleurs, intégré à la laisse dans toutes les autres versions, renforce l'interprétation traditionnelle, contre laquelle nous ne nous inscrivons pas en faux. La gémellité, dans la rivalité mimétique, n'est pas toujours conflictuelle et le rival, avant d'en être un, est un modèle. Nous pensons toutefois que la lecture sentimentale n'épuise pas à elle seule les significations d'une scène aussi importante. La réaction de Turpin confère quelque crédit à notre analyse et l'élan de l'ecclésiastique n'est nullement arrêté par un épanchement lacrymal, qui ne revêt peut-être pas le même sens au Moyen Âge qu'à l'époque contemporaine.

Ainsi, l'art de la symétrie, examiné à la lumière de la théorie mimétique, révèle la présence en creux, dans la *Chanson de Roland*, d'un antagonisme fondamental entre le héros et son compagnon. Les rapports conflictuels ne constituent toutefois pas une tradition majoritaire mais s'entrelacent plutôt à l'amitié illustre que se portent les deux personnages. La surimpression est d'autant plus intéressante pour notre propos qu'elle recoupe très précisément les versions concurrentes qui nous sont parvenues concernant la relation qui unit Hödr à Baldr. Toutes les pièces que nous avons versées au dossier attestent de l'amour fraternel que porte l'aveugle à la future victime de son projectile, mais il est impossible d'étouffer la voix discordante de Saxo Grammaticus, qui dépeint la rivalité de deux individus qui désirent la même femme et le même trône.

La dernière occurrence de réduplication sur laquelle nous souhaitons nous attarder confirme d'une part l'hostilité existante entre les deux pairs de France et, d'autre part, l'analogie

⁴⁴⁷Vers 1735-1736 : « Aujourd'hui s'achève notre loyale amitié : / Avant ce soir, la séparation sera terrible. »

que nous avons établie entre les morts de Roland et de Baldr. Il s'agit de la récurrence d'interventions divines qui ont pour conséquence, dans la chanson, de modifier radicalement le sort d'un duel. Le combat entre Charles et Baligant eût-il été régulier, le vieillard d'antiquité aurait à coup sûr terrassé l'empereur chrétien. Si la victoire lui échappe, c'est uniquement parce que Dieu a accordé sa faveur à son adversaire : « *Mais Deu ne plot qu'il onques vaincus fust* »⁴⁴⁸. De la même manière, Pinabel aurait tué Thierry, si Dieu n'en avait décidé autrement. O explicite clairement, à la fin de la laisse 285, le rôle décisif de la volonté divine, ce qui permet de comprendre, dans les autres versions, l'importance fondamentale de la prière adressée par le champion de Charles, au moment où il vient d'être frappé par Pinabel. Cette réduplication ne mériterait pas de retenir notre attention, et il suffirait amplement d'invoquer la pratique de l'ordalie et les interventions déterminantes des dieux grecs dans un grand nombre de duels de l'*Illiade* pour traiter la question, si la série n'intégrait pas un troisième terme plus complexe. Dieu, en effet, intervient une troisième fois dans la chanson pour empêcher que le héros qu'il protège ne rencontre un destin funeste. Tout lecteur du poème d'Oxford peut légitimement être frappé par le mystère qui entoure le coup porté par Olivier : décrit en des termes qui, dans la diction épique, signifient obligatoirement la mort du guerrier qui le reçoit, le coup se révèle sans portée, et le narrateur ne donne aucune explication de ce prodige. Seule la version de Paris indique qu'il s'agit d'un miracle : « *Deus le gari que pas ne fu navrez* »⁴⁴⁹. Une conclusion s'impose, selon nous : la scène doit être pensée dans son rapport avec une situation de duel entre deux rivaux acharnés, dont elle s'écarte cependant. La même configuration, pareillement complexe, se retrouve dans la mort de Baldr, qui ne peut être comprise sans être rapprochée d'une scène de guerre, qu'elle n'est pourtant pas.

Pour analyser convenablement cette série, il convient de se montrer aussi sensible aux similitudes qu'aux divergences, et une présentation tabulaire des données en apportera l'aperçu le plus clair.

⁴⁴⁸P, laisse 245, vers 4349 : « Mais il n'agrèa pas à Dieu qu'il fût jamais vaincu. » Le même vers se retrouve, avec les variations obligées, dans toutes les autres versions (voir les laises 278 de V4, 322 de C, 314 de V7, 218 de T et 261 de O).

⁴⁴⁹P, laisse 116, vers 2123 : « Dieu le garda d'être blessé. »

Baligant/Charles	Pinabel/Thierry	Olivier/Roland
Gémellité / Rivalité mimétique / Affrontement manichéen	Antithèse ⁴⁵⁰ / Affrontement manichéen	Gémellité / Rivalité mimétique / Compagnonnage épique
Duel guerrier	Duel judiciaire	Non-duel mais situation de guerre
Coup porté régulièrement, normalement mortel	Coup porté régulièrement, normalement mortel	Coup porté irrégulièrement, par surprise, et involontairement. Coup normalement mortel
Blessure normalement fatale (le heaume de Charles est fendu et une pleine paume de chair et plus tombe de sa tête)	O : Blessure normalement fatale (le heaume de Thierry est fendu en deux) Les autres versions mentionnent deux coups : - Blessure normalement fatale (Thierry perd un demi-vase de sang) - Pas de blessure (à chaque fois, le heaume de Thierry reste intact)	Aucune blessure : le heaume de Roland est néanmoins fendu en deux
Intervention divine : la blessure n'aura pas de conséquence	O : intervention divine : la blessure n'aura pas de conséquence Autres versions : intervention divine : il n'y aura ni mort ni même blessure résultant de ce coup	Intervention divine : il n'y aura ni mort ni même blessure résultant de ce coup

⁴⁵⁰ Alors que la rivalité mimétique, dans la chanson, suscite des jumeaux ennemis, le couple formé par Pinabel et Thierry marque la réintroduction des différences. Toutes les versions soulignent la différence d'âge – et donc d'expérience des armes et de forces physiques – mais O, aux laisses 277 et 278 (vers 3820-3822 et 3839), s'efforce plus particulièrement de dresser des tableaux antithétiques des deux champions : Thierry est dépeint comme un homme maigre, frêle et petit, quand Pinabel se dresse devant Charles, grand et fort.

Charles tue son adversaire	Thierry tue son adversaire	Roland embrasse son agresseur
Charles reprend le cours habituel de sa vie	Thierry reprend le cours habituel de sa vie	Roland meurt, sans que la cause de son décès soit explicitement formulée

La confrontation de chacun des trois termes de la série aux deux autres permet de saisir le jeu subtil des variations. La décision que nous avons prise de ne pas présenter les trois termes selon leur ordre d'apparition dans la chanson favorise la perception de la logique des permutations. De fait, le duel entre Thierry et Pinabel occupe une position médiane, puisqu'il rappelle étroitement le combat entre Charles et Baligant, tout en entrant en résonance avec l'agression commise sur la personne de Roland par Olivier⁴⁵¹. Outre la mise en lumière d'une configuration parallèle, à égale distance entre une scène de bataille classique et une mise à mort déloyale, l'étude de cette construction symétrique confirme un autre point essentiel de la comparaison que nous avons proposée avec le mythe de Baldr. De fait, il paraît pertinent d'insister sur le mythème du corps invulnérable, que l'absence de blessure de Roland vient souligner, par rapport à la fragilité des corps de Thierry et de Charles. Cette invulnérabilité, en outre, est semblablement paradoxale, dans la mesure où elle ne préserve pas le héros de la mort, à court terme pour Baldr qui succombe immédiatement sous le gui lancé par Hödr, dans un délai plus long pour Roland.

La mort différée du neveu de Charles, nous n'entendons pas le nier, représente une objection gênante pour le rapprochement que nous opérons. Cependant, nous restons convaincu que le silence assourdissant de la chanson sur la cause de la mort du héros peut raisonnablement s'expliquer par l'altération de la structure mythique scandinave : Dieu joue dans le poème le rôle d'un *deus ex machina* contre-productif, dont l'apparition constitue un obstacle à la résolution de l'intrigue. Nous employons le terme d'altération dans la pensée que la croyance chrétienne a pu influencer sur la réalisation d'un ensemble mythique plus ancien. Mais il s'agit là d'une simple hypothèse, puisque la transposition en épopée pourrait tout aussi légitimement être avancée pour rendre compte de ce phénomène. L'essentiel, d'ailleurs, ne réside pas dans cette

⁴⁵¹Encore n'avons-nous pas fait figurer certains éléments de détail, qui rapprochent les deux derniers termes de la série (dans l'ordre de notre présentation). La version de Paris, dont le témoignage est décidément précieux, attribue à Thierry l'épée d'Olivier, dans un combat où il est le double de Roland. Cette mention intervient à la laisse 358, qui se termine précisément sur la description de la vue troublée de Pinabel, rappel selon nous évident de la cécité provisoire d'Olivier (ce motif revient dans T, V7 et L).

question indécidable et la nature même du mythe suppose autant d'altérations que de réalisations, dont la légitimité est toujours égale.

Qu'il nous soit permis ici un bref excursus, afin de nous demander si nous ne serions pas en présence d'un motif obsédant de la littérature médiévale. Il est difficile, en effet, de ne pas rapprocher la rivalité existant entre Olivier et Roland des rapports qu'entretiennent Gauvain et Yvain dans *Le Chevalier au lion*. Les deux amis, en effet, s'affrontent sans se reconnaître, car leurs armures empêchent toute identification. Nous ne pouvons que souscrire aux réflexions formulées par René Girard au sujet de ce combat : le port des heaumes permet, littéralement, de masquer l'impasse de l'éthique chevaleresque qui, par essence, tend à conduire les membres d'une société à s'entredévorer⁴⁵². L'analogie tient autant au fait, extrêmement significatif, d'assaillir un ami dont l'on ne peut percevoir les traits qu'à la façon dont Chrétien de Troyes glose ce combat. Le romancier propose en effet une lecture allégorique de l'affrontement entre deux chevaliers, qui symbolise selon lui la lutte entre Amour et Haine. La glose met ainsi en évidence la nature paradoxale de la relation qui unit les chevaliers de la Table Ronde, pour ce qui concerne le domaine arthurien, et les compagnons épiques des chansons de geste, dont Roland et Olivier sont l'exemple le plus illustre.

La mort que se donnent mutuellement Étéocle et Polynice, à la fin du *Roman de Thèbes*⁴⁵³, entre également en résonance avec les laisses 148 et 149 du manuscrit oxonien. Nul artifice ne dissimule en l'occurrence la pulsion fratricide ; bien au contraire, le vers 9764 stipule explicitement que l'assaut d'Étéocle contre Polynice dépend de l'identification préalable de son frère par le regard. Même si le texte ne le précise pas, la réciproque est sûrement vraie, dans la mesure où Polynice s'élance lui aussi avec enthousiasme contre le roi. L'émotion qu'il ressent devant sa victime n'est pas sans rappeler la compassion éprouvée par Roland lorsqu'il découvre les blessures subies par Olivier. Si le neveu de Charles ne s'était évanoui de chagrin, il aurait lui aussi, comme Polynice, mis pied à terre pour embrasser son beau-frère agonisant. L'effusion fraternelle ne retient pas Étéocle de porter un coup fatal, par trahison, à son successeur probable sur le trône de Thèbes, et rien n'interdit de supposer que les protestations d'amour de Polynice n'aient engendré ce dernier geste, que la haine aura donné au mourant la force d'accomplir. Le

⁴⁵²Nous renvoyons à l'article « Amour et haine dans Yvain », publié initialement dans *Modernité au Moyen Âge : le défi du passé* (Brigitte Cazelles et Charles Méla dir., Genève, Droz, 1990, p. 249-262) et reproduit dans *Mimétisme, violence et sacré* (p. 7-27). Une institution comme celle des tournois permet, selon René Girard, de circonscrire le mieux possible les effets néfastes de la compétition pour la gloire imposée par l'éthique chevaleresque. Le duel entre Roland et Olivier narré dans le *Saragoza* représente une limite extrême, dans la mesure où l'un des combattants, Olivier, connaît l'identité de l'autre et choisit néanmoins de le combattre à son insu.

⁴⁵³Vers 9763-9816 de l'édition établie par Guy Reynaud de Lage.

coup porté par Olivier à Roland, ultime geste guerrier avant que le frère d'Aude ne succombe, s'il n'est pas la réplique exacte de celui d'Étéocle, entretient néanmoins avec lui des similitudes troublantes. Nous ne concluons certes pas à une équivalence stricte qui abolirait toute différence, mais la rapide comparaison que nous avons établie met en évidence la permanence d'une configuration, qui ne saurait relever du simple hasard et dont la théorie de la rivalité mimétique propose une interprétation convaincante.

III.2.3 Le traître et le héros

Fort logiquement, la chanson recourt également à une construction symétrique pour exprimer l'antagonisme, nullement enfoui celui-là, qui oppose Roland à Ganelon. C'est peu dire, en effet, que les dissensions entre ces deux personnages forment le ressort de l'action du poème. Les causes du conflit, néanmoins, demeurent obscures et la raison en revient sans doute au refoulement du roman familial, dont certaines pages, à peine feuilletées dans notre corpus, méritent un examen attentif auquel nous nous astreindrons ultérieurement. Nous nous contenterons, provisoirement, de considérer les deux scènes capitales dans lesquelles le désaccord éclate : la scène de désignation de l'ambassadeur et son exacte contrepartie, la scène de désignation du commandant de l'arrière-garde.

Avant même de désigner un ambassadeur, les Francs délibèrent pour savoir s'il convient ou non d'accepter les propositions de paix formulées par Marsile. Roland se prononce en faveur d'une guerre à outrance, avis fondé sur l'expérience de la trahison de Marsile. Ce faisant, il introduit le premier une accusation qui traverse le poème, celle d'avoir succombé à la folie. En effet, quand autrefois, le conseil de Charles décida de dépêcher Basile et Basan comme émissaires auprès du seigneur de Saragosse, « *ce fu mout grant folie* »⁴⁵⁴. Ganelon se contente donc de renverser l'accusation, lorsqu'il qualifie Roland de « *bricun* » et demande à Charles de s'en tenir aux seules résolutions raisonnables⁴⁵⁵. Pour les uns, l'intransigeance du héros est condamnable et les arguments de Ganelon, aussi spécieux fussent-ils, emplis de sagesse ; pour les autres, Roland n'est pas moins clairvoyant qu'il est héroïque et Ganelon dissimule son manque de discernement derrière l'éloquence de sa veulerie. Pour notre part, il ne nous paraît

⁴⁵⁴V7, laisse 14, vers 254 : « Ce fut une bien grande folie. » Le même vers se retrouve en C (laisse 14, vers 248). Le blâme du conseil, dans O (laisse 14, vers 206), repose sur un euphémisme apparent mais dont la valeur expressive est tout aussi forte : « Loèrent vos alques de legerie » (« Ils vous donnèrent un avis quelque peu insensé »). Seule V4 (laisse 11) ne comporte pas de remise en question du conseil antérieur.

⁴⁵⁵Les laisses 15 de O, V7 et C concordent parfaitement. Dans V4 (laisse 12), Ganelon désigne aussi Roland par le terme « bricon », mais l'accusation de folie n'est pas reprise dans la conclusion de son discours.

pas indispensable de chercher le fou, car cela reviendrait, en un sens, à entrer dans la spirale conflictuelle. Notre attention va plutôt à la surprenante proximité d'idées qui unit ces laisses à la scène du cor. Le traître le plus infâme partage sur le héros les vues de l'ami le plus noble et il n'est rien qu'il ne dise qu'Olivier ne pourrait reprendre à son compte dans la dispute future. « Roland est preux, et Ganelon est sage », ce vers manquant ne déparerait pas dans l'ensemble, pour peu que l'on considère la seule question de l'incompatibilité fondamentale entre enthousiasme héroïque et sagesse pragmatique⁴⁵⁶.

Les personnages recommencent presque aussitôt à s'accuser mutuellement de folie. Lorsque Roland le propose pour mener à bien les négociations avec Marsile, le traître apostrophe son beau-fils en ces termes : « *Tut fol, pur quei t'esrages ?* »⁴⁵⁷. Son beau-fils, inversant le mouvement précédent, rejette l'accusation en la retournant contre celui qui l'a proférée initialement, même s'il convient de garder en mémoire que le blâme initial n'est rien d'autre que l'itération d'une attaque antérieure, sans qu'il ne soit possible ni même souhaitable d'établir avec certitude à qui revient la responsabilité d'avoir ouvert les hostilités : « *Orgoill oi e folage* »⁴⁵⁸. Les deux personnages pourraient continuer éternellement à échanger leurs positions respectives et le chant à peine élevé s'achèverait par une aporie, si ne se présentait pas la seule issue possible, celle de l'intensification de l'antagonisme. Aussi Ganelon rompt-il le cercle stérile dans lequel Roland et lui sont entrés, et se décide-t-il à tirer les pleines conséquences des propos de son beau-fils. Accusé d'être fou, il s'engage à se comporter comme tel : « *Einz i ferai un poi de legerie* »⁴⁵⁹.

Mais cette rupture ne met nullement un terme au règne du mimétisme. D'une part, en effet, le traître emploie pour décrire son action future une tournure très proche de celle utilisée par Roland pour qualifier l'action passée du conseil précédent. Le parallélisme entre « *alques*

⁴⁵⁶Nous commettons ce pastiche d'après le titre d'un article d'Andrea Fasso, « *Roland est sage et Charlemagne injuste (L'épopée romane. Actes du XV^e Congrès International de la société Rencesvals, Poitiers, 21-27 août 2000, Université de Poitiers, Centre d'Etudes Supérieures Médiévales, 2002 (Civilisation médiévale, 13), 2 volumes, I, p. 499-507)*. Ce critique ironise sur la folie prétendue de Roland, alors même qu'« un seul homme comprend immédiatement la réalité des choses. C'est le héros impulsif qui, comme chacun sait, n'est pas sage » (p. 500). La perspective adoptée, qui consiste à étudier la remise en cause de l'autorité royale dans la chanson, explique sans doute pourquoi Andrea Fasso, comme l'immense majorité des commentateurs, ne souligne pas la solidarité des personnages de Ganelon et d'Olivier.

⁴⁵⁷O, laisse 20, vers 286 : « Être de pure folie, pourquoi cette rage ? ». Nous ignorons volontairement la correction en « *tut fel* » proposée par Ian Short dans l'édition de référence, qui, pour des raisons discutables, supprime arbitrairement le thème, crucial dans l'économie de la scène, de la folie. Il est vrai que, dans les autres versions, Ganelon incrimine l'orgueil de Roland et non sa folie, mais la réplique de son rival, dans O, prouve que les deux termes s'appellent l'un l'autre et sont presque synonymes en ce contexte.

⁴⁵⁸O, laisse 20, vers 292 : « L'orgueil et la folie parlent par ta bouche. »

⁴⁵⁹O, laisse 21, vers 300 : « Mais j'y commettrai quelque action insensée. » Les versions de V7 (laisse 25, vers 434) et de C (laisse 25, vers 424) concordent. V4 conserve la promesse comminatoire mais en modifie le contenu, puisque Ganelon s'engage à agir en félon (laisse 20, vers 424). Cette leçon concurrente confirme cependant notre interprétation, car la question essentielle, dans V4, n'est pas de déterminer le fou, mais le félon.

de legerie » et « *un poi de legerie* » est évidemment volontaire et révélateur. Il ne se retrouve pas dans V7 et C, mais ce n'est peut-être pas une coïncidence fortuite si ces deux versions placent dans la bouche de Ganelon la formule employée par Roland dans O, à laquelle elles avaient substitué une tournure beaucoup plus forte. D'autre part, et surtout, l'action du traître consiste à répéter celle du héros : tous ses efforts tendent à désigner Roland comme commandant de l'arrière-garde, comme celui-ci l'a désigné émissaire. Un conseil prélude également à cette désignation, mais, selon le principe de la symétrie inversée, il s'agit du conseil tenu par le roi Marsile. Le principe poétique de la réduplication est fondamentale dans la construction des deux scènes, et il nous paraît pertinent de convoquer la rivalité mimétique pour commenter la superposition quasi-parfaite des voix des deux antagonistes : « *Ço dist Rollant : / Guenes respunt : / "C'ert Guenes, mis parastres." / "Rollant, cist miens fillastre"* »⁴⁶⁰.

Le souci d'organiser symétriquement les deux scènes contribue à faire de Roland et de Ganelon des doubles antagonistes, et la réciproque est tout aussi fondée : engagés dans une relation de rivalité mimétique, les deux Francs sont nécessairement le miroir l'un de l'autre. Nous avons choisi d'illustrer ce phénomène par le concert de leurs deux voix, qui se redoublent et se heurtent à la fois, mais les jeux d'échos sont multiples d'une scène à l'autre. Il n'est qu'à considérer, par exemple, la manière dont Roland et Ganelon justifient leur avis en vantant le courage superlatif du candidat qu'ils proposent⁴⁶¹ ou l'affirmation ironique par le neveu de Charles d'un lien de vassalité qui l'unirait à Ganelon, que ce dernier au contraire avait pris soin de nier⁴⁶².

Dans cette perspective, la laisse 60 de la version d'Oxford, hapax dans notre corpus, mérite l'attention. Elle juxtapose en effet à une première réaction de Roland, décrite à la laisse 59 comme le parangon de la réaction chevaleresque, faite de maîtrise de soi et d'ironie subtile, une seconde réaction qui la contredit, puisque Roland explose de colère et insulte en termes grossiers son beau-père. L'incohérence est flagrante ; en conséquence, Ian Short, à la suite de Cesare Segre, estime dans une note à l'édition de référence (p.I/291) qu'il conviendrait d'écarter cette laisse comme inauthentique. Cet avis est conforté, il est vrai, par une erreur que contient

⁴⁶⁰ O, laisse 20, vers 277 et laisse 58, vers 743 : « Roland dit : / Ganelon répond : / "Ce sera Ganelon, mon parâtre." / "Roland, ce mien fillâtre. » Il serait possible d'entrelacer les vers correspondants des trois autres versions existantes et d'obtenir un effet d'écho aussi saisissant.

⁴⁶¹ Ainsi, Roland exalte le « *fier vasalage* » et Ganelon affirme de Roland qu'il n'y a aucun baron qui « *tant soit redotanz* » (C, laisse 20, vers 332 et laisse 64, vers 1077). Les mêmes vers sont contenus dans V7, aux laisses 20 et 65. Dans V4, Roland loue l'immense sagesse de Ganelon, qui en retour célèbre sa bravoure (voir les laisses 17 et 52).

⁴⁶² Quand Roland suggère qu'il pourrait remplacer Ganelon pour sa mission diplomatique, ce dernier refuse en invoquant le fait qu'il n'est pas son seigneur. Au moment où Ganelon le désigne pour commander l'arrière-garde, Roland l'appelle « Seigneur parâtre » (O, laisses 21 et 59 mais toutes les versions concordent précisément).

cette même laisse sur l'objet remis par Charles à Ganelon. Pour notre part, nous nous refusons à trier le bon grain de l'ivraie de la tradition, orale ou écrite, et préférons nous confronter à la difficulté. Il nous semble probable que la dualité du comportement de Roland reproduise l'attitude contrastée de Ganelon. Empli de fureur des laisses 20 à 22, il se montre serein et impassible aux laisses 26 et 27. En ce cas, l'incohérence ne serait qu'apparente et la logique de la rivalité mimétique primerait sur la logique textuelle. Quoiqu'il en soit de ce point précis, il nous semble assuré que, dans ces deux scènes, les antagonistes occupent une position exactement symétrique et la théorie de la rivalité mimétique, pour n'être pas exclusive d'autres interprétations, possède le mérite de rendre compte du principe poétique majeur dans la composition de la chanson :

« Plus la rivalité tragique se prolonge, plus elle favorise la *mimesis* violente, plus elle multiplie les effets de miroir entre les adversaires (...) Ce sont les représailles, c'est-à-dire les reprises d'une imitation violente, qui caractérisent l'action tragique. »⁴⁶³

Conclusion partielle

À ce point de la réflexion, la conclusion s'impose que les constructions symétriques, dans la chanson, tendent à placer Roland au cœur de rivalités mimétiques et à multiplier les personnages qui le redoublent. Telle est selon nous, avec l'édification de la gémellité franco-sarrasine, la seconde ligne de force suivant laquelle s'ordonnent les répétitions du poème. Comme nous avons précédemment étudié certains ensembles, nous n'avons pas cru bon de leur consacrer une nouvelle analyse qui n'aurait pu, malgré la différence de perspectives, éviter les redondances. Néanmoins, il nous paraît utile de les faire figurer dans un aperçu synthétique, ainsi que d'autres exemples pour l'étude desquels la théorie mimétique n'est d'aucune utilité. Ces exemples, peu nombreux, méritent toutefois d'être mentionnés, pour ne pas donner l'impression fautive que notre lecture prétende être totalisante. De surcroît, la synthèse permettra de constater que les deux lignes de forces principales, loin d'être parallèles, s'entrecroisent en de nombreux points.

⁴⁶³*La Violence et le sacré*, p. 75. Il convient naturellement de substituer l'épithète « épique » à celle de « tragique » et même, plus prudemment, de considérer la citation valide pour la seule *Chanson de Roland*, sans préjuger de sa recevabilité pour le genre de la chanson de geste dans son ensemble.

Nous ordonnons les éléments symétriques qui contribuent à la constitution des figures jumelles des Francs et des Sarrasins en deux ensembles distincts, selon que les parallèles sont ou non explicitement motivés par la rivalité mimétique.

1) Gémellité : organisation identique des camps ; tenue du conseil ; formation des échelles ; amputation du bras droit, symbolique pour Charles et réelle pour Marsile ; figures jumelles de Charles et de Baligant (longévitité surnaturelle, barbe blanche)

2) Rivalité mimétique : formation des douze pairs ; figures jumelles de Charles et de Baligant

Nous reprenons le même principe organisateur pour les éléments se rapportant à la deuxième ligne de force, en distinguant les doubles de Roland des personnages qui entretiennent avec lui une relation fondée sur la rivalité mimétique.

1) Doubles de Roland : Gautier/Margariz/Roland (obéissance fidèle aux ordres ; exposition solitaire aux coups des ennemis ; mise en évidence par les blessures, fuite et survie des deux premiers du mytheme de l'invulnérabilité paradoxale du héros qui, indemne, reste maître du champ de bataille et meurt) ; Aëlroth/Pinabel/Roland (triade de neveux – les laisses 32 de C et V7 mentionnent ce lien de parenté entre Ganelon et Pinabel – mourant pour leurs oncles ; l'inutilité du sacrifice des deux premiers souligne la nécessité paradoxale du troisième, grand malheur et pourtant pierre fondatrice de la royauté nouvelle de Charles) ; Marsile/Roland (vassaux défaits appelant à l'aide leur suzerain pour déclencher l'ultime combat)

2) Rivaux de Roland : Aëlroth/Roland (désir convergent : être le meilleur guerrier) ; Olivier/Roland (désir convergent : être le meilleur des Francs) ; Ganelon/Roland (désir convergent : être écouté de sa communauté) ; Olivier/Turpin/Roland (désir convergent : frapper le premier coup)

Notre propos était de mesurer en quoi l'anthropologie girardienne était susceptible de contribuer à l'appréhension d'un principe esthétique fondamental de la chanson : il nous semble légitime d'affirmer que, dans cette perspective, la théorie du désir mimétique est une approche pertinente, qui éclaire d'un jour nouveau des aspects essentiels. La rivalité mimétique permet de mieux comprendre, par exemple, le recours au procédé des laisses parallèles. De manière plus générale, la pensée de René Girard est particulièrement utile pour se confronter à la question du double, capitale pour la compréhension de cette chanson comme du genre dans son

ensemble. Aussi la validité d'une telle démarche, appliquée à d'autres poèmes épiques, nous paraît-elle assurée⁴⁶⁴.

Nous avons délibérément pris le parti, afin de ne pas nous attirer le reproche d'enfermer à toute force l'œuvre dans un système herméneutique défini *a priori* comme valide, de relever de manière exhaustive les constructions parallèles et symétriques qu'elle recèle et de mettre empiriquement à leur épreuve le principe d'interprétation que nous avons retenu. Si, fort heureusement, certains exemples résistent à la théorie du désir mimétique, un nombre significatif d'entre eux, considérés sous cet angle, reçoivent des significations nouvelles et cohérentes entre elles. L'essai se fût-il soldé par un échec complet, une lecture girardienne n'en aurait pas été pour autant invalidée, dans la mesure où il aurait permis de mettre en évidence la texture mythique d'une chanson structurée par redondances, justifiant ainsi l'emploi d'une théorie élaborée essentiellement dans le but de penser le mythe.

Par conséquent, nous sommes désormais fondé à explorer la signification mythique des représentations mimétiques que nous avons mises en évidence, c'est-à-dire à réfléchir sur la présence d'une crise indifférenciatrice dans la *Chanson de Roland*.

III.3 La perte des différences : signification mythique des représentations mimétiques

À l'évidence, que l'on considère les multiples doubles de Roland ou les figures jumelles des Francs et des Sarrasins, la chanson est saturée de représentations indifférenciées, de sorte que l'hypothèse d'une crise mythique, telle que l'a théorisée René Girard, pourrait aller de soi. En réalité, il n'en est rien, pour deux raisons distinctes que nous examinerons successivement.

⁴⁶⁴Sur ce point, nous partageons l'opinion de Philippe Haugeard qui, dans sa contribution à *Mimésis, Violence et Sacré*, insiste sur cet enjeu fondamental, tant sur le plan anthropologique qu'esthétique (« Envie, violence et sacré dans *Girart de Roussillon*. Lecture anthropologique et interprétation politique d'une chanson de geste », p.75-96). Son étude, au même titre que celles de Beate Langenbruch (« Troubles à la cour de Charlemagne dans les *Narbonnais*. Les relations franco-allemandes épiques à la lumière du désir mimétique », p. 117-146) et d'Hubert Heckman (« Théologie-fiction : images du sacrifice rédempteur dans *Ami et Amile* », p. 97-115), démontre d'ailleurs par l'exemple la fécondité d'une telle démarche.

3.3.1 Crise épique et crise d'indifférenciation

La première cause tient à une conception du genre épique dans son ensemble, qui a longtemps prévalu dans l'esprit des chercheurs. Ce qu'écrit Erich Auerbach à propos de la *Chanson de Roland* est représentatif d'une telle conception, fort répandue, de l'épopée : « Tout est clairement établi, en noir et blanc : le bien et le mal, le juste et l'injuste, et n'a plus à être justifié ni fondé en aucune mesure »⁴⁶⁵. Dans cette perspective, le chant épique célèbre les valeurs fermement établies de la communauté et propose la vision d'un univers stable et fixement organisé. Corollairement, le héros du poème n'est pas envisagé comme un individu particulier, mais comme le simple porte-parole de la culture de son peuple, dont il incarne l'idéal⁴⁶⁶. Tel est, au fond, l'héritage de la définition hégélienne de l'épopée comme une « totalité unifiée »⁴⁶⁷, qui exclut donc la possibilité de tensions et de dissonances constitutives.

L'absence de complexité de l'univers épique est en réalité une simplification illusoire de théoriciens qui ont pensé l'épopée par opposition aux autres genres – la tragédie pour Aristote ou Hegel, le roman pour Lukacs. Pour qui considère le genre épique en et pour lui-même, il est assuré que l'épopée se caractérise autant, si ce n'est davantage, par les failles et les déchirements dont elle est porteuse que par la construction monolithique d'un monde voué à se perpétuer dans sa perfection. Ceci ne revient nullement à nier le fait que l'épopée exalte un sentiment que l'on qualifiera, par défaut, de national et qu'elle célèbre une communauté. Jean-Marcel Paquette a mis en évidence trois facteurs nécessaires à la formation d'une épopée, et sa position nous paraît difficilement contestable :

« Perçue à tout moment de l'histoire d'une culture donnée comme le texte fondateur de cette même culture, l'épopée est la forme symbolico-littéraire correspondant à la phase de territorialisation d'une communauté linguistique et se manifeste à travers un état de langue portant les marques essentielles de la "naissance". »⁴⁶⁸

⁴⁶⁵*Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cl. Heim, Paris, Gallimard, 1977 (1946 pour l'édition originale), p. 126.

⁴⁶⁶Georg Lukacs, dans *La Théorie du roman*, a insisté sur la dimension collective du héros épique. L'idée a exercé une influence considérable et a été reprise à leur compte par Daniel Madelénat (*L'Épopée*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 57) et par Jean Derive (« Qu'est-ce qu'un héros épique ? », *L'Épopée : Unité et diversité d'un genre* (Jean Derive, dir.), Paris, Karthala, 2002, p.133-147).

⁴⁶⁷Les chapitres consacrés à l'épopée dans les *Cours d'esthétique* (trad. J.P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1997, t. III, p. 308-391) sont traversés par l'idée de l'unité organique de l'épopée, qui favorise l'exposition des « bases universelles de la vie éthique, dans la famille, l'État et la croyance religieuse » (p. 377). La dette de Lukacs envers Hegel est évidente, lorsqu'il affirme de l'épopée qu'elle « façonne une totalité de vie achevée par elle-même » (*op.cit.*, trad. J. Clairevois, Paris, Gallimard, 1989 [1920 pour l'édition originale], p. 54.

⁴⁶⁸« Définition du genre », *L'Épopée, Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, 49, Turnhout, Brepols, p.

Mais une différence fondamentale existe entre ces deux approches, et c'est elle qui mérite de retenir l'attention : dans la conception de Jean-Marcel Paquette, contrairement à celle d'Erich Auerbach, rien n'est établi dans l'univers épique car le chant a précisément une fonction instauratrice. Tout demeure donc à établir dans et par l'épopée, et ce travail de fondation implique nécessairement une dimension conflictuelle et problématique du genre.

La guerre, contenu narratif consubstantiel à l'épopée, est l'aspect le plus immédiatement perceptible de la crise épique. Si l'on ne s'en tient qu'à lui, cependant, l'illusion du caractère manichéen du genre risque de perdurer, en ce sens que le conflit opposerait des valeurs déjà fixées en un système antagoniste. C'est pourquoi Jean-Marcel Paquette s'est attaché à approfondir la réflexion et propose une analyse très fine de la « configuration tripartite » de l'épopée. La guerre ne représente qu'un premier niveau de conflit et traduit « la grande polarisation caractéristique de l'univers épique ». Mais une « crise interne » frappe de surcroît la communauté que célèbre le chant. Cette « violence intra-communautaire » trouve un prolongement dans le déchirement intérieur du héros et dans la « problématique relation [qu'il] entretient avec une sorte de "double" »⁴⁶⁹.

Appliquée à l'*Illiade*, puisqu'il s'agit à n'en pas douter de l'œuvre fondatrice du genre pour la littérature occidentale, cette analyse permet de comprendre que l'essentiel ne réside pas dans la victoire des Grecs sur les Troyens – victoire que ne raconte pas l'œuvre – mais dans la mise en relation du conflit mettant aux prises Grecs et Troyens avec l'antagonisme opposant le roi Agamemnon et le guerrier Achille (antagonisme redoublé par celui opposant Ulysse et Achille), tensions qu'il faut encore rapporter au débat qui agite le héros et l'oppose à son ami Patrocle (repandre le combat ou se retirer sous sa tente ; rendre le corps d'Hector ou continuer à le mutiler). On mesure ici combien la différence de perspectives est importante : loin de considérer comme acquises des valeurs préétablies dont elle serait le miroir et la célébration, l'épopée consiste dans une interrogation, radicalement critique, du système culturel dont elle est l'émanation, et la stabilité apparente de l'univers épique n'est que le résultat final d'un long cheminement vers la sortie de la crise et la création de valeurs nouvelles.

L'analyse est convaincante et nous la recevons sans réserve, bien qu'il soit impératif, selon nous, de faire retour sur la « grande polarisation », dont Jean-Marcel Paquette montre qu'elle joue un rôle fondamental. Le fait est que l'affrontement entre la Chrétienté et l'Islam est une donnée incontournable de la *Chanson de Roland*, au même titre que le monde oriental se heurte aux valeurs grecques dans l'*Illiade*. Il convient toutefois de préciser que la polarité est

25.

⁴⁶⁹*Ibid.*, p. 29-31.

une pure apparence et que le chant n'a de cesse de la battre en brèche. C'est à juste titre que Jean Alaux a écrit au sujet de l'œuvre d'Homère :

« On remarquera alors que ce sont le plus souvent les Achéens qui, dans l'*Illiade*, incarnent les figures les plus extrêmes et les plus inhumaines de la guerre. On constatera même que ce sont bien les Troyens qui représentent le monde humain d'une cité, vieillards, femmes et enfants inclus, tandis que le camp achéen est fait exclusivement de guerriers, souvent ambivalents dans leurs conduites, certes, capables d'humanité comme de cruauté (...), mais dont la supériorité militaire ne s'identifie pas du tout, comme l'eût souhaité Hegel définissant l'essence du genre épique, au camp de la civilisation occidentale triomphant sans reste d'un Orient étincelant et confus. »⁴⁷⁰

La conclusion s'impose que la strate supérieure du conflit est une transposition de la strate médiane et que la guerre entre deux camps en apparence antithétiques exprime, sous un autre angle, la crise interne qui mine la communauté. Comme l'écrit Florence Goyet, la guerre épique est littéralement « métaphore, qui mime une crise » interne⁴⁷¹.

Ce glissement d'une couche à l'autre de la structure tripartite de l'épopée ne saurait aller de soi et mérite une explication. S'il s'agissait uniquement, comme le pense Florence Goyet, d'offrir à une audience la possibilité d'appréhender une crise sur un mode autre que celui de la pensée conceptuelle, il ne serait nul besoin de redoubler la guerre par un conflit interne à la collectivité. Une semblable configuration brouille les représentations, bien plus qu'elle ne les éclaire. La question demeure donc, entière : pourquoi les Troyens, ces ennemis, sont-ils aussi grecs, si ce n'est plus, que les Achéens et comment se fait-il que le camp des héros soit rongé par des dissensions au lieu d'être soudé contre un ennemi qui présente l'apparence d'avoir tous les torts ? Afin d'apporter une réponse satisfaisante à cette interrogation, le recours aux théories de René Girard est particulièrement approprié. Selon cet anthropologue, en effet, le rapport entre indifférenciation et conflit constitue une « évidence immédiate » pour la pensée primitive que la pensée occidentale moderne ne perçoit plus⁴⁷². Il convient donc d'inverser les termes de la question : les Troyens ne sont pas des ennemis *bien qu'ils* ressemblent aux Achéens, mais

⁴⁷⁰*Lectures tragiques d'Homère*, Paris, Belin, 2007, p.15. L'ouvrage entier consiste en une réévaluation des rapports entre épopée et tragédie grecques, dont Jean Alaux démontre la complexité et la subtilité.

⁴⁷¹*Penser sans concepts*, p. 7. Nous tronquons volontairement la citation, pour ne pas discuter à nouveau la question de savoir si la crise épique doit uniquement être pensée dans sa relation aux tensions qui animent le monde des auditeurs. Nous avons déjà dit que la réduction de la *Chanson de Roland* à la seule problématique de la faiblesse royale à la fin du XI^e siècle nous semble abusive, quand bien même nous sommes convaincu que la crise épique entre nécessairement en résonance avec les crises historiques qui lui sont contemporaines. Encore faut-il admettre le principe d'une contemporanéité inscrite dans la longue durée.

⁴⁷²*La Violence et le sacré*, p. 88.

parce qu'ils sont leurs doubles. L'identique conduit inéluctablement au conflictuel : la guerre contre l'autre n'est que l'exaspération de la crise provoquée par le règne du même. La crise d'indifférenciation est la stricte traduction, dans l'univers mythique, des conséquences ultimes de la rivalité mimétique. La solidarité entre les trois niveaux de la configuration épique théorisée par Jean-Marcel Paquette devient dès lors intelligible : le héros, en tant que modèle, suscite des doubles qui sont autant de rivaux potentiels⁴⁷³ – l'épopée passe ainsi du premier au deuxième niveau de conflit – et l'indifférenciation généralisée débouche sur l'apparition de l'ennemi, créature aussi hostile qu'elle est ressemblante et, réciproquement, aussi ressemblante qu'elle est hostile. De manière révélatrice, lorsqu'il entreprend de réfléchir à la guerre étrangère, un des mécanismes régulateurs qui empêchent, dans une société donnée, le surgissement d'une crise indifférenciatrice, René Girard précise aussitôt que le motif de la guerre extérieure recouvre parfois celui de la crise interne :

« C'est déjà le principe de toute guerre « étrangère » : les tendances agressives potentiellement fatales à la cohésion du groupe s'orientent, on l'a vu, du dedans vers le dehors. Inversement, on peut penser que bien des guerres présentées comme étrangères dans des récits mythiques dissimulent une violence *plus intestine*. Nombreux sont les textes qui montrent aux prises deux villes ou deux nations, en principe indépendantes l'une de l'autre, Thèbes et Argos, Rome et Albe, l'Hellade et Troie, en mêlant à leurs luttes trop d'éléments caractéristiques de la crise sacrificielle et de sa résolution violente pour ne pas suggérer une élaboration mythique du type qui nous intéresse, partiellement masquée derrière le thème de l'« étranger »⁴⁷⁴.

La mention spontanée de deux exemples traités par des épopées ne peut être une simple coïncidence mais contient en germes l'explication que nous avons développée ici. Qu'il nous soit simplement permis de rajouter à la liste de René Girard l'exemple d'Espagne la claire et de France la douce.

Dans le cas de la *Chanson de Roland*, le glissement dans le chant de la couche médiane à la couche supérieure du conflit s'explique d'autant plus aisément que, à un niveau historique, les croisades témoignent d'un même déplacement, conscient et calculé. La prédication d'Urbain II, telle que la rapporte Foucher de Chartres dans l'*Historia Hierosolymitana* (I, 2), invite

⁴⁷³Le conflit entre le héros et son compagnon (Achille/Patrocle, par exemple, ou Roland/Olivier) appartient à l'ensemble plus vaste des conflits entre le héros et ses doubles rivaux (Achille/Ulysse et Achille/Agamemnon, ou Roland/Ganelon). Il ne nous semble pas pertinent d'établir une coupure entre ces deux strates, comme semble le proposer Jean-Marcel Paquette dans son article.

⁴⁷⁴ *La Violence et le sacré*, pp. 370-371.

explicitement les foules à renoncer aux luttes internes pour se consacrer exclusivement à la guerre juste et sainte. Dans la perspective qui est la nôtre, l'exhortation à substituer les « barbares » aux « parents et aux enfants » est extrêmement éloquente. Nous sommes conforté dans notre analyse par le commentaire que fait Jean Flori de ce discours, car l'historien condense le sermon du pape en ces quelques mots : « détourner contre les infidèles la violence des guerriers de tous les niveaux »⁴⁷⁵. Le rapprochement que nous opérons vaut autant par les différences que par les ressemblances qu'il met en évidence. Sans conteste, la prédication d'Urbain II envisage uniquement le territoire étranger et ses habitants sous l'angle de l'altérité la plus radicale. Ce n'est certes pas dans la bouche du pape, ou du moins sous la plume de l'historiographe, que pourrait se glisser l'éloge d'un Sarrasin comme le lecteur en rencontre régulièrement dans la chanson. Contrairement à la configuration épique, la réalisation historique exige que la violence intra-communautaire et la guerre étrangère soient exclusives l'une de l'autre, au lieu d'être étroitement solidaires. L'ailleurs et l'autre, dans l'idéologie de la croisade comme dans la réalité, sont les pôles inversés de l'ici et du même ; l'épopée, quant à elle, chante le retour conflictuel de l'identique.

Nous ne pouvons pas en ce lieu ne pas citer le discours que tient l'ange à Roland et Olivier afin d'interrompre leur combat à mort devant Vienne :

*"Franc chevalier, ennor vos est creüe !
Ceste bataille ne soit plus meinteneue ;
Gardez que plus ne soit par vos ferue,
Car Damedeu la vos a desfandue.
Mes en Espangne, sor la gent mescreüe,
Soit vostre force provee et conneüe."*⁴⁷⁶

Le messager divin, dont le discours porte les marques de l'influence du sermon d'Urbain, parvient à réconcilier les duellistes. Mais le lecteur ou l'auditeur perçoit aisément que l'idéologie de la croisade demeure secondaire : dans ces vers, la conquête d'une plus grande gloire constitue l'argument de premier plan. Il importe de constater que, dans cette chanson même, la diversion de la guerre étrangère ne suffit pas à mettre un terme au conflit interne,

⁴⁷⁵*L'essor de la chevalerie (XI-XII^e siècles)*, Genève, Droz, 1984, p. 194. Jean Flori s'appuie sur les thèses de Paul Rousset qui voit dans la première croisade une « anti-guerre pour l'Occident », un moyen d'atteindre la paix légitimé par l'échec des autres institutions (*Les Origines et les caractères de la première croisade*, Neuchâtel, À la baconnière, 1945, p. 39 et *Histoire des premières croisades*, Paris, Payot, 1957).

⁴⁷⁶*Girart de Vienne*, vers 5898-5903 de l'édition établie par Wolfgang van Emden (Paris, Picard, 1977): « "Nobles chevaliers, votre honneur s'est accru ! / Que cette bataille cesse ; / Gardez-vous de frapper davantage / Car le Seigneur Dieu vous le défend. / Mais qu'en Espagne, sur ce peuple de mécréants, / Votre force soit prouvée et connue." »

puisque Charles refuse encore de conclure la paix avec Girart. Nous savons surtout que le compagnonnage de Roland et d'Olivier, menace constamment de se transmuier en antagonisme farouche. Le Sarrasin épique n'est donc qu'un spectre, possédant la vertu de dissimuler la crise intestine bien plus qu'il n'a le pouvoir de détourner sur lui une violence qui mine la communauté dans son ensemble.

III.3.2 L'autre et le même : l'illusion d'une altérité sarrasine

Nous considérons donc comme opératoire pour la chanson de geste, comme pour l'ensemble du genre épique, le modèle explicatif élaboré par René Girard. La triple crise épique gagne à être pensée comme crise d'indifférenciation, sans méconnaître, nous y insistons, le poids de crises historiques. Cependant, une objection se présente immédiatement, la seconde qu'il nous faille examiner. Même si l'on admet la pertinence de la théorie mimétique appliquée à la *Chanson de Roland*, ne serait-ce pas accorder une trop grande importance aux constructions parallèles et symétriques et négliger abusivement les antithèses, que de lire une crise mythique dans le conflit qui oppose chrétiens et païens ? En d'autres termes, les Sarrasins ne seraient-ils pas, dans le poème, aussi, et même plus, différents des Francs qu'ils ne leur sont ressemblants ? Nous pourrions, légitimement, repousser l'objection, en arguant du fait qu'elle méconnaît la théorie à laquelle elle entend s'opposer. De fait, la pensée girardienne surmonte la contradiction apparente qui consiste à ce qu'une même figure puisse à la fois paraître jumelle et inverse d'une autre. Mieux, ce système herméneutique – et c'est précisément en cela que réside son originalité et son intérêt - stipule la synthèse paradoxale du double et du contraire, qu'un raisonnement fondé sur la logique binaire dissocie obligatoirement. L'altérité sarrasine, toutefois, est une construction trop intéressante pour ne pas être considérée avec sérieux. Nous entendons examiner tour à tour les deux vecteurs de cette altérité que sont dans le poème la croyance religieuse et la monstruosité physique. Il se peut en effet que derrière l'ennemi religieux, comme derrière le monstre, se retrouve le jumeau.

III.3.2.1 L'ennemi religieux

Le lecteur le moins attentif de la *Chanson de Roland* aura remarqué que le Sarrasin épique entretient des rapports très lointains avec le modèle historique auquel il se rapporte. Il convient donc de nous demander de qui ou de quoi il est le prête-nom, étant entendu selon nous

que la chanson de geste construit consciemment une figure artificielle et que le Sarrasin n'est pas la déformation grossière, causée par l'ignorance, du Musulman⁴⁷⁷. La synonymie constante entre les termes « sarrasin » et « païen » invite plutôt à penser que le Sarrasin épique représente le Non-chrétien dans l'absolu, et non l'adepte d'une religion concurrente précisément identifiable. Par conséquent, le poète du *Floovant* appelle Clovis « *sarazins clamez* » avant qu'il ne se convertisse à la foi chrétienne ; de même, le trait constitutif de Marsile – en tant que Sarrasin – est de ne pas aimer le dieu chrétien. C'est ainsi que la laisse liminaire de O, V4, C et V7 le définit. Aussi la question religieuse fonde-t-elle l'altérité du Sarrasin et le désigne-t-elle comme ennemi. Dès lors, ne pourrait-on émettre l'hypothèse que la chanson recourt aux nombreux parallélismes dans la seule fin de faire ressortir plus nettement, par contraste, la différence essentielle ? Nous inclinierions assez à le croire si la fiction de la religion sarrasine ne reposait étrangement sur des fondements chrétiens.

Considérons donc la distinction cruciale engendrée par le polythéisme du Sarrasin. Pour qui recense les dieux païens énumérés dans le corpus, la cause est entendue et la « nébuleuse » formée par le panthéon sarrasin s'oppose indubitablement au monothéisme chrétien⁴⁷⁸. Cette lecture est juste mais elle est superficielle. Au moment décisif où les habitants de Saragosse se retournent contre leurs propres dieux, dont ils se sentent trahis, la religion sarrasine se présente comme une trinité. La laisse 187 de O mime sans équivoque cette configuration tripartite :

Ad Apolin curent en une crute (...)

E Tervagan tolent sun escarbucle

*E Mahumet enz en un fossét butent*⁴⁷⁹.

La trinité sarrasine redouble donc la trinité chrétienne dont elle tire sa raison d'être. En matière de religion aussi, il semble que l'identique soit l'ennemi.

⁴⁷⁷Nous souscrivons sans réserve à l'affirmation de Norman Daniel dans *Heroes and Saracens : An Interpretation of the Chansons de Geste* (Edimbourg, Edinburgh University Press, 1984, p. 51) : « *We do not have to conclude that the poets knew nothing about Islamic society and religion : whe do have to conclude that they described Saracen society as the same as Christian society, and I think it is more likely than not that it was a deliberate choice.* » (« Nous ne devons pas conclure que les poètes ne savaient rien de la société et de la religion islamique ; nous devons conclure qu'ils ont décrit la société sarrasine comme si elle était identique à la société chrétienne, et je pense qu'il est plus vraisemblable que ce fût un choix délibéré que le contraire. »). Paul Bancourt a étudié, dans *Les Musulmans dans les chansons de geste du Cycle du roi* (Marseille, Lafite, 1982), la complexité de la figure du Sarrasin épique et de son élaboration.

⁴⁷⁸La métaphore est employée par Denis Hüe dans « La chrétienté au miroir sarrasin » (*La Chrétienté au péril sarrasin, Senefiance*, 46, 2000, p. 92).

⁴⁷⁹Vers 2580, 2589 et 2590 : « Contre Apollon, ils s'élancent dans une grotte (...) / Et à Tervagan ils arrachent son escarbucle / Et Mahomet, ils le jettent dans une fosse ». Les cinq autres versions qui rapportent l'épisode s'attachent à décrire la même trinité païenne, bien que P ne nomme pas Apollon (voir V4 206, C 257, V7 249, P 159 et T 141).

Un critique comme Denis Hüe pressent la difficulté et s'efforce de la contourner, en considérant que cette trinité n'en est pas une. Oublieux de la « nébuleuse », il entend démontrer l'existence d'une tétrade sarrasine dans les chansons de geste, adjoignant Jupiter aux trois divinités déjà évoquées. Or, pour ce qui concerne la *Chanson de Roland* du moins, Jupiter ne forme pas un ensemble avec Apollon, Tervagant et Mahomet. L'on aurait beau jeu, autrement, de relever une tétrade chrétienne au prétexte que les fidèles s'adressent à Dieu et, en d'autres circonstances, invoquent le Père, le Fils et le Saint Esprit. La présence de Tervagant est d'autant plus intéressante qu'elle est fortement mystérieuse : quelle signification supplémentaire apporte-elle au syncrétisme islamo-païen créé par l'association d'Apollon et de Mahomet ? L'érudition et l'ingéniosité des commentateurs sont prises en défaut, et nulle élucidation n'a emporté l'adhésion. En l'état, il est tentant de penser que ce dieu étrange permet précisément de forger une trinité sarrasine. La lecture étymologique qu'en propose Robert Lafont, pour être très hasardeuse, possède le mérite de fonder la figure de Tervagant sur le rôle qu'il occupe dans le système religieux auquel il appartient : selon ce chercheur, le nom du dieu est une déformation de l'occitan « Tiers vaquant » et participe à l'édification de l'anti-religion païenne⁴⁸⁰. Si l'on se fie à cette interprétation, sujette à caution, le nom du personnage exprime le vide qu'il vient combler. Indispensable à une possibilité de religion trinitaire, il se réduit tout entier à faire le nombre.

Quoiqu'il en soit de ce point particulier, l'essentiel est de comprendre que la configuration ternaire, moyen terme entre monothéisme et polythéisme, favorise la constitution de la gémellité franco-sarrasine. L'ennemi religieux est intérieur et, de même que la communauté risque de se dissoudre en conglomérat de rivaux fratricides, la croyance en un Dieu unique menace de se dégrader en adoration d'un panthéon incohérent et absurde. C'est pourquoi il n'est guère surprenant de constater que les Sarrasins, dans la *Chanson de Roland*, tiennent un discours religieux rigoureusement identique à celui que pourraient tenir les Chrétiens, ou, du moins, qu'ils soient imprégnés de doctrine chrétienne. Telle est, par exemple, la prière par laquelle Blancandrin introduit le message qu'il doit délivrer à Charles :

Biaus sire rois, cil Deus vos puist garder

Qui fist le ciel e la terre e la mer

Et en la crois laissa son cors pener

Et el sepolcre colchier e reposer

⁴⁸⁰*La Geste de Roland*, p. 332 : Pour Lafont, le nom Tervagant viendrait du latin « **tertiu vacante* » qui « donne normalement **tertz vagant* en occitan ».

*Et al tierz jorn de mort resusciter.*⁴⁸¹

La profession de foi est saisissante et l'emploi du pronom démonstratif ne présuppose aucune distance puisque Ganelon l'utilise également lorsque, de retour de sa mission auprès de Marsile, il salue l'empereur en reprenant littéralement les propos de Blancandrin (laisse 61, vers 1021-1025). Pour le moins, les Sarrasins, avant même que d'être convertis et d'avoir suivi le catéchisme, manifestent une connaissance assez fine du dogme chrétien et de sa formulation traditionnelle. C'est exactement dans les mêmes termes que Turpin sollicite la protection divine, à la laisse 117 (vers 1983-1986). Il est vrai que le contexte de l'ambassade mensongère pourrait justifier la bénédiction très-chrétienne de Blancandrin, qui s'efforcera alors hypocritement de prouver sa bonne foi.

Cependant, si l'on compare la version d'Oxford à celle de Venise 7, la même ambiguïté apparaît, bien que les termes de la prière soient sensiblement différents :

E dist al rei : "Salvét seiez de Deu

*Le gloriüs que devuns aïrer !"*⁴⁸²

À quel Dieu Blancandrin recommande-t-il Charles ? Au Dieu des Chrétiens ou à celui des Sarrasins ? L'adresse à un dieu unique tend à accréditer la première réponse, mais ce serait ignorer indûment que les Sarrasins ne sont polythéistes que par intermittences. Ils croient eux aussi en un Dieu unique, comme l'atteste la salutation d'un des émissaires dépêchés auprès de Marsile par Baligant :

"Cil Damedeus qi fist et mer et vent -

C'est Tervigant, se la lettre ne ment -

*Si saut Marsile..."*⁴⁸³

L'emploi du nom « *Damedeus* » est extrêmement troublant, car, dans tout notre corpus, il désigne systématiquement le dieu chrétien, sauf en cette occurrence. L'incise, de surcroît, amplifie le doute qu'elle essaie de lever : la précision, par cela même qu'elle est apportée, suppose la confusion possible des Dieux chrétien et sarrasin. La proximité entre la proposition

⁴⁸¹V7, laisse 9, vers 145-149 : « Beau sire roi, puisse ce Dieu vous garder / Qui fit le ciel et la terre et la mer / Et laissa son corps souffrir trois jours sur la croix / Et dans le sépulcre coucher et reposer / Et au troisième jour ressusciter. »

⁴⁸²O, laisse 9, vers 123-124 : « Et il dit au roi : "Que Dieu vous sauve, / Le glorieux, que nous devons adorer ».

⁴⁸³V7, laisse 257, vers 4806-4808 : « Ce Dieu qui fit la mer et le vent - / C'est Tervigant, si la lettre ne ment pas - / Qu'il sauve Marsile... »

relative du second hémistiche du vers 4806 et celle qui occupe le vers 146 participe de ce brouillage entre les divinités chrétienne et païenne. La régularité des rencontres exclut la possibilité d'une étourderie des copistes de V7 et de C ; elle prouve que la religion n'est pas une ligne de partage entre Francs et Sarrasins mais qu'elle est affectée, elle aussi, par la perte généralisée des différences. De manière significative, les variantes concurrentes substituent à cette formule ambiguë l'invocation à l'anti-trinité sarrasine, ce qui ne revient jamais qu'à exprimer l'homologie sur le mode de la symétrie inversée⁴⁸⁴. Les contraintes du style formulaire ne sauraient être la cause mécanique de l'ambiguïté, car elles sont à l'inverse la ressource stylistique privilégiée pour exprimer l'indifférenciation.

Il est d'ailleurs impossible de recourir à la théorie du formulisme pour rendre compte de l'énergique protestation avec laquelle Baligant repousse la proposition de conversion que lui fait Charlemagne. Nous reproduisons la version de V7, qui, décidément, est un témoin précieux

pour ce qui concerne les similitudes religieuses :

Dist Balligans : "Bien savez sermon traire !

*Je nel feroie por tot Monte Calvaire."*⁴⁸⁵

Le paradoxe est inconcevable : comment Baligant peut-il à la fois refuser de se convertir au christianisme et proférer un serment qui n'a aucun sens pour un non-chrétien ? Il n'a certes pas l'intention de flatter son adversaire ; il s'exprime ainsi car il pense en chrétien, car – en dernier lieu – le chef des Sarrasins est le double du chef chrétien, son jumeau jusque dans la religion. V7 pousse à l'extrême la logique implicite des variantes concurrentes dans lesquelles Baligant rejette la proposition de l'empereur qu'il qualifie de « mauvais sermon ». En contexte, compte tenu du fait que Charles évoque le baptême, l'on pourrait presque gloser la réponse de l'émir en « Tu tiens un discours de mauvais chrétien ». Il est intéressant de constater que T, déjà marginale au regard de l'exemple précédent, diffère une fois encore du reste du corpus. Baligant blâme le discours de son rival, qu'il estime être un « mauvais conseil ». Cette version tend à substituer systématiquement à la gémellité religieuse le miroir de l'organisation féodale⁴⁸⁶.

⁴⁸⁴Voir les laisses 195 de O, 214 de V4 et 169 de P. Seule la version de Cambridge comporte une prière conforme à ce qu'une lecture religieuse du poème exigerait, c'est-à-dire destinée à Mahomet, dieu unique des Sarrasins.

⁴⁸⁵V7, laisse 313, vers 5876-5878 : « Baligant dit : "Vous savez bien tenir un sermon ! / Je ne le ferai pas, pour tout le Mont Calvaire ! ». Les mêmes vers se retrouvent dans C, laisse 321.

⁴⁸⁶Voir les laisses 260 de O, 277 de V4, 244 de P et 217 de T. À la laisse 149 de la version de Cambridge, les ambassadeurs de Baligant saluent Marsile au nom de Mahomet « *qui nous a en baillie* » (vers 2280) et suggèrent donc que le rapport qui les unit à leur Dieu est d'ordre vassalique.

Si l'idéologie manichéenne de la chanson est sans ambiguïté – c'est de la voix claire de Roland que le poème claironne que les païens ont tort et que les chrétiens ont le droit pour eux – l'examen attentif du discours religieux révèle qu'il est malaisé de distinguer les païens des chrétiens. La discrimination est rendue plus délicate encore, pour peu que l'on envisage également la question des pratiques religieuses sarrasines. Nous sollicitons d'erechef l'épisode décisif où les habitants de Saragosse se retournent contre leur trinité. Toutes les versions s'accordent dans la description d'un spectacle fascinant : les Sarrasins humilient, littéralement et métaphoriquement, les divinités dans lesquelles ils croient. La violence verbale et physique avec laquelle ils traitent leurs dieux est saisissante. Le verbe « *despersuner* » (O, vers 2581) condense remarquablement la dégradation subie par le panthéon païen, puisqu'il peut aussi bien se traduire par « injurier » que par « défigurer ». Les propos rapportés au discours direct sont moins outrageants que ne le suggère le sémantisme du verbe ; en revanche, les actions sont au plus haut point infamantes. Apollon se voit retirer son sceptre et sa couronne, subit une pendaison avant d'être jeté à terre et bastonné. Le sort de Tervagant est plus enviable car les païens se contentent de lui arracher son escarboucle⁴⁸⁷. Quant à Mahomet, il est livré en pâture aux porcs et aux chiens, dans une fosse.

Cette explosion de colère collective et incontrôlée contraste avec la dignité et le calme des Francs, qui prient avec componction leur Dieu, bien que ce dernier ne leur ait apporté aucun secours à Roncevaux. Aussi l'antagonisme religieux n'est-il pas infondé dans la chanson : à la relation contractuelle qui unit les païens à leurs dieux, toujours menacée d'être rompue par la défaillance d'une des deux parties, s'oppose la foi inconditionnelle des Chrétiens. Peu importe, au fond, que l'ennemi religieux soit une figure sans fondement historique : la chanson intègre le Sarrasin en tant que symbole. Ee ce point précis, la difficulté tient au fait que la scène d'outrage aux dieux entre en résonance profonde avec des pratiques réelles, existantes parmi la communauté chrétienne au Moyen Âge. Paul Bancourt signale le contre-sens complet commis par le commentateur porté à croire que, dans son ardente volonté de prouver la supériorité du christianisme, le poète dresserait un tableau caricatural et irréaliste de la religion musulmane. Pour ce chercheur, la scène doit se comprendre comme une référence interne au monde chrétien. La destruction des idoles est « le versant à la fois tragique et bouffon de certaines formes du culte de saints »⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷Dans les versions de C, V7 et P (respectivement aux laisses 257, 249 et 159)), Tervagant est brutalement molesté par Marsile et ses sujets.

⁴⁸⁸« Réel, imaginaire et *senefiance* dans la représentation des musulmans de la *Chanson de Roland* », *Mélanges J. Larmat*, 1982, p. 38.

Afin d'apprécier pleinement l'assertion de Paul Bancourt, il convient de décrire, même sommairement, les pratiques cultuelles qu'il rapproche du traitement dégradant souffert par les idoles sarrasines. C'est à Patrick Geary que revient le mérite d'avoir étudié précisément ces formes de culte propres au christianisme médiéval⁴⁸⁹. L'historien s'est ainsi intéressé aux rituels de la clameur et de l'humiliation des saints, tels qu'ils furent pratiqués par les communautés religieuses du Moyen Âge. Si l'humiliation des saints est facultative dans le rituel de la clameur qui exige seulement la prosternation simultanée de tous les moines pendant la messe, elle constitue bien évidemment le cœur du rituel auquel elle donne son nom. En dehors de la messe, les moines humilient les reliques – et parfois des images représentant les saints – et les recouvrent d'épines ainsi que les portes de l'église. La messe se déroule alors en présence des saints humiliés.

L'objet du rituel est de réclamer réparation d'un préjudice subi par la communauté religieuse et, pour Geary, son efficace tient moins à la peur qu'il inspire à l'adversaire qu'à la pression sociale qu'il fait peser sur lui. L'humiliation des saints dure aussi longtemps que le conflit n'est pas réglé. Si le rituel joue sur une opposition subtile entre humilité des moines et orgueil de la partie adverse, l'humiliation des saints représente aussi, selon cet historien, une punition à eux appliquée pour avoir manqué à leur office de protecteurs. Dans cette perspective, il convient de le rapprocher des bastonnades administrées aux saints par les serfs qui étaient affectés à leur service, lorsque les *famuli* estimaient avoir subi une injustice. Ces rituels, auxquels il convient d'ajouter la pratique populaire et séculière de la coercition des saints, attestent tous la dimension contractuelle du culte des saints. Réellement présents dans leurs reliques et leurs représentations picturales, ils sont soumis à reddition de compte. Guy Marchal suggère ingénieusement que la destruction des statues de saints ou de reliques sacrées lors de conflits politiques relève de la même logique. Il est impossible de qualifier de sacrilèges perpétrés par une soldatesque incontrôlable des actions que les évêques du parti victorieux encourageraient plutôt. La destruction d'une statue prouve l'absence effective du saint ou de la vierge et participe donc de l'affaiblissement du « potentiel sacré » de l'ennemi. Il est difficile de ne pas penser à l'entrée des hommes de Charles dans Saragosse, bien que l'article ne considère explicitement que des exemples historiques d'agressions contre le sacré, internes à l'aire chrétienne. L'essentiel est que les conclusions des deux historiens soient convergentes :

⁴⁸⁹Ses deux articles, « La coercition des saints dans la pratique religieuse médiévale » (*La Culture populaire au Moyen Âge*, Montréal, Éditions Univers, 1979, p. 145-161) et « L'humiliation des saints » (*Annales E.S.C.*, 34, 1979, p. 29-42) font pour nous autorité en la matière.

« La piété des "chrétiens moyens" était réaliste et possessive ; elle manipulait le saint, au sens matériel du terme : s'il n'obéissait pas, elle l'attaquait physiquement et là où le saint semblait se soustraire à cette emprise, où, d'autre part, la piété populaire niait à l'objet sensuel son caractère sacré, c'était la destruction. »⁴⁹⁰

L'éclairage apporté par ces études nous autorise à faire retour sur l'affirmation de Paul Bancourt. La proximité qu'elle établit entre la destruction fictive d'idoles sarrasines et la punition réelle de saints chrétiens nous paraît absolument pertinente. Nous admettons volontiers que la première soit une reprise « tragique » de la seconde, en ce sens que, jamais, une communauté historique n'eut à affronter une crise aussi aiguë du sacré. Nous nous montrerons plus circonspect quant à sa tonalité « bouffonne », sinon il nous serait difficile de comprendre pourquoi le poète prendrait la peine d'évoquer l'affliction qui s'empare de la cité après la chute de leur trinité (versions de VT et de C) ou la pâmation de Marsile (C, V7 et T). Nous ne soupçonnons pas Paul Bancourt de condescendance rétrospective, qui le conduirait à trouver grotesque une scène étrange pour des yeux contemporains, et nous sommes certain qu'il n'aurait pas qualifié de grand-guignolesques les coups qui plurent sur la statue-reliquaire de sainte Foy à Conques⁴⁹¹. L'accolement des adjectifs « tragique » et « bouffon » relève davantage, à notre sens, de la volonté inconsciente de rétablir une frontière hermétique entre le domaine du sacré chrétien et celui, si ressemblant, de la religion ennemie. La possibilité demeure également que Paul Bancourt ait voulu exprimer par là, sans le formuler clairement, l'existence d'une dissonance chrétienne qu'explorerait la chanson, position que nous estimons la plus pertinente.

Par le discours comme par la pratique religieuse donc, les Sarrasins ne se distinguent guère des chrétiens. Contrairement à ce que conclut Daniel Norman, la fabrique des païens, dans la chanson de geste, n'est pas orientée vers la représentation de croyances et de formes de cultes les plus dissemblables possibles du christianisme⁴⁹². En réalité, la construction de

⁴⁹⁰« Images de la mort, destruction des images au Moyen Âge. Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge », *Annales Histoire, sciences sociales*, 5, 1995, pp. 1148-1149. Guy Marchal qualifie également de « chantage » au saint l'amputation du bras d'une relique, contre la promesse d'une restauration conditionnée à la réussite de l'entreprise (p. 1144).

⁴⁹¹Nous retenons cet exemple, parmi le champ des possibles, pour mieux souligner le fait que ce ne saurait être l'effet du hasard si Robert Lafont, dont l'érudition ne saurait être prise à défaut pour ce qui touche au domaine occitan, ne mentionne jamais cette référence dans *La Geste de Roland*, commentaire hanté par la connexion supposée entre l'abbaye et le poème. C'eût été admettre que les pratiques culturelles de Conques tinssent lieu de contre-modèle et non d'origine du chant.

⁴⁹²*Op. cit.*, p. 122 : « *This is the only way in which the two societies are seriously differentiated in the poems ; and it looks as though the poets are not thinking of a suppositious Islmaic model of religion at all, but only of getting as far away as they can from the Christian one.* » (« C'est la seule manière dont les deux sociétés sont sérieusement

l'altérité sarrasine, envisagée sous l'angle de la religion, ramène à la question de la perte des différences. Il est vrai toutefois que nous n'avons pas ouvert le chapitre de l'idolâtrie, et que l'adoration d'images semble un critère discriminant pertinent dans le poème. En effet, les Francs s'empressent de détruire toutes les idoles (« *trestutes les ydeles* », O, laisse 266, vers 3664) au moment de leur entrée dans Saragosse. La mission est suffisamment importante aux yeux des hommes de Charles pour qu'ils fouillent scrupuleusement chaque recoin de la ville tombée en leur possession. Sans nul doute, le zèle religieux explique cette fièvre iconoclaste, mais l'étude de Guy Marchal montre qu'il s'agit d'une pratique répandue au Moyen Âge, que le vaincu fût un ennemi religieux ou non. Si des combattants chrétiens profanaient des hosties ou des reliques qui, pour appartenir à au camp ennemi, n'en étaient pas moins sacrées, c'est qu'ils ne percevaient plus la signification exégétique de ces objets, dont ils considéraient en revanche la signification opérationnelle⁴⁹³. Se servir d'un Christ gisant comme d'un banc ne supposait pas le moins du monde l'apostasie, car le geste entendait manifester que cette représentation sacrée n'était qu'un simulacre. Non seulement l'action n'excluait pas la piété superstitieuse pour un autre Christ gisant, mais elle la supposait même.

En d'autres termes, l'idolâtrie ne concerne pas une religion ennemie mais menace toujours de surgir de et à l'intérieur du monde chrétien médiéval, dans lequel le statut de l'image est extrêmement problématique. Bien entendu, nous ne pouvons proposer un examen approfondi d'un aussi vaste sujet, mais l'étude de quelques exemples révélateurs servira à la démonstration. Nous solliciterons d'une part les *Libri Carolini* et, d'autre part, des enluminures gothiques. Bien que leur sélection relève de l'arbitraire, les exemples montrent déjà la prégnance d'une question qui, de l'époque caroline à l'avènement du gothique, traverse plusieurs siècles⁴⁹⁴.

Le deuxième concile de Nicée, tenu en 787 sous l'impulsion de l'impératrice Irène, rétablit le culte des images condamné trente ans auparavant par le concile de Hiérea. C'est en

différenciées dans les poèmes ; et il semble que les poètes ne pensent absolument pas à un supposé modèle islamique de religion, mais à s'écarter autant qu'ils le peuvent du modèle chrétien. ». Nous discutons de la véracité de cette affirmation à propos de la seule *Chanson de Roland*.

⁴⁹³Nous adoptons la terminologie proposée par Guy Marchal (pp. 1152-1153). Ce chercheur démontre qu'il est indispensable de prendre en considération l'« arène sémantique » des objets sacrés et de ne pas s'attacher à leur valeur théologique. Victor et Édith Turner, par leur travail consacré aux images mariales (*Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*, New York, Columbia University Press, 1978), font figure de précurseurs dans cette voie.

⁴⁹⁴Même si la question agite le christianisme bien avant cette date, il est certain que le concile de Hiérea, en 754, après lequel sont condamnées la production et la vénération des images, constitue un repère symbolique acceptable. Le quatrième concile du Latran, en 1215, fait un terminus *ad quem* tout désigné, bien que les tensions perdurent après lui. Michael Camille, dans la préface de *The Gothic idol : Ideology and Image-making in Medieval Art* (Cambridge, Cambridge University Press, 1989) insiste sur l'importance de ce concile dans les débats et met en évidence le caractère problématique de l'image à l'époque gothique.

réaction à ce concile que sont rédigés les *Libri Carolini*, dans l'entourage de l'empereur Charles. Ces quatre livres sont un traité théologique exclusivement consacré au statut des images. L'argumentation, fondée sur l'exégèse polémique de telle ou telle référence scripturaire, y revêt un caractère répétitif. Aussi préférons-nous citer une anecdote, plus accessible et néanmoins tout aussi digne d'attention. Théodulfe, puisqu'il semble que l'on doive le traité à l'évêque d'Orléans, rapporte l'histoire d'un homme qui possède deux statues, l'une de la Vierge et l'autre de Vénus. La ressemblance entre elles est telle qu'en l'absence d'inscription il est impossible de déterminer laquelle des deux représentations est chrétienne. L'homme choisit alors arbitrairement de faire ajouter des inscriptions sur les statues et Théodulfe de conclure ironiquement :

*Ista quia superscriptionem Dei genitricis habet, erigitur, honoratur, osculatur ;
illa quia inscriptionem Veneris Aenae cujusdam profugi genitricis habet,
dejicitur, exprobratur, exsecratur ; pari utraeque sunt figura, paribus coloribus,
paribusque factae materiis, superscriptione tantum distant.*⁴⁹⁵

L'anecdote a toutes les chances d'avoir été forgée pour la circonstance, car l'auteur entend réfuter l'argument d'un iconodule, selon lequel l'inscription autorise, ou non, l'adoration de la statue. Le fond de la controverse intéresse moins notre propos que l'insistance avec laquelle Théodulfe souligne, par un rythme ternaire, la gémellité des statues. Quand bien même il s'agit d'une construction de l'esprit que l'auteur feint de donner pour vraie, le constat demeure qu'une idole peut se concevoir comme le double parfait d'une icône. L'ironie consiste à opposer l'identité substantielle des statues à la dissimilitude des traitements qu'elles reçoivent. En toute rigueur, il faut comprendre que la détestation de Vénus procède de la même logique que l'adoration de la Vierge : l'iconoclastie est le dernier refuge de l'idolâtrie contrariée.

Théodulfe aurait-il tiré les pleines conséquences de son apologue à la vue des Francs courant les rues de Saragosse en quête d'une idole à détruire ? La chose est d'autant moins assurée que l'auteur des *Libri Carolini* ne prend jamais position contre l'adoration d'objets sacrés, dont au contraire il fait l'éloge, pourvu qu'ils ne s'agissent pas d'image⁴⁹⁶. La contradiction est flagrante et assurément insurmontable, dès que l'on envisage le cas des

⁴⁹⁵« Celle-ci, parce que l'inscription la désigne comme mère de Dieu, on l'érige, on l'honore, on la couvre de baisers ; celle-là, parce que l'inscription la désigne comme la mère d'un certain Énée, d'un fugitif, on la renverse, on l'injurie, on la maudit ; l'une et l'autre pourtant donnent à voir le même visage, les mêmes couleurs et sont sculptées dans les mêmes matières, seules différent leurs inscriptions. » Nous reproduisons le texte donné dans la *Patrologia Latina* de Pierre Migne (98, p. 1219).

⁴⁹⁶Ainsi, au livre III, chapitre 16 (p. 1147 de la *Patrologia*), l'auteur ironise sur ceux qui « placent tout l'espoir de leur crédulité dans des images (« *omnem suae credulitatis spem in imaginibus collocant* »). Le sage, lui, vénère « les saints dans leurs corps, ou plutôt dans les reliques de leurs corps, ou même dans leurs vêtements » (« *sanctos in eorum corporibus vel potius reliquiis corporum, seu etiam vestimentis* »).

statues-reliquaires comme celle de sainte Foy à Conques : est-il réellement possible de vénérer la relique sans adorer la statue ? La distinction entre vénération et adoration possède-t-elle d'ailleurs un sens autre que celui de tenter maladroitement de surmonter l'aporie ? Ces questions mettent en évidence le statut particulier de l'image chrétienne qui constitue, selon la formule de Jean-Claude Schmitt, « une forme limite du sacré chrétien ». Avec elle s'opère un déplacement d'un « sacré de consécration, délégué, éphémère » à un « sacré "en soi" de l'objet, incarnant le divin au milieu des hommes »⁴⁹⁷. L'impossibilité d'assigner une place fixe à l'image chrétienne se devine dans les propos du rédacteur des *Miracles de sainte Foy* : s'il se gausse des admirateurs de saint Guéraud, qu'il assimile à une idole, son rire n'est pas franc et lui procure même de la honte. Certes, le ton du passage est iconomaque, mais il s'insère dans un ouvrage qui rapporte les miracles d'une sainte, médiatisés par sa statue reliquaire⁴⁹⁸.

La période gothique atteste une même hésitation et il n'est pas aisé, dans certaines enluminures de l'époque, de départir l'idole de l'icône. Ainsi, dans le manuscrit des *Annales de Saint-Germain-des-Prés*, la représentation de la chute des idoles suscite la perplexité du spectateur. Au lieu de peindre, comme le voudrait la convention, les statues égyptiennes tombant à la renverse devant Marie et le Christ, l'artiste a choisi une représentation plus ambiguë. En effet, la Vierge à l'enfant est peinte à la manière d'une statue devant laquelle les anciennes idoles se prosternent, par adoration. La foi chrétienne triomphe donc du paganisme, mais le contact entre l'icône et l'idole n'est pas sans conséquence pour la première, qui est comme aspirée dans la sphère de l'idolâtrie. Le mouvement inverse est également possible, comme le prouve une enluminure illustrant le *Roman de Fauvel* : pour donner à voir le spectacle de l'idolâtrie, le peintre reproduit le modèle traditionnel de la Vierge à l'enfant en substituant un singe au Christ. Dès lors, la question se pose de savoir ce qui sépare, fondamentalement, la vénération de l'adoration, le christianisme de l'idolâtrie, dans la mesure où l'idole se définit en dernier ressort comme une icône fausse et l'icône, inversement, comme une idole véridique. Cela ne saurait être un hasard si « les saints sont représentés en train de détruire des images précisément au moment où ils sont eux-mêmes vénérés comme images de culte », comme le

⁴⁹⁷*Les corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 49. Dans ce chapitre consacré au sacré médiéval, Jean-Claude Schmitt insiste sur le fait que les images tridimensionnelles sont plus particulièrement source d'ambivalence, dans la mesure où elles offrent l'apparence d'un corps.

⁴⁹⁸Livre I, chapitre 13 : Les simples (...) prétendent qu'elle fait un clin d'œil aux pèlerins dont elle exauce la prière. J'avoue à ma honte que me tournant vers mon ami Bernier je lui glissai en riant sous cape : « Que te semble de l'idole ? Jupiter ou Mars ne s'en seraient-ils pas contentés ? » Quand on adore le vrai dieu, il est déplacé et absurde de faire des images de plâtre, bois ou airain, à part l'image du Seigneur crucifié. Dans certaines régions, ces images prennent une telle importance que si, par exemple, j'avais eu le malheur de faire à haute voix mes réflexions sur saint Guéraud, on m'aurait fait payer cher mon audace.

constate Michael Camille dans *The Gothic idol*⁴⁹⁹. En somme, l'image médiévale est problématique en ce sens qu'elle s'articule, en profondeur, à la question de l'indifférenciation : plus virulent est l'antagonisme entre icône et idole, plus affirmées sont les ressemblances entre elles.

Aussi le Sarrasin épique est-il autre chose que « le survivant d'un passé que la prédication des apôtres et le témoignage des martyrs auraient dû abolir »⁵⁰⁰. La perspective historique est aussi impuissante à expliquer l'altérité sarrasine que ne l'est l'approche géographique. L'ennemi religieux ne vient ni d'ailleurs ni d'autrefois, mais il surgit de l'intérieur du christianisme médiéval. Nous accordons volontiers à Jean-Pierre Martin que le spectre de l'Antiquité païenne hante la conscience du Moyen Âge chrétien, mais les résurgences d'un monde ancien sont obsédantes pour autant seulement qu'elles contraignent à s'interroger sur la pertinence de différences tenues pour fondamentales et qui permettent de rejeter dans un passé révolu les impasses du monde présent. L'idolâtrie sarrasine est une ligne de fuite de l'iconodulie chrétienne.

Il est inexplicable autrement que trois versions de la *Chanson de Roland*, réputée iconomaque, représentent son héros vénérant une image. Avant que ne commence le combat de Roncevaux, Turpin célèbre une messe en un moutier, au terme de laquelle Roland « *a l'imaige aoree* » (V7, laisse 93, vers 1517 ; C, laisse 102, vers 1571). Conduite très chrétienne assurément que celle du preux, mais il n'en s'agit pas moins d'adorer une image ou, à tout le moins, de la prier en l'adorant. La difficulté de traduction que pose le verbe « *aorer* » cristallise à elle seule les tensions que nous nous attachons à mettre en évidence. La leçon de P comporte la même ambiguïté, dans la mesure où il est malaisé de circonscrire clairement le sens du verbe « *ancliner* ». Faut-il interpréter le geste de Roland, qui « *a l'ymaige anclinee* » (laisse 2, vers 20), comme une simple révérence ou comme une prosternation ?

S'il était question d'un Sarrasin, nul n'hésiterait à ranger cette attitude parmi les pratiques idolâtres mais, au prétexte que le vers évoque un héros franc, le parti pris inverse s'impose à l'esprit. En tous les cas, trancher est moins important que de prendre la pleine mesure de l'ambivalence. Conformément à ce que nous avons déjà constaté, V7 et C révèlent au grand

⁴⁹⁹« *Saints are shown in the act of destroying image at precisely the time when they themselves were being worshiped as cult images.* » (p. 124). C'est dans ce même ouvrage que sont mentionnées les deux enluminures brièvement décrites ici, dont les cotes respectives sont Paris, BNF, MS. lat. 1217 (*Annales de Saint-Germain-des-Prés*), fol. 108r. et Paris, BNF, MS. fr. 146 (*Roman de Fauvel*), fol. 12v.

⁵⁰⁰Jean-Pierre Martin, « Les Sarrasins, l'idolâtrie et l'imaginaire de l'Antiquité », *Littérature et religion au Moyen Âge et à la Renaissance* (Jean-Claude Vallecalle dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 46. L'auteur de l'article montre remarquablement pourquoi et comment la chanson de geste abolit toute différence entre les pratiques non-chrétiennes, qui sont toutes rapportées au « seul effet de l'idolâtrie », mais il n'envisage jamais la question des ressemblances entre christianisme et religion sarrasine.

jour cette dimension latente de la chanson. Dans la laisse décisive où les Sarrasins accusent de fausseté leurs dieux et renversent leurs idoles, le narrateur précise que la cervelle de Tervigant sort de ses yeux et que l'âme du dieu s'échappe de la statue⁵⁰¹. Comme le poète accorde une vie à la représentation divine, il partage en un sens l'idolâtrie sarrasine qu'il est supposé railler. Il est plus proche des païens que de ce chevalier chrétien refusant de voir dans la statue de sainte Foy autre chose qu'une simple statue⁵⁰².

Quand bien même la vénération des saints chrétiens ne recoupe pas exactement l'adoration polythéiste de l'Antiquité⁵⁰³, elle entretient avec elle un rapport étroit, de sorte que la représentation des Sarrasins en idolâtres n'annule pas mais renforce plutôt l'indifférenciation généralisée. Dans cette perspective, il est presque logique d'observer que figurent dans les rangs païens des peuples christianisés. Ainsi, des Slaves, des Hongrois – dont la conversion précède de deux siècles le règne du Charlemagne historique ! – et des Arméniens côtoient les peuplades imaginaires qui constituent le gros des troupes païennes. La sélection des populations arrachées à la chrétienté n'est évidemment pas l'œuvre du hasard, car elles appartiennent toutes aux marges orientales de l'empire. Autrement dit, c'est parce que la perte des différences se fait plus sensible encore en ces lieux de rencontre symboliques entre le familier et l'inconnu, entre le civilisé et le sauvage que Slaves, Hongrois et Arméniens sont rejetés du côté de l'altérité la plus radicale⁵⁰⁴. Inversement, selon le mouvement circulaire entre les pôles du double et du contraire, en perpétuelle oscillation dans la crise d'indifférenciation, les Sarrasins, d'être associés aux Chrétiens, perdent leur caractère monstrueux.

⁵⁰¹V7, laisse 249, vers 4596-4597 : « *Par mi les euz la cervelle est saillie / L'ame s'en vet* ». Voir C, laisse 257, vers 4483-4484.

⁵⁰²*Miracles de sainte Foy*, I, 13. La punition miraculeuse du chevalier lui apporte un cruel démenti. La statue de sainte Foy, que personne ne songerait à nommer idole, mérite donc pour elle-même le respect.

⁵⁰³Dans le premier chapitre de *Le Culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine* (Paris, Le Cerf, 1984), Peter Brown défend l'idée que le culte des saints introduit une rupture avec les pratiques polythéistes antérieures, notamment par le brouillage des frontières qu'il suppose entre morts et vivants, ciel et terre, espace civique et non-civique. Malgré ce, les ressemblances sont suffisamment fortes pour nécessiter l'élaboration d'une terminologie qui traduise les différences. C'est pour cette raison que furent théorisés les concepts de latrerie, de dulie, et d'hyperdulie, destinés à annuler l'accusation d'idolâtrie lancée par les protestants. La subtilité des distinctions établies rend manifeste la proximité de pratiques dont elle entend pourtant souligner l'écart qui les sépare.

⁵⁰⁴Sharon Kinoshita explique ce qui semble à première vue une incongruité par les conflits nombreux qui éclatèrent entre les croisés d'Occident et les chrétiens d'Orient (*op.cit.*, p. 29 *sqq.*). Bien qu'elles se situent sur des plans différents, nos deux interprétations nous paraissent compatibles, voire complémentaires.

III.3.2.2 La fabrique du monstre sarrasin

Nous ne terminons pas innocemment notre examen de l'altérité sarrasine, considérée sous l'angle de la question religieuse, par l'évocation de cette édifiante juxtaposition. Elle nous permet en effet de mesurer combien le monstrueux, dans la *Chanson de Roland*, est proche du double, puisque les échelles de Baligant sont composées non seulement de chrétiens mais encore de monstres. Nous n'aurions pu, en effet, souhaiter d'association plus exemplaire pour introduire l'étude du monstre sarrasin. Nous fonderons en effet notre interprétation sur le paradoxe suivant : les Sarrasins ne sont pas les doubles des Francs bien qu'ils soient des monstres, ils sont des monstres parce qu'ils sont les doubles des Francs. À mieux considérer le jumeau, sa face laisse transparaître des signes de difformité ; à contempler plus attentivement le monstre dans les yeux, sa hideur semble le miroir du héros. Il convient naturellement de rendre à René Girard ce qui revient à René Girard, car c'est à cet anthropologue que revient le mérite d'avoir montré la solidarité de deux figures mythiques, que l'on eût autrement préjugées irréductibles l'une à l'autre :

« Le principe fondamental, toujours méconnu, c'est que le double et le monstre ne font qu'un. Le mythe, bien entendu, met en relief l'un des deux pôles, généralement le monstrueux, pour dissimuler l'autre. Il n'y a pas de monstre qui ne tende à se dédoubler, il n'y a pas de double qui ne recèle une monstruosité secrète.»⁵⁰⁵

Dans la chanson, les notations monstrueuses sont ramassées, pour l'essentiel d'entre elles, dans le catalogue des échelles de Baligant, selon une disposition savamment pensée. Les deux premiers corps de bataille de la première série sont concernés par ces notations, puis les premiers et derniers des deux autres séries d'échelles⁵⁰⁶. L'effet de concaténation permet d'ancrer l'ensemble de l'armée sarrasine dans la monstruosité.

Comme les représentations mimétiques dominaient jusque-là, Sharon Kinoshita voit dans l'apparition du monstre sarrasin une rupture significative. Pour elle, la représentation des Sarrasins est construite sur deux régimes différents : jusqu'à la mort de Roland, les Sarrasins sont envisagés comme des doubles des Francs puisque subsiste encore la culture des *parias* ;

⁵⁰⁵*La Violence et le sacré*, p. 237. Le fait que les monstres soient, le plus souvent, des créatures hybrides confirme l'hypothèse que leur élaboration s'articule à la question de la perte des différences.

⁵⁰⁶Nous retenons le témoignage de la version d'Oxford (laissez 232-234), pour la raison que la composition y est plus maîtrisée. La même analyse s'appliquerait sans dommage aux versions de V4 (laissez 251-253), C (laissez 294-296) et V7 (laissez 286-288). Nous considérons la laideur des Cananéens comme une notation monstrueuse, ce qui est discutable mais rendu légitime par la structure du catalogue. De même, la barbe de ceux de Valfronde n'en fait pas des monstres, mais rappelle la pilosité excessive des Micens et crée donc un effet de clôture saisissant.

avec la mort de Roland – et, pour Kinoshita, tel est le sens de cette mort – une coupure brutale intervient et les Sarrasins sont envisagés comme des monstres, dans la mesure où règne désormais l'idéologie de croisade⁵⁰⁷. Nous ne sommes pas convaincu par son analyse, pour la raison simple que le monstre affleure bien avant l'épisode de Baligant⁵⁰⁸ et que la gémellité franco-sarrasine se prolonge dans ce même épisode, ce que nous nous sommes efforcé de démontrer. La comparaison avec le mythe de Baldr explique de manière plus satisfaisante selon nous cette attention soudaine pour la monstruosité sarrasine. Si l'on admet, en effet, que l'épisode de Baligant correspond au Ragnarök, les monstres sarrasins assument la fonction remplie par les forces maléfiques conduites par Loki. Le rapprochement est d'autant plus intéressant que les créatures monstrueuses de la mythologie scandinave sont à un certain degré les doubles des puissances bénéfiques, puisque chaque dieu affronte en un combat particulier la créature mauvaise qui lui a été réservée par le destin. Or, la monstruosité sarrasine, loin de l'abolir, s'enracine dans la gémellité.

Considérons ainsi l'exemple des Micens, premier peuple du catalogue à sortir de l'humanité. L'hypertrophie de leurs têtes retient moins notre attention que la description des soies qui poussent au milieu de leur dos, sur leurs échine (vers 3221-322). La comparaison dégradante avec les porcs souligne l'animalité de cette excessive pilosité. Cette particularité des Micens, infamante s'il en est, entre en résonance avec la marque distinctive des rois mérovingiens selon la légende transmise par Théophane à l'extrême fin du VI^e siècle : l'historiographe byzantin affirme ainsi que les membres de la lignée royale étaient reconnaissables à leur épine dorsale couverte de soies, semblables à celles des porcs⁵⁰⁹. L'analogie est trop évidente pour n'être qu'une illusion, et le *Rolandlied* confirme la pertinence du rapprochement, en précisant que les Sarrasins soyeux sont « *von Meres* », c'est-à-dire « issus de Mérovée » (vers 8043). Il n'est peut-être pas indifférent, dans cette perspective, qu'un monstre joue un rôle décisif dans les origines mythiques de la dynastie mérovingienne⁵¹⁰. La

⁵⁰⁷La rupture introduite par le catalogue accreditte donc la théorie développée dans son essai, selon laquelle la *Chanson de Roland* contribue à créer l'idéologie de la croisade.

⁵⁰⁸Nous songeons notamment à l'évocation de « *la contredite gent / Ki plus sunt neirs que n'est arrement / Ne n'unt de blanc ne mais que sul les denz* » à la laisse 144 de O. À la vue de « cette race de mécréants, qui sont plus noirs que n'est l'encre et n'ont de blanc que les dents », Roland est épouvanté (V7 193) : le racisme ôte donc toute humanité aux Sarrasins, considérés comme des monstres.

⁵⁰⁹Voir à ce sujet Jean de Pange, *Le Roi très-chrétien*, Paris, Fayard, 1949, p. 94 et Félix Dahn, *Die Könige der Germanen. Das Wesen des ältesten Königthums der germanischen Stämme und seine Geschichte / Nach den Quellen dargestellt von Dr. Felix Dahn. VII, Die Franken unter den Merovingien*, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1907, p. 43. Cette pilosité exceptionnelle est, pour certains historographes, l'apanage des rois mérovingiens, appelés *crinitos reges* par Grégoire de Tours, mais il semble que, pour la majorité d'entre eux, elle fût caractéristique des Francs – par opposition aux Romains, notamment.

⁵¹⁰Frédégair rapporte en effet que l'épouse d'un roi fut violée par un monstre marin et que de cette union naquit Meroveg, duquel les Mérovingiens tirent leur nom (*Chroniques*, III, 9). La conception girardienne du sacré permet

chanson parcourt donc dans les deux sens le chemin qui relie le monstre au double, comme le confirme la mention finale dans le catalogue des « barbus de Valfronde ». En effet, cette tribu entre dans la catégorie des monstres païens – l'évocation de sa pilosité est un écho amoindri de celle des Micens – tout en contribuant à l'édification de la gémellité franco-sarrasine, car elle redouble l'échelle des Francs identifiables eux aussi à leur barbe. La pilosité, signe de bestialité, concerne donc les Francs comme les Sarrasins, ce que confirme la variante contenue dans T qui fait figurer à la tête des armées de Baligant un dénommé Mitoine qui est plus velu qu'un lévrier (laisse 182, vers 2791-2792). Est-il nécessaire de rappeler que, dans la deuxième vision de Charles, Roland est symbolisé par un vautre ? La conclusion s'impose que le monstre est l'autre face du jumeau.

À cet égard, la description des combattants d'Occïant est, avec celle des Micens, la plus spectaculaire :

De plus feluns n'orrez parler jamais :
Durs unt les quirs ensemment cume fer,
Pur ço n'unt soign dë elme ne d'osberc ;
*En la bataille sunt felun e engrés.*⁵¹¹

La méchanceté morale et l'anormalité physique sont donc indissociables chez ces créatures, et il serait difficile d'affirmer avec certitude si leur férocité guerrière dérive de l'épaisseur de leur peau ou si, au contraire, leur épiderme pareil à du fer est une conséquence de la frénésie meurtrière qui les anime. La même question se pose pour ce qui concerne les Allemands, pourtant guerriers régulièrement enrôlés dans l'armée de Charles, tels que les décrivent les versions de V7 et C :

Faisons la quarte d'une gent desfaees,
D'outre les monz les avez amenees ;
Alemant sunt, si ont les barbes lees.
*Tuit sunt locu, s'unt grans paus ont afubles.*⁵¹²

L'emploi du syntagme « *gent desfae* », qui sert traditionnellement à désigner les Sarrasins, est le premier indice d'une altérité interne à la communauté franque. Le complément de lieu

de comprendre un phénomène qui ne laisse pas de provoquer la stupeur de Jacques Le Goff : « Le plus étonnant est que ces origines mythiques [celles que se donnent villes et familles nobles] s'enracinent parfois sinon souvent dans un merveilleux inquiétant et douteux » (*L'Imaginaire médiéval*, Paris, 1991, p. 26 [1985 pour l'édition originale]).

⁵¹¹O, laisse 233, vers 3250-3251 : « De plus félons vous n'entendrez jamais parler : / Ils ont la peau dure comme le fer, / C'est pour cela qu'ils n'ont cure de heaume ni de haubert, / À la bataille ils sont félons et cruels. »

⁵¹²C, laisse 280, vers 5009-5012 : « « Faisons la quatrième [échelle] d'une race perfide ; d'au-delà des montagnes vous les avez amenés : ce sont les Allemands, qui ont de larges barbes. Ils sont tous hirsutes et ils sont recouverts de grandes peaux. »

renforce l'étrangeté des Allemands et participe de leur monstruosité, en vertu de l'équation qui veut qu'éloignement géographique et essence maléfique soient équivalents. La pilosité excessive, triplement soulignée par le port de larges barbes, le choix d'une chevelure hirsute et l'utilisation de peaux de bêtes, confirme que les Allemands sont des monstres. Ils ne dépareraient pas dans la théorie des troupes païennes, mais contrastent violemment avec leurs compagnons de bataille. Comment donc le monstre peut-il côtoyer le Franc ? Ne serait-ce pas pour une raison identique à celle de la présence de chrétiens parmi les monstres païens ? Les notations monstrueuses, en toute rigueur, peuvent affecter aussi bien les Francs que leurs adversaires, parce que les deux communautés sont jumelles. Plus que par la proximité textuelle, la confusion s'explique par la proximité conceptuelle.

Par conséquent, le copiste ne décrit pas les Allemands en des termes similaires à ceux qu'il utilise pour dépeindre les guerriers d'Occiant par étourderie, mais parce que la chanson ne cesse, malgré elle, de réaffirmer l'abolition de toute différence. De même que l'intégration de chrétiens d'Orient aux troupes de Baligant est révélatrice d'un mouvement incessant entre intérieur et extérieur, de même, le fait que ce soit les Allemands qui incarnent l'altérité est grandement significatif. Ils appartiennent en effet aux marges mauvaises de l'empire, dont Beate Langenbruch affirme qu'elles servent de substitut à la métaphore sarrasine dans les chansons de geste. La proposition d'appeler les Allemands des « Autres voisins » nous semble pertinente, non pas parce que la différence de genres obligerait de les distinguer des doubles monstrueux étudiés par René Girard dans la tragédie, mais parce que, dans la *Chanson de Roland*, ils sont un moyen terme entre les Francs et leurs jumeaux monstrueux.⁵¹³.

L'altérité sarrasine, considérée cette fois sous l'angle de leur inhumanité, n'invalide donc pas l'hypothèse de la crise d'indifférenciation que nous soutenons. Bien au contraire, la compréhension de cette construction artificielle est favorisée par le recours à l'anthropologie girardienne. Le monstre et l'ennemi religieux, qu'il soit Musulman ou païen, sont des illusions d'optique suscitées par le miroir nécessairement déformant de la gémellité. L'horreur de la ressemblance absolue génère des créatures fantasmatiques, horriblement dissemblables. Malgré ce, le double ne cesse jamais d'être perceptible. C'est ainsi que les Francs sont impuissants à identifier, parmi les cadavres qui jonchent le sol, les dépouilles de leurs

⁵¹³*Art. cit.*, p.138. Sur la question particulière de la représentation épique des Allemands, que Beate Langenbruch explique par les tensions entre royaume de France et Empire germanique aux douzième et treizième siècles, nous renvoyons à sa thèse de doctorat, *Images de l'Allemagne dans quelques chansons de geste des XII^e et XIII^e siècles*.

compagnons d'armes auxquels ils souhaitent rendre les honneurs funèbres. À l'injonction de Charles, ils répondent par une naïve question :

*Coment les choisiron ?
Tant y sont mors paiens et Esclavon,
Turc et Persant et Bedoin félon.*⁵¹⁴

La perplexité des Francs, déconcertante autrement, se conçoit aisément dans le cadre herméneutique que nous avons établi. Si l'on prend la chanson à la lettre, distinguer un être humain d'un géant ne relève assurément pas de la gageure et la scène revêt un caractère absurde ; si l'on admet que le gigantisme dissimule artificiellement la gémellité, l'impossibilité de retrouver les corps des guerriers chrétiens est très logique. Fort heureusement, Dieu reconnaît toujours les siens. Il exauce donc la prière de l'empereur et de ses hommes, et marque l'emplacement des cadavres sarrasins d'une aubépine. Ainsi, le récit étiologique du lieu exprime lui aussi l'abolition de toutes différences ou, ce qui revient au même, attribue l'existence des différences à l'arbitraire d'une puissance sacrée.

Conclusion

L'adresse de Baligant à ses troupes, rapportée dans les versions de Paris et de Cambridge, constitue sans nul doute la conclusion la plus satisfaisante à notre démonstration :

*"Frans Sarrasins, dist ly rois Baligans,
Pensez de ferir : ja n'y dureront Frans !" ⁵¹⁵*

La chanson traite avec une économie de moyens admirable la dialectique du même et de l'inverse. Considérée absolument, l'expression « Francs Sarrasins » établit une équivalence stricte entre les deux communautés. En dernier ressort, elle demande à être analysée comme un pléonasme, dont la formulation révèle le principe de dédoublement qui préside à la construction de l'altérité sarrasine : les Sarrasins existent parce qu'ils répètent les Francs. Le second vers, toutefois, oblige à considérer rétrospectivement l'apostrophe comme un oxymore. Par nature – par sa nature de double, entendons-nous - il est nécessaire que les Sarrasins se heurtent aux Francs. En un sens, la chanson dans son entier peut se résumer à l'effacement d'un pléonasme

⁵¹⁴T, laisse 227, vers 3540-3542 : « Comment les choisirons-nous ? / Tant y sont morts de païens et de Slaves, / De Turcs et de Persans et de Bédouins félons ! » L'interrogation apparaît également dans les laisses 332 de C, 324 de V7, 256 de P et 117 de L.

⁵¹⁵T, laisse 192, vers 2923-2924 : « "Frans Sarrasins, dit le roi Baligant, / Pensez à frapper : les Francs n'y résisteront pas" ». Dans l'apostrophe rapportée dans P (laisse 216, vers 3902-3903), Baligant se montre soucieux de l'honneur de ses Francs Sarrasins, dont les Francs, à l'en croire, rient pour leur malheur.

et à la juste diction de la nation franque. Si vraiment la chanson de geste, comme l'affirme Dominique Boutet, peut s'interpréter « comme une expression mythique, à apparence politique et historique, de l'origine de la civilisation, de la pensée et de la sensibilité médiévales »⁵¹⁶, le modèle de la crise d'indifférenciation contribue de manière décisive à la lecture de cette fondation mythique, ce que l'examen de l'imaginaire épique de la violence devra confirmer.

⁵¹⁶*Littérature, politique et société dans la France du Moyen-Age*, PUF, Paris, 1979, p. 67(ouvrage coécrit avec Armand Strubel). Pour Dominique Boutet, cette origine s'ancre dans la rencontre de la pensée chrétienne et de conceptions païennes, c'est-à dire, comme il l'écrit dans « La politique et l'Histoire dans les chansons de geste » (*Annales E.S.C.*, 31, 1976, p. 1130), qu'elle jaillit du « choc des civilisations chrétienne et barbare ».

Chapitre dernier : René Girard à Roncevaux.

*Be-m platz lo gais temps de pascor,
Que fai foillas e flors venir;
E platz mi qand auch la baudor
Dels auzels que fant retentir
Lor chan per lo boscatge;
E plaz me qand vei per los pratz
Tendas e pavillons fermatz;
Et ai gran alegratge,
Qan vei per campaignas rengatz
Cavalliers e cavals armatz.*

*E platz mi qan li corredor
Fant las gens e l'aver fugir,
E plaz mi, qan vei apres lor
Gran ren d'armatz ensems venir;
E platz me e mon coratge,
Qand vei fortz chastels assetgatz
E-ls barris rotz et esfondratz,
E vei l'ost el ribatge
Q'es tot entorn claus de fossatz,
Ab lissas de fortz pals serratz.*

Bertrand de Born, pièce 37.

À l'évidence, la question de la violence constitue un enjeu crucial pour la compréhension et l'appréciation de la *Chanson de Roland*. La propension de certains commentateurs à éluder le sujet a d'ailleurs suscité une vive réaction de Jean-Charles Payen, qui s'est insurgé contre les interprétations humanistes du poème⁵¹⁷. La position de ce critique, en raison sans doute de sa nature polémique, n'est toutefois pas entièrement satisfaisante, puisqu'elle réduit la chanson à la seule célébration de la violence. Or, la jubilation que ressentent les personnages à donner la mort et le plaisir esthétique que doit procurer à l'auditeur le sang versé n'excluent nullement l'exploration d'aspects plus sombres et plus inquiétants. C'est pourquoi, dans « The Life of the Dead Body : Death and the Sacred in the *chansons de geste* », Sarah Kay s'est attachée à distinguer la violence unilatérale que le lecteur peut rencontrer dans l'hagiographie ou le roman de chevalerie de la violence réciproque et généralisée caractéristique des chansons de geste⁵¹⁸ : en d'autres termes, les poèmes épiques médiévaux ne se distinguent pas seulement par un déchaînement de violence sensiblement plus important que dans les deux autres genres mais aussi, et surtout, par la nature ambivalente de la violence qui s'y déploie. Dans cette perspective,

⁵¹⁷ « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », *Olifant*, 6, 1979-1980, p. 226-236. Jean-Charles Payen réclame que le lecteur lise la chanson pour ce qu'elle est selon lui : un hymne au massacre.

⁵¹⁸ *Corps mystique, corps sacré. Textual transfigurations of the Body from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, *Yale French Studies*, 86, 1994, p. 94-108. Sarah Kay insiste avec raison sur la dimension collective de la violence épique, lorsqu'elle constate l'existence d'une « décharge généralisée de violence » dans les chansons de geste (« a generalized discharge of violence », p. 94). En revanche, la ligne de partage qu'elle établit entre les trois genres médiévaux demanderait sans doute à être nuancée.

l'anthropologie girardienne apparaît comme un recours logique, et il n'est guère surprenant de constater que Sarah Kay prolonge sa réflexion en affirmant l'existence d'une crise sacrificielle dans chaque chanson de geste⁵¹⁹. Nous choisissons pour notre part d'adopter une attitude plus prudente et de nous en tenir à la seule *Chanson de Roland*, nous gardant bien de toute prétention généralisante.

IV.1 Heur et malheur du guerrier rolandien. La violence épique, un imaginaire ambigu.⁵²⁰

Afin d'approfondir le commentaire développé dans le chapitre précédent, nous commencerons par analyser la manière dont s'articulent dans le poème le mimétisme et la violence. De fait, il est possible de caractériser davantage les figures jumelles, qui saturent le poème et dont nous avons analysé la construction, en réfléchissant au rapport qu'elles entretiennent à la violence.

IV.1.1 Les jumeaux de la violence

Pour mesurer la pertinence de notre approche, il n'est qu'à se référer à l'exemple le plus remarquable que comporte le corpus. La version de Lyon rapporte en effet la mutilation subie par Marsile d'une manière très originale. À la laisse 64, pourtant, le narrateur se contente de mentionner, comme un haut fait parmi d'autres, le poing du roi sarrasin tranché par Roland et ne diverge donc pas des autres variantes (O laisse 142, V4 laisse 155, C laisse 203, V7 laisse 190, P laisse 105 et T laisse 93). C'est à la laisse suivante qu'apparaît un détail saisissant :

Va s'en Marsile, son poing destre a perdu ; (...)

O lui s'en vont treze mil mescreü,

N'i a celui ne li soit mescheü.

⁵¹⁹Art. cit., p. 102 : « A "sacrificial crisis" reigns, to some degree, in all the poems, drawing antagonists into interminable and reciprocal violence. » (« Une "crise sacrificielle" règne, à quelque degré, dans tous les poèmes, entraînant les antagonistes dans une violence interminable et réciproque. »). Il convient de préciser que Sarah Kay privilégie, dans la fin de son article, une lecture freudienne. Rappelons que Philippe Haugeard estime lui aussi que la théorie girardienne est susceptible de contribuer à l'étude des chansons de geste en raison de l'imaginaire de la violence qui s'y manifeste (art. cit., p. 89).

⁵²⁰La référence à l'ouvrage fameux de Georges Dumézil n'est pas gratuite : elle rappelle la nécessité de garder à l'esprit ce que Joël Grisward appelle « l'archéologie de l'épopée médiévale ». Si l'on peut retrouver dans les chansons de geste des éléments de l'idéologie indo-européenne, nul ne doute que l'imaginaire de la fonction guerrière n'y figure en bonne place.

*Nostre François, li vassal cogneü,
Segont lor mestre, chascons a lor branc nu.
Paien s'en fuient, chascons le poing perdu ;
Dist l'uns a l'autre : « Li niés Karle a vencu ! »⁵²¹*

Manifestement, la temporalité est brouillée dans cette scène. Le style paratactique empêche toute certitude, mais la logique voudrait que chaque guerrier franc ait pareillement mutilé son adversaire particulier, comme le suggère le parallélisme remarquable des antépénultième et pénultième vers. Le coup porté par Roland a donc été répété treize mille fois et a engendré treize mille fois la même blessure.

Or, le texte procède par ellipse et passe sous silence les treize milles coups ; il juxtapose le coup unique porté à la laisse 64 et la mutilation de chaque guerrier sarrasin – procédé poétique qui permet de mettre en évidence le fonctionnement de l'imitation violente. L'action brutale de Roland contient en elle les treize mille blessures qu'elle va mécaniquement provoquer : chacun des coups se confond avec le geste qu'il reproduit. Le groupe prépositionnel « *segont lor mestre* » ne définit pas seulement Roland comme le chef de l'armée franque mais l'établit aussi, sans ambiguïté, comme le modèle violent auquel il convient de se conformer. En l'occurrence, l'adéquation est parfaite entre le geste inaugural et les répétitions simultanées qu'il entraîne. Ou, pour le dire dans les termes de René Girard, « dès que les jumeaux de la violence apparaissent, ils se multiplient avec une rapidité extrême, par scissiparité, semble-t-il, produisant la crise sacrificielle »⁵²². La scène est extrêmement irréaliste, mais l'argument d'une étourderie du copiste ne résisterait pas à l'examen de la construction de la laisse, trop savante pour être le fruit d'une distraction. De surcroît, il suffit de mettre en relation le récit de ces mutilations parallèles avec les prétentions concurrentes de Roland, d'Olivier et de Turpin, qui tous trois revendiquent la primauté du coup marquant l'ouverture de la bataille de Roncevaux, pour saisir combien violence et mimétisme entretiennent un rapport privilégié dans la chanson.

Cette séquence intéresse également notre propos, pour la raison qu'elle constitue un exemple parfait de célébration épique de la violence collective. Les Francs ne forment jamais autant une communauté que lorsqu'ils partagent tous la possibilité de blesser ou de tuer l'ennemi sarrasin. Nous n'entendons absolument pas minimiser l'importance, dans l'économie de l'œuvre, d'une « poétique du génocide joyeux », mais nous n'insisterons pas davantage sur l'euphorie

⁵²¹Vers 989-999 : « Marsile s'en va, il a perdu son poing droit ; (...) / Avec lui s'en vont treize mille infidèles, / Il n'en est pas un à qui il n'est arrivé malheur. / Nos Français, braves éprouvés, / Imitent leur maître et chacun a brandi son épée, / Les païens s'enfuient, chacun a perdu son poing. / Ils se disent l'un à l'autre : "Le neveu de Charles a vaincu". »

⁵²²*La Violence et le sacré*, p. 69.

engendrée par l'accomplissement et la narration d'un massacre. Fondamentale, la joie procurée par la violence unilatérale représente un principe esthétique évident de la chanson de geste. Il n'en demeure pas moins vrai que la rivalité mimétique, dans le poème, conduit inéluctablement à la réciprocité violente. Le rapport de causalité est d'ailleurs susceptible d'être renversé, et l'on peut tout aussi légitimement affirmer que le conflit crée les figures jumelles qui hantent la chanson.

Par conséquent, l'important n'est pas de chercher à déterminer – l'entreprise serait bien vaine – si la violence réciproque procède de la rivalité mimétique ou si, au contraire, elle est en est la raison suffisante, mais plutôt de prouver qu'elles sont toutes deux indissociables dans le poème. Notre analyse du mimétisme a précédemment démontré que le compagnonnage épique qui unit Roland à Olivier recouvre en réalité leur gémellité conflictuelle. Aussi nous proposons-nous de faire retour sur l'identité parfaite entre Charles et Baligant. En effet, la manière dont le manuscrit oxonien rapporte leur duel permet de saisir au mieux ce que nous désignons, à la suite de René Girard, par les termes « jumeaux de la violence » :

Li amiralz Preciuse ad crie,

Carles Munjoie, l'enseigne renumee.

L'un conuist l'autre as haltes voiz e cleres.

Enmi le camp amdui s'entr'encuntrent:

*Si s'vunt ferir, granz colps s'entredunerent.*⁵²³

Les deux premiers vers du passage dessinent la rivalité mimétique qui oppose Charles à Baligant. Le parallélisme entre les syntagmes « *Li amiralz Preciuse* » et « *Carles Munjoie* » est évidemment remarquable, mais l'ellipse grammaticale est plus intéressante encore : ne pas répéter le verbe est une manière poétique de faire comprendre que ces deux cris se confondent, qu'ils ne sont qu'une seule et même exclamation, un seul et même désir de puissance. Cette confusion née du mimétisme se poursuit au troisième vers par la suppression des noms propres, puisque la réciprocité qui fonde la reconnaissance passe par une perte des différences. Si « *l'un* » reconnaît « *l'autre* », les deux personnages sont désormais indiscernables et l'emploi du pluriel pour désigner leurs « *voiz* » traduit la fin de leurs singularités. Dès lors, le texte en vient à les

⁵²³O, laisse 258, vers 3564-3567 : « L'émir a crié "Précieuse" / Et Charles "Monjoie", l'enseigne renommée. / Ils se reconnaissent l'un l'autre à leurs voix hautes et claires. / Au milieu du champ tous deux marchèrent l'un sur l'autre : / C'est ainsi qu'ils vont se frapper et ils se donnèrent mutuellement de grands coups. » Nous citons de préférence la version d'Oxford parce que la formulation est la plus limpide mais nous pourrions soutenir une analyse similaire en étudiant le duel tel qu'il est décrit dans les autres variantes (C, laisses 319-323 ; V7, laisses 311-315 ; V4, laisses 275-279 ; P, laisses 242-246 et T, laisse 214-218).

fondre en une créature double désignée par le pronom « *amdui* ». Cette fusion engendre aussitôt la réciprocité – exprimée par les verbes « *s'entr'encuntrent* » et « *s'entredunent* » - indissociable de la violence des « *granz colps* » échangés.

La laisse 259 représente alors le déchaînement de la violence, toujours pensée sur le mode de la réciprocité (le vers 3582 est un écho du vers 3567 avec la formule « *granz colps s'entredunent* ») et de l'indifférenciation (en toute rigueur, Charles et Baligant sont tous deux, potentiellement, « *li uns* » qui doit reconnaître son tort pour que le duel se termine au vers 3588). La laisse 260 poursuit ce mouvement avec la double invitation à renoncer au combat ; certes, dans cette laisse, l'identité des deux guerriers est rétablie par l'emploi des noms propres, mais leurs paroles se répondent de manière strictement symétrique et la construction en chiasme (proposition de Baligant – refus de Charles – proposition de Charles – refus de Baligant) traduit encore la situation d'indifférenciation. Les laisses 261-262 sont construites en diptyque et reprennent le thème de la réciprocité violente. Si la laisse 261 décrit l'attaque de Baligant contre Charles, la laisse 262 décrit l'attaque de Charles contre Baligant ; à ce stade, le jeu de la réciprocité violente pourrait ne pas avoir de fin et, pour trancher entre les deux combattants, il faut l'arbitraire de la volonté divine. Le vers 3620 clôt la séquence de manière saisissante :

Munjoie escriet pur la reconuisance. (« Il s'écrie "Monjoie" pour se faire reconnaître. »)

Il faut donc comprendre que, en dernier ressort, le critère discriminant entre Charles et Baligant est leur enseigne. Si Charles en cet endroit du poème devient reconnaissable, c'est parce que nulle voix ne vient cette fois se mêler à la sienne : c'est très précisément sur ce point que la laisse 258 avait fondé la rivalité mimétique entre les deux personnages.

Nous pouvons conclure de l'étude de ces laisses que le mimétisme et la réciprocité violente se nourrissent mutuellement et que leur relation dynamique se noue autour de la question de la perte des différences, autrement dit de la crise sacrificielle. Dans cette perspective, l'interprétation que nous avons proposée du miracle étiologique de Roncevaux se trouve renforcée : la floraison des aubépines, puisqu'elle est indispensable, prouve bien la gémellité franco-sarrasine mais elle proclame aussi la dissolution de tout signe distinctif par la violence et la guerre. La description de la mêlée générale qui met aux prises les armées de Charles et de Baligant est grandement révélatrice sur ce point. L'équivalence entre Francs et Sarrasins est réaffirmée dans le vers initial, dans la mesure où le poète fait l'éloge de la bravoure des combattants « *François e Arabi* ». De la même manière, lorsque, aussitôt après, il adopte une tonalité pathétique, le narrateur unit les morts païens et francs comme objets de sa plainte :

*Chi donc veïst li blanchi obergi frémi
E quelle espee su qui elmi cruïsi !
Li çivaler chi donca veis mori
Et homini braire, contra terra chaî,
De gran dolor li poreit remenbri.⁵²⁴*

Les deux camps, si proches déjà en raison de l'imitation violente, fusionnent véritablement dans ces vers et aucune ligne de partage ne les sépare plus. Le lecteur pourrait être tenté, il est vrai, de supposer que les substantifs « chevaliers » et « hommes » ne se rapportent qu'aux seuls guerriers chrétiens. Cependant, l'éloge commun placé à l'ouverture de la laisse invalide une telle interprétation, et le témoignage de P confirme qu'il n'en va pas ainsi :

*Bien i ferirent Fransois et Arrabi ;
Froissent ces lances et cil espié burni.
Qui dont veïst ces chevaliers cheïr,
Sarrasins braire, contre terre morir
De grant dolor li poïst souvenir.⁵²⁵*

La variante du manuscrit parisien mérite à double titre de retenir notre attention, car elle prouve le travail d'indifférenciation à l'œuvre dans O et V4 sans le reproduire. Les contraintes de la métrique n'expliquent en rien la divergence : jongleurs comme copistes eussent aisément pu substituer « *paiens* » à « *humes* » ou « *sarrasins* » à « *homini* ». Il nous semble pour notre part que le sémantisme du verbe « *braire* » explique parfaitement les différentes positions adoptées. En effet, ce verbe exprime dans ces laisses le cri de douleur jeté par les combattants blessés et agonisants, mais il évoque, en arrière-plan, le cri des animaux domestiques et le rugissement des bêtes sauvages. La bestialité qu'il connote, par la perte du langage articulé, justifie sans doute le choix de P de l'associer exclusivement aux Sarrasins. La chanson parcourt une nouvelle fois, dans ces trois variantes, le chemin qui mène du double au monstre. L'étude de la réciprocité violente conforte et enrichit, en lui donnant une orientation nouvelle, ce que nous avons démontré par l'analyse du mimétisme.

⁵²⁴V4, laisse 270, vers 3652-3656 : « Qui dont eût vu les blancs hauberts crisser / Et de si bonnes épées se briser sur de si bons heaumes ! Les chevaliers, qui donc les aurait vus mourir, / Et les hommes hurler, choir à terre, / D'une grande douleur il pourrait se souvenir. » La laisse 253 de O contient des vers extrêmement proches.

⁵²⁵P, laisse 237, vers 4249-4253 : « Ce furent de bons coups que portèrent Francs et Arabes, / Ils brisent leurs lances et leurs épieux polis. / Qui donc eût vu ces chevaliers choir, / Et les Sarrasins hurler, mourir contre terre, / D'une grande douleur il aurait pu se souvenir. » Les autres versions ne comportent pas ce développement.

De manière significative, « *braire* » est employé une nouvelle fois de manière très rapprochée – et, sauf erreur de notre part, ce sont là ses deux seules occurrences – toujours dans le même contexte de mêlée générale. Alors que Baligant sonne une trompe pour rallier ses troupes, ses hommes lui répondent ainsi :

*Cil d'Ociant i braient e henissent,
E cil Arguille si cume chen glatissent.*⁵²⁶

Dans ces vers, le tableau des Sarrasins est extrêmement péjoratif et insiste fortement sur la monstruosité des païens qui semblent, par la vertu des animalisations, se trouver à la conjonction entre le monde civilisé et l'absolue sauvagerie. Comment expliquer l'emploi, à quelques vers de distance, d'un même terme pour désigner des réalités non pas différentes mais diamétralement opposées ? L'intention même du poète se transforme radicalement entre ces deux attestations : l'évocation des souffrances humaines a pour but d'éveiller la compassion du lecteur, quand la description de la bestialité sarrasine tend à susciter un sentiment de rejet. Les traducteurs de la chanson en français moderne, tel Ian Short, n'hésitent pas à recourir à deux verbes différents pour marquer l'écart entre les deux emplois, en utilisant d'abord « hurler » puis « braire ». La solution ne nous semble pas heureuse, pas plus que ne l'est l'option consistant, comme nous l'avons fait, à répéter deux fois le verbe « hurler », dont la richesse sémantique en français moderne n'est certainement pas comparable à celle de « *braire* » en roman. En l'espèce, la difficulté est sans doute moins d'ordre linguistique que conceptuelle : il nous est impossible de placer sur un même plan le cri de douleur, bien humain, arraché au combattant sur le champ de bataille et l'agressivité rugissante de monstres surgis des recoins les plus lointains de l'univers.

Il semble bien, pourtant, que la chanson admette l'isotopie, de la même manière qu'elle s'accommode de l'équivalence entre le double et le monstre. Le Sarrasin, frère jumeau du chrétien, « *braie* » à l'unisson avec lui quand la mêlée générale a emporté toute distinction ;

⁵²⁶O, laisse 255, vers 3526-3527 : « Ceux d'Occiant hurlent et hennissent, / Et ceux d'Arguille comme des chiens glatissent. » Établir et traduire le texte de V4 (laisse 272, vers 3693-3694), est extrêmement ardu. Le premier vers, pourtant, ne présente pas de difficulté : « Ceux d'Occiant braient et hennissent » mais le suivant met en défaut la sagacité des philologues. Robert Cook comprend qu'il se rapporte à la même tribu dont le poète dirait qu'« ils ont pour habitude d'être orgueilleux et stupides », tout en se montrant très incertain sur le sens à donner au terme « *ignisie* ». Mais il indique en note (p. II/344 de l'édition Duggan) que Gasca Queirazza propose une toute autre interprétation : selon Queirazza en effet, le poète évoque, comme dans O, une seconde peuplade (« Ceux d'Arguille ») qui pousse des cris effrayants (« *ignisie* » serait en ce cas un verbe d'action). Il est impuissant à rendre le sens d'« *establent* » ou de « *e stablent* ». Notre propos s'accommode mieux de la position de Queirazza mais l'essentiel – le cri animal – subsiste dans la traduction de Robert Cook. Pour notre part, nous suggérons prudemment que le verbe « *establer* » puisse se comprendre selon son acception usuelle de « rentrer à l'étable » : le poète emploierait à dessein une métaphore animale pour représenter le mouvement des guerriers qui s'organisent dans l'échelle.

mais il « *braie* » toujours, contre lui cette fois, lorsqu'il revêt sa face monstrueuse. L'oscillation entre ces deux pôles est un effet de la réciprocité violente, comme nous l'apprennent les versions de O et de V4, les plus instructives à cet égard. La variante rencontrée dans P, plus prosaïque, apporte un terme de comparaison non négligeable :

Cil bon destrier braidoient et hannissent

*Et li paien si comme chien glatissent.*⁵²⁷

La bestialité sarrasine est ici moins flagrante et s'énonce sous la forme d'une comparaison. Cependant, les Sarrasins forment toujours une classe intermédiaire entre l'humain et l'animal. Si semblables aux chrétiens, ils « *braient* » ; si proches de leurs montures, les cris qu'ils jettent se confondent presque avec des hennissements. C'est précisément cette fusion entre le Sarrasin et le cheval, que refuse P, qui fonde la supériorité poétique et philosophique de O et de V4. En effet, dire de ceux d'Occiant qu'ils hennissent – ou bien qu'ils glatissent – c'est abolir les différences entre la parole humaine et le cri animal, c'est aussi révéler combien est fragile la barrière qui sépare le guerrier de la bête. Certes, les chiens et les chevaux ne sont pas les animaux les plus redoutables que l'on puisse imaginer et nombreuses sont les créatures, du lion au loup, qui en d'autres lieux du poème donnent une image plus redoutable des combattants. Mais leur mention est particulièrement appropriée en la circonstance, en ce sens que la domestication les rapproche de l'humanité. Comme les Sarrasins épiques, pour leur part, menacent toujours de déchoir de leur nature humaine, la rencontre est logique.

Si les païens de la *Chanson de Roland* sont donc doublement doubles, figures gémeillaires et créatures monstrueusement hybrides tout à la fois, c'est le jeu de la violence réciproque qui en est la cause. C'est sur lui que se fonde l'articulation, constante dans le poème, entre le double et le monstre. La violence est indifférenciatrice au même titre que l'imitation tend à engendrer des conflits : la crise épique, dans la chanson, réside dans la perte des différences. C'est pourquoi le poème met en scène des jumeaux de la violence, prêts à s'entretuer tout comme à se refléter les uns les autres. Le monstre sarrasin est la contrepartie du chevalier franc, le masque sous lequel il dissimule sa négativité. Aussi convient-il de comprendre que la célébration épique de la violence ne se limite pas à la poétique d'un génocide joyeux. Certes, la mise à mort est une fête dont le chevalier franc est le maître de cérémonie, mais le chant laisse constamment transparaître l'envers de cette fête, le danger toujours possible d'une retombée dans l'horreur, lorsque les officiants se transforment en bêtes assoiffées de sang, potentiellement

⁵²⁷Laisse 239, vers 4287-4288 : « Leurs bons destriers crient et hennissent / Et les païens, tels des chiens, glatissent. » Nous écartons volontairement de la discussion T, V7 et C, qui ne comportent pas la répétition qui nous intéresse.

capables de se retourner contre leur propre communauté. Ainsi, l'étude de la réciprocité violente nous impose-t-elle de réfléchir aux modalités selon lesquelles se déploie dans la chanson l'imaginaire ambivalent de la violence.

IV.1.2 *La bête sauvage, l'autre visage du combattant épique*

Prenons comme point de départ de notre enquête la quatrième échelle formée par Charles à l'heure d'affronter Baligant, celle constituée par les « *Alemant* ». La laisse que lui consacre le manuscrit oxonien est purement laudative : elle vante des guerriers courageux, préférant la mort à la honte de la retraite⁵²⁸. Le même éloge de l'héroïsme des hommes commandés par Herman se retrouve en V4 (laisse 238) et en T (laisse 171). Le tableau que dressent V7 et C de ce corps de bataille est beaucoup plus ambigu. Certes, leur valeur militaire continue d'être louée par Naines :

Cil fesront bien de lor trenchant espees,

Deci as elz seront ensangletees.

Encui prenont paien tante colees,

*A duel moront par cez amples valees.*⁵²⁹

Mais, d'une part, la célébration de la bravoure importe moins que celle de la brutalité et, d'autre part, elle ne fait qu'atténuer la portée péjorative de l'introduction. Naines commence en effet à présenter les « *Alemant* » à Charles comme une « *gent desfaee* » avant de s'étendre sur leur pilosité anormale. L'insistance du conseiller sur cette particularité physique, nous l'avons souligné, crée une proximité étroite entre ces soldats chrétiens et certains monstres sarrasins ; il convient de préciser désormais que l'assimilation des uns aux autres est rendue possible par le statut du guerrier, problématique dans la chanson de geste.

De fait, la description des hommes de Charles ne manque pas d'éveiller dans l'esprit du lecteur l'image des *berserkir*, comme le constate Joseph Duggan dans une note portant sur ces vers (p. III/502 de l'édition de référence). Les chapitres 6-7 de la *Ynglingasaga* permettent de se faire une idée, suffisante pour notre propos, de ce que sont ces guerriers de la mythologie nordique et germanique :

⁵²⁸Le narrateur affirme d'eux qu'ils sont « *tels barons qu'unt assez vasselage* » (laisse 219, vers 3037 : « tels chevaliers qui ont courage en suffisance) et que « *ja por murir ne guerpirunt bataille* » (vers 3041 : « jamais, dussent-ils mourir, ils ne désertent le champ de bataille »).

⁵²⁹C, laisse 280, vers 5013-5016 : « Ils frapperont bien de leurs tranchantes épées, / Du haut jusqu'à la garde elles seront ensanglantées. / Ce jour les païens recevront tels coups / Qu'ils mourront de douleur dans ces larges vallées. » Les vers 5126-5129 de V7 (laisse 272) répètent de manière quasi-littérale le texte de C.

« Ses hommes à lui [Odin], en revanche, allaient sans cuirasse, sauvages comme des loups ou des chiens. Ils mordaient leurs boucliers et ils étaient forts comme des ours ou des taureaux. Ils tuaient les hommes et ni le feu ni l'acier ne pouvaient rien leur faire. On appelait cela "*Berserksgangr*". »⁵³⁰

Ces combattants possèdent donc une force sauvage, animale, qu'ils déchaînent lors du combat. L'étymologie considérée comme la plus probable fait dériver le terme « *berserk* » du norrois signifiant « chemise [en peau] d'ours » : le lien avec la pilosité surabondante des « *Alemant* » est flagrant puisque les *berserkir* sont supposés combattre recouverts d'une peau d'ours. Une autre étymologie considérée comme possible fait dériver ce terme du norvégien « poitrine nue » : le courage et la force de ces guerriers les amène à se battre sans protection⁵³¹. Cette description semble parfaitement s'appliquer aux guerriers d'Occiant qui « *n'unt soing de ëlme ne d'osberc* » puisque leurs « *quirs* » sont durs « *ensement cume fer* » : sont-ils recouverts de peau d'ours ou bien la confiance qu'ils placent dans leurs forces les pousse-t-elle à négliger les armes défensives ? Le Sarrasin, une nouvelle fois, ne diffère pas du Franc en nature mais en degré : la relation à l'animalité n'est pas métonymique (posséder un cheval hennissant ou revêtir une peau d'ours) mais synecdochique (hennir ou avoir le cuir dur comme celui d'un ours). La constitution des jumeaux n'a pas d'autre but que d'exprimer les deux visages de la violence. Dans cette perspective, il est édifiant de constater que le même Joseph Duggan n'ait pas songé à signaler la référence aux *berserkir* au sujet des guerriers d'Occiant, comme si les hommes de Baligant étaient coupés de toute éternité de l'imaginaire occidental. Il est difficile, il est vrai, de ne pas succomber aux effets d'optique créés par le poème et de mettre en relation des constructions données comme antithétiques.

À cet égard, la version de Paris possède le précieux avantage de proposer une synthèse des contraires. Tel est le portrait qu'elle dresse des chevaliers enrôlés dans la quatrième échelle :

Alemans orent, gens moult desmesuree ;

⁵³⁰Nous citons la traduction proposée par Georges Dumézil dans *Les Dieux des Germains*, Paris, Presses universitaires de France, 1959, p. 43.

⁵³¹Pour la discussion étymologique, nous renvoyons à la mise au point opérée par Vincent Samson dans *Les Berserkir. Les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne, de l'âge de Vendel aux Vikings (VI^e-XI^e siècles)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011. Dans le deuxième chapitre, l'auteur se prononce en faveur de la première étymologie.

*A vint mil furent de gent bien aesmee.
 Celle compaingne fu forment aïree.
 La veïssiez tante broingne saffree,
 Tant bons escus, tante lance aceree
 Et tant destrier a la croupe triulee !
 De cleres armes luist toute la contree.*⁵³²

La succession des deux hémistiches finaux « *gens moult desmesuree* » et « *de gent bien aesmee* » cesse de surprendre si l'on conserve à l'esprit l'ambivalence sans cesse réaffirmée de la classe guerrière. Le glissement de l'une à l'autre épithète est fonction de la maîtrise ou non par les hommes d'Herman de leur fureur. « *Forment aïree* », cette tribu mérite le respect, car elle est emplie de l'ardeur belliqueuse nécessaire à l'accomplissement de grands exploits, et dont l'éclat des armes est le reflet extérieur. Toutefois, et pour cette raison même, elle revêt un caractère effrayant. L'intensité de la frénésie est en soi une démesure, qui laisse présager les plus effroyables massacres. Comme l'échelle appartient aux troupes chrétiennes, la dimension positive l'emporte et le poète conclut avec emphase en chantant la beauté et la qualité des armes alémaniques. Il n'en a pas moins ouvert un gouffre dans lequel risque de disparaître la part d'humanité des Francs. Sort le guerrier, entre la bête fauve qui ne parle plus que le langage inaudible et inquiétant de la violence. La capacité de métamorphose que prête aux *Berserkir* la tradition nordique est la traduction mythique d'un équilibre instable entre deux pôles antinomiques.

Il n'est pas indifférent à notre propos que les sagas islandaises représentent souvent sous un aspect négatif les guerriers-fauves, devenus, de combattants d'élite, des brutes épaisses. L'on pourrait être tenté d'attribuer à la christianisation du territoire ce traitement dégradant. La chose n'est pas invraisemblable en soi, mais les versions C et V7 attestent, qu'à une époque tardive et dans une aire géographique depuis longtemps chrétienne, une même œuvre peut juxtaposer les deux visages du *berserk*. En somme, il nous semble probable que les sagas apportent au moins autant la preuve d'une contradiction interne qu'elles sont des palinodies imposées par une mentalité étrangère. Le recours à la longue durée n'est pas entièrement inutile et les réflexions brillantes de Georges Dumézil sur la frénésie guerrière, et les conséquences qu'elle suppose sur le statut de la seconde fonction dans l'idéologie indo-européenne, entrent en résonance avec la

⁵³²Laisse 192, vers 3443-3449 : « Ils prirent les Alamans, peuple empli de démesure ; / Il y en eut vingt mille de ce peuple honorablement respecté / Cette troupe était furieuse au plus haut degré. / Vous auriez pu voir là tant de cottes de maille d'orfroi brodées, / Tant de bons écus, tant de lances acérées, / Tant de destriers à la croupe couleur de tuile. / De leurs claires armes toute la contrée reluit.»

réflexion que nous menons. Pour reprendre deux des exemples les plus fameux traités dans *Heur et malheur du guerrier*, Horace est à fois le héros indispensable à la survie de sa ville et l'impitoyable assassin de sa sœur, comme Cuchulainn est en même temps le champion de sa tribu et un redoutable agresseur. La Rome antique et l'Irlande proposent des réponses similaires aux impasses soulevées par l'ambivalence du guerrier : pour réintégrer la cité, Horace doit passer sous la poutre et Cuchulainn prendre un triple bain. En d'autres termes, il leur faut apprendre à contrôler leur ardeur et la domestiquer, de sorte qu'elle ne puisse jamais frapper leur propre communauté. Le massacre des femmes et des enfants au moment de la prise de Narbonne, telle que la rapporte V4, représente la ligne de fuite de l'héroïsme des troupes franques à Roncevaux. Un « mauvais feu » ravage la cité méridionale ; il est la projection extérieure de l'ardeur belliqueuse devenue brasier inextinguible.

Aussi ne pouvons-nous que souscrire aux propos de Dominique Boutet, qui affirme à propos de la *Chanson de Roland* : « La figure du chevalier y est ambiguë, tendue entre des préoccupations chrétiennes, une orientation féodale marquée et des rémanences du modèle du guerrier archaïque. »⁵³³ Il ne faudrait cependant pas en conclure que l'ambiguïté naît de la seule incompatibilité entre les « préoccupations chrétiennes » et les « rémanences » indo-européennes. Le christianisme se confronte à une ambivalence bien plus ancienne et, loin de la créer, la retravaille suivant des perspectives nouvelles. La tension n'est pas nouvelle, mais elle est rendue plus complexe encore par les valeurs promues par le christianisme. C'est ainsi que Bernard de Clairvaux, à l'époque où les premiers manuscrits de chansons de geste apparaissent, condamne sans autre forme de procès la classe guerrière dans son ensemble, en jouant sur l'homonymie, réputée significative, entre *militia* et *malitia*. Mais, au même moment, Jean de Salisbury proclame la sainteté des guerriers : « La profession des armes, d'autant plus digne d'être approuvée qu'elle est plus nécessaire, a été instituée par Dieu lui-même »⁵³⁴. Et l'abbé de Clairvaux lui-même, quand il s'agit de combattre l'hérésie cathare, conclut que la gravité de la situation requiert l'emploi du glaive temporel⁵³⁵. Selon un paradoxe déroutant, le guerrier est réhabilité dans la mesure où sa violence se portera contre des membres de la communauté chrétienne considérés comme des ennemis intérieurs. Ainsi, suivant les penseurs, ou, pire, au

⁵³³ « Le sens de la mort de Roland dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles (*Chanson de Roland, Chronique de Turpin, Chronique rimée* de Philippe Mousket), *Chevalerie et christianisme aux XII^e et XIII^e siècles* (Martin Aurell et Catalina Gibbea, dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 269.

⁵³⁴ Jean Flori, dans *L'Essor de la chevalerie s'appuie sur le dialogue entre ces deux penseurs influents du XII^e siècle pour démontrer combien la chevalerie forme une classe difficile à apprécier pour les hommes du Moyen Âge et, par conséquent, pour le chercheur contemporain. Dominique Boutet, dans l'article cité ci-dessus, montre comment, à travers les siècles, la représentation littéraire du chevalier oscille entre christianisation et sécularisation.*

⁵³⁵ Nous renvoyons au sermon de saint Bernard cité par Jean Duvernoy dans *L'Histoire des cathares* (Toulouse, Privat, 1979, p. 174).

gré des circonstances, le syntagme « *militia Christi* » doit s'interpréter comme un oxymore ou un pléonasme.

L'enthousiasme avec lequel Naimés enrôle des hommes proches de bêtes fauves dans l'armée de Charles ou, à l'inverse, les propos dépréciatifs qu'il tient sur de valeureux compagnons de bataille s'expliquent donc par l'impossibilité d'attribuer fixement une valeur positive ou négative au guerrier. Si nous nous attardons aussi longuement sur des variantes qui concernent, somme toute, un point de détail de la matière rolandienne, c'est, d'une part, qu'elles sont représentatives de l'imaginaire de la violence à l'échelle de la chanson de geste entière, et, d'autre part, qu'elles contribuent grandement à appréhender la figure problématique du héros lui-même. En effet, la description mouvante des Alémans n'est pas sans rapport avec la complexité du personnage de Roland. Des trois épithètes qui se rapportent à cette peuplade dans P, c'est évidemment la première qui intéresse de près notre propos. « *Desmesuree* » évoque inévitablement les interrogations des critiques sur l'éventuelle démesure du neveu de Charles⁵³⁶. Il ne saurait être question, pour nous, d'une simple coïncidence mais, au contraire, d'une convergence signifiante qui permet de mieux apprécier la nature de l'accusation portée par Olivier contre Roland.

Il convient toutefois de préciser que ne figure pas dans P le vers fameux attesté par quatre versions : « *Mielz valt mesure que ne fait estultie* » (O, vers 1725 : « Mieux vaut mesure que folle témérité »). L'on pourra déplorer l'absence de l'écho interne, mais qui nierait que l'épithète « *desmesuree* » entre en résonance avec la tradition rolandienne ? D'une part, en effet, P conserve l'accusation de « *legerie* » portée par Olivier contre Roland, et ce vers porte virtuellement en lui le premier, avec lequel il forme distique dans O, V4, C et V7⁵³⁷. Par-delà cette seule chanson de geste, l'utilisation de distiques similaires est fréquemment attestée dans la poésie médiévale, et il revient au même pour notre propos qu'il s'agisse là de l'influence de la *Chanson de Roland* ou du résultat d'un procédé mnémotechnique employé par des jongleurs⁵³⁸. D'autre part, et surtout, cette épithète est combinée à un second élément qui fait irrésistiblement songer à Roland. De fait, l'adjectif « *aïree* », qui dans ce contexte exprime la

⁵³⁶Mentionnons, outre l'article fondateur de Foulet que nous avons déjà cité, l'article de Larry Christ : « À propos de la "démesure" de Roland : quelques propos (démesurés ?) », *Olifant*, 1, 1974, p. 10-20.

⁵³⁷Voir respectivement les laisses 131, 142, 186 et 177.

⁵³⁸C'est ainsi qu'à l'entrée « *estultie* », le *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Godefroi (Paris, Librairie des Sciences, 1937-1938) comporte l'exemple très significatif des vers 4385-4386 de *La Chevalerie Ogier de Danemarque* : « *Or me requiert par sa grant legerie, / Par sun orguel, par sa grant estoltie* ». L'article cite également le *Roman de Brut* (vers 3135-3136) et le *Pèlerinage de Charlemagne* (vers 628-629) où *legerie* est associée à *folie* dans la formation de distiques.

frénésie guerrière, est un strict équivalent du « *curages mult pesmes e fiers* » de Roland. Olivier, toujours lui, dénonce cette « ardeur très dangereuse et farouche » qui anime le neveu de Charles (O, laisse 18, vers 256) et qui, à l'heure du massacre, le rapproche d'une bête fauve :

*Quant voit Rollans que la bataille avra,
Tant par fu fiers que lyon resambla.*⁵³⁹

En outre, dans V7 et C, les deux autres versions travaillant l'ambivalence des guerriers venus « *d'outre les monz* », Naimés garantit la qualité de leurs coups en des termes qui, encore, évoquent Roland. La promesse d'épées ensanglantées jusqu'à la garde réactive la vantance du héros lors de la première scène du cor, répétée deux fois dans ces versions :

*Anz i ferai de Durendal m'espee :
Deci q'al poing sera ensanglantee. (...)
Plus de mill colps ferrai a l'assembler (...)
Tot en vesrez lo brant ensanglenter.*⁵⁴⁰

La régularité des rencontres autorise à affirmer la solidarité profonde entre les gens d'Herman, la peuplade d'Occiant et le chevalier franc. Elle permet de surcroît de comprendre exactement ce que pourrait bien être la démesure du héros : elle n'est pas un attribut constant, une qualité définitivement acquise mais une potentialité toujours présente. Dans le cas des monstres sarrasins, la frontière entre humanité et bestialité a été abolie une fois pour toutes ; pour ce qui concerne Roland et les Aléman, l'héroïsme épique tend à se confondre en animalité altérée de sang. Par conséquent, le tort serait de vouloir à toute force assigner une place fixe à chaque personnage de la chanson. La distribution entre personnages positifs et négatifs est une donnée incontestable et rend possible l'allégresse des hécatombes ; ce nonobstant, l'on ne saurait négliger les déplacements d'un camp à l'autre ou, plus important, les oscillations perpétuelles entre les deux pôles.

Si démesure rolandienne il y a, elle réside donc dans la tentation de la métamorphose qui anime le guerrier, dans cette chevauchée héroïque et folle vers le point où la comparaison avec la bête fauve cesse d'être une figure de style et se réalise. Cette démesure n'est en rien une

⁵³⁹P, laisse 22, vers 419-420 : « Quand Roland voit que la bataille aura lieu [si elle n'était trop triviale, la traduction « qu'il va avoir sa bataille » serait appropriée], / Il devint si farouche qu'il ressembla à un lion. » Les laisses 88 de O, 83 de V4, 122 de C et 113 de V7 s'ouvrent sur des vers semblables.

⁵⁴⁰V7, laisse 109, vers 1850-1851 et 110, vers 1865 et 1868 : « Je frapperai d'abord de Durandal : / D'ici jusqu'à la poignée elle sera ensanglantée. / (...) Je frapperai plus de mille coups dans la mêlée, / (...) Vous en verrez toute la lame ensanglantée. » Voir C, laisses 118 (vers 1901-1902) et 119 (vers 1914-1920). Précisons que P comporte également cette répétition (laises 17 et 19). La frénésie guerrière y est exprimée par une variation subtile : Roland promet la première fois que son épée sera toute ensanglantée et, la seconde fois, qu'elle sera tôt ensanglantée.

essence mais constitue une tension, un élan incontrôlable et incontrôlé. L'erreur de Larry Christ, à nos yeux, consiste à méconnaître l'instabilité foncière du guerrier, lorsqu'il réduit la démesure rolandienne à une « folie de Dieu, laquelle dépasse la simple prudence humaine »⁵⁴¹. Sans nier la foi chrétienne du champion de Charles, nous ne jugeons pas pertinent de lui accorder la priorité, et encore moins l'exclusivité. Ce serait là négliger la « première règle de l'épopée médiévale » édictée par Dominique Boutet :

« Ce qui désigne le héros à l'admiration des foules, c'est bien ce déchaînement de forces barbares et primitives ; mais un tel héros, pour être supportable, doit revêtir au moins une apparence chrétienne. »⁵⁴²

Nous insistons cependant sur l'idée que l'opposition systématique entre deux univers culturels réputés incompatibles n'est pas entièrement satisfaisante. Nous ne voyons pas la raison pour laquelle la « folie de Dieu » ne serait pas une reformulation chrétienne, dans un contexte épique, de la frénésie meurtrière indo-européenne : ainsi la question du statut du guerrier serait-elle posée en des termes nouveaux sans que son enjeu fondamental ne soit modifié. Pour ce qui concerne la *Chanson de Roland*, c'est à propos du personnage principal que la question se pose dans toute son acuité, pour la raison que le poème lui assigne le rôle de modèle violent.

IV.1.3 Roland, modèle contagieux de violence

Qu'un seul coup d'épée puisse provoquer, par répliques simultanées, treize milles poings mutilés prouve assez que Roland est tenu pour responsable, dans le poème, de l'imitation violente. L'enthousiasme belliqueux des pairs sarrasins procède directement, nous l'avons démontré, du modèle que propose à tous, Francs comme païens, le héros de la chrétienté. Dans cette perspective, il est saisissant de constater que ce modèle parvienne à s'exporter hors du poème. En effet, la capacité de Roland à susciter des jumeaux s'étend jusqu'à la *Chanson d'Aspremont*, qui met en scène un personnage surprenant, Éaumont. Ce dernier est un Sarrasin qui décide de défier des troupes chrétiennes cent fois plus nombreuses que l'armée qu'il commande. La ressemblance ne s'arrête pas là, car le guerrier refuse obstinément de sonner du cor pour alerter son père et obtenir de l'aide. Pour reprendre la lumineuse formule de François

⁵⁴¹Art. cit., p. 20. La conclusion tirée par Larry Christ est d'autant plus déconcertante qu'elle accrédite la thèse d'une dichotomie entre Olivier et Roland, dont il affirme pourtant, à raison selon nous, qu'elle est une invention de la critique (p. 19).

⁵⁴²*Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge* (Dominique Boutet, Armand Strubel dir.), Presses Universitaires de France, Paris, 1979, p. 61.

Suard, Éaumont représente « la part d'ombre du personnage de Roland »⁵⁴³. Ainsi, d'une chanson à l'autre, la conduite héroïque d'un martyr, proposé – dit-on – en exemple à tous les croyants sincères, se transforme en entêtement inutile d'un combattant qui provoque, comme son modèle, le massacre des siens. Larry Christ accorderait, nous le supposons du moins, qu'Éaumont n'est point consumé par la folie de Dieu, mais plutôt par le feu de la guerre. Quelle que soit l'explication avancée – mutation des mentalités, reflet des préoccupations politiques du treizième siècle ou jeu littéraire – l'inversion suppose une ambiguïté constitutive qui ne saurait s'expliquer en-dehors du rapport qu'entretient le héros à la violence.

Aussi convient-il désormais d'examiner méthodiquement ce rapport, tel que la *Chanson de Roland* le construit. La recension par le héros de ses conquêtes nous semble constituer une entrée en matière satisfaisante, à ce titre que le catalogue se laisse aussi bien interpréter comme l'énumération de hauts faits accomplis au service de son roi et de sa communauté que comme la célébration satisfaite d'une vie intégralement consacrée au combat. En l'occurrence, les dimensions collective et individuelle de l'exercice de la violence se rencontrent harmonieusement : l'équilibre est souligné par l'anaphore « *Jo l'en cunquis* » (« Par elle [Durandal], j'ai conquis pour lui [Charlemagne] »)⁵⁴⁴. Anjou, Bretagne, Poitou, Maine, Normandie, Provence, Aquitaine, Lombardie, Romagne, Bavière, Flandres, Bulgarie, Pologne, Constantinople, Saxe, Écosse, Irlande, Angleterre : telle est la liste prestigieuse des territoires soumis par l'épée. L'accumulation est vertigineuse, et la question se pose légitimement de savoir si le vers 2333 procède à une récapitulation ou s'il suggère l'impossibilité d'énumérer l'intégralité des conquêtes de Roland : « *Cunquis l'en ai païs et teres tantes* » (« J'ai conquis par elle tant de pays et de terres »).

Deux remarques s'imposent à la lecture du catalogue. Il est frappant de noter, en premier lieu, que Roland efface dans son discours le rôle des armées de Charles. Certes, l'éloge d'un héros, par convention, suppose une telle oblitération, mais encore faut-il en tirer les pleines conséquences : le capitaine d'armes et ses hommes se fondent en une seule entité, car tous reproduisent pareillement le modèle de violence incarné par le champion. Corollairement, il

⁵⁴³*Guide de la chanson de geste*, p. 197. Notons que, dans le *Ronsasvals*, le neveu de Marsile est aussi un jumeau plus affirmé de Roland. Il rêve de s'emparer de Chartres et son oncle pleure, tel Charles, sur sa mort inévitable.

⁵⁴⁴O, laisse 172, vers 2322, 2324, 2327 et 2331. Si V4 reproduit l'anaphore du même hémistiche (laisse 188), P (laisse 144), T (laisse 126) et L (laisse 98) répètent un hémistiche duquel Charles est exclu : « *J'en ai cunquis* » (« Par elle, j'ai conquis »). Il est intéressant de constater que la rupture de l'équilibre passe toujours par une accentuation de la dimension individuelle, et donc problématique, de l'ardeur guerrière. Nous nous référerons de préférence au texte oxonien pour notre commentaire, car il donne selon nous la version la mieux construite du catalogue. Pour être moins abouties littérairement, les variantes relèvent de la même analyse.

convient de relever la valorisation extrême de l'épée. « *Jo* » ne semble avoir d'autre épaisseur que dans la relation qui l'unit à Durandal. En un sens, le neveu de Charles est sa propre épée. Que le corps du preux, encore habité par la vie, puis son cadavre, serve de fourreau au glaive symbolise la solidarité étroite entre le guerrier et son arme. Il est au moins aussi vrai d'écrire que Roland meurt de ne plus pouvoir se servir de son épée que d'affirmer de Durandal qu'elle perd toute utilité à la mort de Roland. Le destin de Durandal fait l'objet de traditions discréditées : est-elle jetée par Roland dans un cours d'eau, comme le rapportent C (laisse 244), V7 (laisse 236) et T (laisse 128) ? est-ce Charles lui-même qui la fait disparaître dans un lac, comme le décrit la laisse 44 du *Rencesvals* ? faut-il plutôt croire la légende qui raconte que l'épée, lancée par le pair, s'est fichée en un rocher de Rocamadour où les curieux peuvent aujourd'hui encore l'admirer ? Une donnée essentielle demeure cependant : Durandal ne possède pas d'existence autonome de Roland et, nous l'avons dit, la réciproque est vraie. Dans cette perspective, l'inversion du motif arthurien est saisissant : à Rocamadour, Durandal n'attend pas d'être arrachée à son rocher par un guerrier élu mais témoigne, au contraire, de la disparition d'un combattant unique.

S'il est possible de réduire Roland à son épée, cela signifie donc que ce personnage est violence pure et infinie. La lame incassable de l'arme symbolise l'impossibilité d'éteindre l'ardeur guerrière qui anime le héros, tout en confirmant la stricte équivalence que nous postulons entre le champion des Francs et Durandal. De même que nul projectile ne saurait pénétrer le corps invulnérable du héros, de même, rien n'a le pouvoir de briser une arme forgée dans le feu de la violence. À cet égard, il est significatif que, dans la première vision impériale, Roland apparaisse à Charles sous la forme d'une lance :

Sunjat qu'il (...)

Teneit sa lance a la hanste fraisnine.

Guenes li quens l'a desur lui saisie ;

Par tel air l'at crollee e brandie

*Cuntre le ciel en volent les esclices.*⁵⁴⁵

⁵⁴⁵O, laisse 56, vers 719-724 : « Il songea (...) / Qu'il tenait sa lance à la hampe de frêne. / Le comte Ganelon la lui a arrachée ; / il l'a brisée et brandie avec une colère telle / Que contre le ciel en volent les éclisses. » Le songe est rapporté dans les mêmes termes par V4 (laisse 50), C (laisse 62) et V7 (laisse 63).

Le motif de l'invulnérabilité, il est vrai, est entièrement inversé dans le langage onirique : aux mains de Ganelon, Roland devient une lance fragile qui vole en éclats. Il faut prendre acte de l'inversion ; néanmoins, il convient de se montrer également sensible à la convergence fondamentale des séquences, qui assimilent toutes deux le héros à une arme. En un sens, le registre adopté, pathétique ou héroïque, conditionne la modulation d'une seule et même métaphore. Marsile en propose d'ailleurs une variation intéressante, lorsqu'il évoque son ennemi comme « *le destre bras del cors* » de Charlemagne (O, vers 597). De fait, l'image suggère que l'épée de Roland est le prolongement naturel d'un bras, ce à quoi se résume l'humanité du personnage. Que sont donc, dans la version de Lyon, les treize milles jumeaux de Roland, si ce ne sont treize mille épées brandies - « *chascons a lor branc nu* » - s'élançant à la poursuite de guerriers amputés précisément de leur poing droit ?

La recension des conquêtes passées a pour contrepartie, dans la chanson, l'évocation des guerres futures, que Roland projette de conduire. Le renversement de perspectives est complet, puisqu'il revient à Blancandrin et à Ganelon de dessiner les contours du conflit ultérieur. L'amplification épique demeure, mais d'éloge elle se change en blâme :

*Dist li paiens : "Cruel hom est Rollant
Qi tant bon roi velt faire recreant
E tante terre soz son oncle apendant.
E per qel gent exploit il issi tant ?"
Guenes li cons li respont en riant :
"Por les Franzois, qi pros sunt et vaillant. (...)
Li enperere fait tot lé ses commant. (...)
Ne finera deci q'en Baligant." ⁵⁴⁶*

À en croire les deux interlocuteurs, Roland apparaît donc comme le responsable d'un état de guerre permanent, désireux de combattre jusqu'à l'ultime affrontement. La leçon du manuscrit est vraisemblablement fautive, puisque Baligant est employé comme un nom de lieu, et les variantes de V7 et de O satisfont davantage l'exigence de logique. De fait, la première (laisse 35) mentionne « Beliant » - c'est-à-dire Bethléem – comme terme de l'expansion, et la seconde (laisse 30) évoque, de manière floue, l'Orient. Le texte de C nous intéresse pourtant davantage

⁵⁴⁶C, laisse, 35, vers 588-599 : « Le païen dit : "C'est un cruel homme que Roland / Qui veut soumettre tant de bons rois / Et changer en fiefs de son oncle tant de terres. / Sur quel peuple s'appuie-t-il pour se démener autant ?" / Le comte Ganelon lui répond en riant : « Sur les Francs, qui sont preux et vaillants. (...) / L'empereur fait toute chose selon son désir (...) : / Il n'aura de cesse qu'en Baligant." »

dans la mesure où il révèle la nature dynamique du modèle de violence qu'est Roland. Par-delà sa mort, c'est encore la frénésie meurtrière du héros, matricielle en quelque sorte, qui s'abat sur l'émir et ses armées. L'assujettissement du souverain au désir de son neveu atteste la puissance de la fascination exercée par le héros, qui, comme l'affirme littéralement Ganelon dans la version oxonienne, conduit à sa guise Charlemagne. En ce sens, l'« *estoultie* » se mesure moins à l'ambition universaliste qu'à l'inversion des rapports hiérarchiques qu'elle a imposée. Le représentant de la deuxième fonction indo-européenne se substitue ainsi au roi dans son rôle de guide, tout comme il assume la charge de distribution des richesses, qui incombe normalement à l'empereur. En somme, l'ordre du monde est dérégulé par l'importance excessive prise par le guerrier, dont l'influence ne cesse de croître, selon les principes mêmes du mimétisme.

Tout comme il serait de mauvaise méthode de considérer comme nulles et non avenues les critiques proférées contre Agamemnon par Thersite, au prétexte qu'elles sont portées par le pire des Achéens de l'*Iliade*, la nature maléfique des ambassadeurs franc et sarrasin ne constitue pas une raison suffisante pour invalider le blâme qu'ils adressent au héros. Il n'est qu'à considérer que Blancandrin, dans *O*, critique Roland en employant les mêmes termes qu'Olivier avait précédemment utilisés. Nous commençons donc à distinguer comment l'influence du héros, sur qui chacun *volens nolens* modèle son attitude, fédère en retour tous les personnages contre lui.

Dans le même dialogue, Ganelon rapporte une anecdote qui confirme la nature de la démesure rolandienne. Nous faisons référence, naturellement, à la célèbre scène de la pomme offerte à Charlemagne :

Er main sedeit l'emperere suz l'umbre :

Vint i ses niés, out vestüe sa brunie

E out predét dejuste Carcasonie ;

En sa main tint une vermeille pume :

"Tenez, bel sire", dist Rollant a sun uncle,

"De trestuz reis vos present les curunes."

Li soens orgoiz le devreit ben cunfundre.

*Kar chascun jur de mort sei abandunet.*⁵⁴⁷

⁵⁴⁷O, laisse 29, vers 383-390 : « Hier matin, le roi siégeait à l'ombre : / Son neveu vint à lui, il avait vêtu sa brogne / Et avait fait du butin autour de Carcassonne. / En sa main il tenait une pomme vermeille : / "Tenez, beau sire", dit Roland à son oncle, / "De tous les rois je vous présente les couronnes." / Son orgueil devrait bien le confondre, / Car chaque jour à la mort il s'abandonne. » L'anecdote est racontée en de termes proches en V4 (laisse 25), C et V7 (laisse 34). Dans le *Rolantslied* (vers 1839-1856), c'est Blancandrin qui rapporte la scène à laquelle il a assisté durant son ambassade.

L'anecdote, à juste titre, a attiré l'attention des critiques et suscité des commentaires contradictoires. Selon Jenkins, en effet, le récit refléterait une plaisanterie du héros, mais, pour Gérard Brault, la scène figure Roland en tentateur diabolique⁵⁴⁸. Tony Hunt, lui, défend la théorie selon laquelle Ganelon « joue subtilement sur les peurs et les aspirations de l'infidèle ». Le traître ferait en réalité référence à une légende turque, « impliquant une ancienne prophétie selon laquelle l'Empereur s'emparerait de *Kyzyl Alma* (la Pomme Rouge) et que, sept ans après, si les Turcs ne se défendaient pas avec bravoure, les Chrétiens les vaincraient »⁵⁴⁹.

De ces trois interprétations, nous commencerons par écarter la dernière, qui ne nous paraît guère convaincante. Quand bien même l'épisode de Baligant serait la compensation poétique de la défaite infligée aux Chrétiens par les Turcs en 1071, ce qui n'est rien moins qu'assuré, cela ne garantit pas la familiarité du rédacteur oxonien avec la légende turque⁵⁵⁰. Surtout, nous ne voyons absolument pas en quoi la référence à la prophétie ferait sens dans ce contexte : dans la légende turque, la prise de la pomme rouge symbolise la prise de Constantinople par les Turcs. La peur qu'inspire la prophétie tient à l'imminence d'un revers terrible succédant inéluctablement au succès le plus éclatant. Quelle vraisemblance y a-t-il que Ganelon effraie Blancandrin en attribuant à Charles la possession de la pomme rouge ? Il provoquerait mécaniquement l'effet inverse, puisque la prophétie, dont les termes seraient renversés, annoncerait une catastrophe redoutable pour la chrétienté. Et comment Blancandrin reconnaîtrait-il dans la « *vermeille pume* » la *Kyzyl Alma*, alors que la première représente, explicitement, l'ensemble des royaumes terrestres et que la seconde désigne Constantinople ou Saragosse, si l'on admet l'hypothèse d'une inversion symétrique ? Il est vrai que le poète vante le savoir immense de l'émissaire de Marsile, mais Tony Hunt ne lui accorderait-il pas, généreusement, l'érudition qui lui appartient en propre ?

⁵⁴⁸C'est dans la préface à son édition de la chanson (Boston, 1965, p. XXV) que Jenkins émet cette hypothèse. Gérard Brault développe sa lecture de Roland en tentateur, qu'il rapproche d'une sculpture de la cathédrale de Strasbourg, dans « Ganelon et Roland : deux anecdotes du traître concernant le héros » (*Romania*, 92, 1971, p. 392-405). Il s'est de nouveau intéressé à l'anecdote dans « Le portrait des Sarrasins dans les chansons de geste, image projective ? » (*Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste, Senefiance*, 21, 1987, tome 1, p. 301-311). Le discours de Ganelon se comprendrait comme une projection, au sens freudien du terme, c'est-à-dire comme le refoulé inconscient qui consiste à attribuer à l'autre ses propres torts.

⁵⁴⁹Les deux citations sont extraites de « Roland's "Vermeille Pume" », *Olifant*, 7, 1971-1980, p. 203-211. C'est en conclusion de l'article que Tony Hunt affirme que Ganelon « is cunningly playing on the fears and aspirations of the Infidel » (p. 210). Le rapport de la légende, « involving an ancient prophecy that the Emperor would take *Kyzyl Alma* (the Red Apple) and that seven years thereafter, if the Turks did not defend themselves bravely, the Christians would overcome them, and that in any case they should be overcome by the Christians by the twelfth year » (p. 209).

⁵⁵⁰La paternité de la théorie selon laquelle l'épisode de Baligant serait une compensation poétique de la terrible défaite de 1071 revient à Joseph Duggan (« The Generation of the Episode of Baligant, Charlemagne's Dream and the Normans at Mantzikert », *Romance Philology*, 30, 1976, p. 59-82).

Les deux autres interprétations ne sont nullement exclusives l'une de l'autre, et l'offrande d'une pomme à Charles pourrait très bien être un *gab* de Roland qui, emporté par sa forfanterie, en viendrait à incarner le Tentateur. L'important est moins de qualifier l'attitude du héros que d'en comprendre les significations : que dévoile donc du pair de France la démesure inhérente au *gab* ? en quoi la plaisanterie constitue-t-elle une séduction maléfique ? La chanson apporte une réponse dénuée de toute ambiguïté à ces interrogations : Roland s'offre, à Charles comme à la communauté franque, comme un modèle irrésistiblement attrayant, celui de la violence effrénée.

En effet, les deux premiers vers créent un contraste entre l'empereur et son neveu, en opposant l'inaction tranquille de l'un à l'ardeur guerrière de l'autre. À l'extrême limite, notre explication peut s'accommoder d'une lecture littérale de la chanson et admettre que le poème s'embarrasse de strictes considérations météorologiques. Il nous semble pourtant que cette retraite de Charles sous un arbre signifie autre chose que le désir, bien compréhensible, de fuir « la chaleur qui est grande en été » (comme le précise le vers 585 de V7). La fournaise espagnole n'est pas sans rapport avec le feu de la violence et de la guerre, qu'il est indispensable de modérer – que l'on songe aux bains rafraîchissants auxquels est astreint Cuchulainn dans la mythologie celtique, par exemple. Roland, lui, ne tempère jamais sa frénésie guerrière, comme en témoigne le fait qu'il soit armé de sa cotte de mailles. Certes, le roi chrétien n'est pas exactement ce que l'on appelle une figure pacifique, mais la démesure guerrière n'affecte, dans la chanson, que le seul Roland. V7 et C précisent d'ailleurs qu'une grande partie des Francs entourent Charlemagne, ce qui suggère la singularité de Roland, autour duquel gravitent vraisemblablement les chevaliers qui ont succombé au mimétisme.

Afin d'apprécier pleinement l'anecdote, il convient de relever que le héros vient tout juste de livrer un combat victorieux et qu'il est, par conséquent, tout empli du *furor* guerrier. Ceci explique sans doute qu'il puisse transgresser de manière aussi frontale l'ordre établi. Nous savons que c'est possédé d'une rage similaire qu'Horace en vint à massacrer Camille. De fait, le *gab* de Roland – s'il s'agit d'un *gab* – menace la répartition harmonieuse des fonctions. En apparence pourtant, le présent promis par la remise de la pomme est superbe, car c'est l'univers entier que dépose le guerrier dans la main de son seigneur⁵⁵¹. En réalité, le geste traduit un souverain mépris pour la fonction royale. Ivre de sa toute-puissance, le preux prétend renverser ou établir selon son bon plaisir les monarchies. Il ne se contente pas de menacer Marsile ni même les rois païens. La formule employée (« *trestuz reis* ») est particulièrement éloquente et

⁵⁵¹Tony Hunt rapproche à raison le geste de Roland de celui de Melchior, remettant à Jésus une pomme d'or qui symbolise l'univers, à en croire l'histoire des Rois Mages de Jean de Hildesheim (art. cit., p. 208).

concerne en toute rigueur la personne de Charlemagne. La *Karlamagnus Saga* propose d'ailleurs de multiples variations sur la relation fondamentalement conflictuelle qui unit l'empereur au chevalier : dans sa jeunesse encore, Roland transgresse une interdiction de son seigneur, action qui devrait lui valoir la peine de mort mais qui sera seulement sanctionnée par la punition symbolique d'avoir les ongles coupés ; lors de la prise de Nobles, Roland ne respecte pas l'ordre de ne pas mettre à mort le roi Forré et Charles lui donne « un coup de son gant sur le nez au point qu'il en saigna » ; dans une autre branche, Roland refuse de quitter le siège de Nobles pour affronter les Saxons et Charles l'invective puis le frappe de sorte que trois filets de sang coulent du nez du guerrier, qui se retient difficilement d'exercer une vengeance sanglante ; plus tard, il compromet le succès des Francs lors d'une expédition hasardeuse ; dans la huitième branche, enfin, Charles prend « conscience que Roland était cause de tout cela » [du désastre de Roncevaux]⁵⁵².

Bien que Roland, dans les versions de Venise-Châteauroux et de Châteauroux, exprime son intention de créer un empire universel régi par son oncle, la glose de ses propos par Ganelon met en lumière l'abolition de la fonction royale qu'implique le *gab* :

E tuit li roi seront desherité

*E les coronas lor toldra de son gré.*⁵⁵³

En quoi cet avenir, objectera-t-on, pourrait bien tenter Charles ? Devenir, de vicaire de Dieu, le protégé de Roland ne représente assurément pas une promotion à ce point enviable que l'empereur en oubliât toute dignité. Aussi convient-il de préciser que la tentation est tout autre : elle réside dans la difficulté à ne pas entrer dans la spirale de la rivalité mimétique et à ne pas reproduire à son tour le modèle violent. La contemplation de ce chevalier suscite incontestablement un vertige troublant. Roland est cet être libéré de toute contrainte qui « *chascun jur de mort sei abandunet* ». Ce vers ne signifie pas seulement une mise en danger quotidienne, mais aussi un abandon entier à l'exercice de la violence, plaisir toujours susceptible de dévorer ceux qui le vivent. Dans l'éthique héroïque, portée au plus haut degré par le champion de la communauté, les actes de donner la mort et de la recevoir se confondent. C'est sur la nature contagieuse de la violence, sur le risque d'auto-anéantissement qu'elle fait peser

⁵⁵²Nous retenons comme référence l'édition établie par Daniel Lacroix (*La Saga de Charlemagne*, Paris, Librairie générale française, 2000), dont nous reproduisons la traduction. Les heurts surgissent respectivement aux chapitres 39 (p. 114-117) et 52 (pp. 131-132) de la première branche, aux chapitres 1 (pp. 543-544) et 18 (p. 570-572) de la cinquième branche et au chapitre 39 (p. 812-814) de la huitième branche. Comme le remarque Daniel Lacroix dans l'introduction à la cinquième branche, « le véritable ennemi des Francs est en eux et Roland paraît plus que jamais mis en cause » (p. 525).

⁵⁵³V7, laisse 34, vers 594-595 : « Et tous les rois seront déshérités / Et il leur enlèvera les couronnes à son gré ».

sur une société, dont elle finit obligatoirement par effacer les différenciations structurantes, que se fonde la critique radicale du personnage de Roland dans cette laisse.

Comme le traître et l'ennemi formulent le blâme, l'on pourrait être enclin à en annuler la portée ou, du moins, à la minimiser. Qui voudrait à toute force réhabiliter le héros pourrait soutenir que Ganelon ait forgé l'anecdote pour accomplir ses noirs desseins. Il n'en demeure pas moins que le blâme est intégré dans le chant ; mieux, il concorde exactement avec toutes les autres données du poème qui construisent la figure ambivalente de Roland. C'est ainsi que la chanson prend elle-même en charge, dans certaines versions, un discours négatif sur la violence, indissociable du meilleur des guerriers. Du moins comprenons-nous en ce sens le destin de Durandal, tel que le rapportent V7 et C. Dans l'impossibilité de briser son épée, le chevalier trouve une solution alternative afin d'éviter que les Sarrasins ne s'en emparent :

*Si a choisi un fontenel rovent,
Plein de venin et plein d'entoschement.
Deus ne fist hom des lo tens Moisent,
S'il en bevoit, ne fust mort esrament.
Mout ert ardos et parfont et pullent.
La vint Rollant, corroços et dolent ;
Entor lui garde, n'i choisi nulle gent.
Durendal prist par son fier hardement ;
Dedenz la jete, car la mort le sosprent.⁵⁵⁴*

Au lieu de débattre de l'interpénétration éventuelle des traditions épique et romanesque et de convoquer le spectre de Girflet jetant Excalibur dans un lac, nous préférons nous confronter aux significations d'une telle scène. La couleur rouge du cours d'eau, son bouillonnement ainsi que la souillure qui l'emplit nous semblent renvoyer tous trois à la dimension négative de la violence. L'assurance d'une mort prochaine pour tout humain étanchant sa soif dans le « *fontenel* » symbolise le destin inéluctable attendant qui succombe à l'attraction de la réciprocité violente. Certes, le caractère inquiétant de la source et la solitude qui règne alentour

⁵⁵⁴V7, laisse 236, vers 4224-4232 : « Il a vu une source teintée de rouge, / Emplie de venin et emplie de poison. / Dieu ne fit homme depuis les temps de Moïse / Qui, s'il en eût bu, ne fût mort sur le champ. / Elle était très chaude et profonde et souillée. / Là vint Roland, irrité et souffrant ; / Il regarde autour de lui et ne voit personne. / Il saisit Durandal dans son farouche courage / Et la jette dans la source, car la mort le surprend. » Le texte de C (laisse 244, vers 4116-4124) est identique. La version de Cambridge rapporte une action similaire mais évoque simplement un « *russel* », une « *paluz* » sans autre précision (laisse 128, vers 1989 et 1991). Le terme « *paluz* » nous semble pourtant revêtir une valeur péjorative et devoir se traduire par « boue » plutôt que par « marais ». En ce cas, la proximité conceptuelle entre « *pullent* » et « *paluz* » confirmerait que les trois manuscrits suivent une tradition unique.

offrent l'apparence d'un sanctuaire inviolable dans lequel déposer Durandal, mais ils la disqualifient pour accueillir une épée contenant, comme le rappelle le poète deux laisses plus tôt, les reliques de sainte Sophie, saint Pierre et saint Denis. Le contraste donc entre le lieu et l'objet correspond précisément aux deux faces du sacré : la violence, dans le poème, suscite autant de respect que d'effroi. Selon la logique qui régit en profondeur la chanson, cette source constitue une terre d'élection pour Roland et son arme.

Aussi n'y a-t-il nulle surprise à constater que le neveu de Charles soit le seul personnage à être au contact d'une eau qui rebuterait tout autre que lui. Si un rapprochement devait impérativement être établi avec une autre œuvre médiévale, il y aurait quelque pertinence selon nous à considérer la *Chanson de Guillaume*. Au cours de son agonie, Vivien – personnage dont l'héroïsme admirable rappelle étroitement la démesure rolandienne – ne trouve pour se désaltérer qu'un cours d'eau fangeux, rendu impur par le sang et la cervelle des combattants morts sur le champ de bataille⁵⁵⁵. La chanson ne s'embarrasse pourtant pas de cohérence et Guillaume retrouve le corps de son neveu étendu près d'une fontaine dont les eaux limpides chantent agréablement à l'oreille (vers 1989 et 2011). Les ressources de la philologie peuvent expliquer les accidents de la transmission textuelle et permettent de discerner strates et interpolations ; elles sont impuissantes à rendre compte des causes de la contradiction. Il nous semble, pour notre part, que la raison en tient à l'ambivalence constitutive du guerrier médiéval. La source impure est mentionnée dans un épisode où Vivien laisse libre cours à sa frénésie meurtrière et dévoile sa bestialité (le vers 860 précise qu'il « se redresse comme un sanglier furieux »⁵⁵⁶). La description du *locus amoenus*, quant à elle, intervient dans une scène où Guillaume bénit son neveu ; elle s'explique ainsi par la réintégration du guerrier dans la société humaine et, en l'occurrence, dans la communauté des chrétiens. Sur ce point, la rencontre entre les deux chansons de geste nous paraît concluante : Roland personnifie tout à la fois l'idéal héroïque et la souillure de la violence.

Nous ne voudrions pas donner en ce lieu l'impression de négliger la mythicité de la scène, à laquelle Joël Grisward et Philippe Walter ont consacré des études éclairantes⁵⁵⁷. Nous avons écarté du débat la matière arthurienne en tant que source littéraire censée prouver une

⁵⁵⁵Vers 847-850 de l'édition établie par David Macmillan, reproduite pour partie dans *Le Cycle de Guillaume d'Orange* (Paris, Librairie Générale Française, 1996). Les vers incriminés sont consultables aux pages 622-623.

⁵⁵⁶Nous citons la traduction proposée par Dominique Boutet dans *Le cycle de Guillaume*, p. 623. La nécessité de traduire « *hardi sengler* » par « sanglier furieux » confirme la pertinence de notre approche fondée sur la dimension problématique de l'ardeur guerrière.

⁵⁵⁷Nous renvoyons à l'article « Le motif de l'épée jetée au lac », que nous avons déjà mentionné, et à l'étude de Philippe Walter, « La fin du monde arthurien », parue dans *Apogée et déclin au Moyen Âge* (actes du colloque de Provins de 1991 réunis par Claude Thomasset et Michel Zink, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1993, p. 155-168).

altération de la version originelle, mais il est impossible de ne pas réfléchir à l'ensemble à trois termes que forment les destins parallèles d'Excalibur, de Durandal et de l'épée de Batradz. Par souci d'efficacité, nous présentons sous forme tabulaire les données essentielles motivant la comparaison.

Excalibur	Durandal	Épée de Batradz
Épée du roi	Épée du meilleur guerrier	Épée du meilleur guerrier (Batradz appartient à la famille des <i>Æhsærtæggatæ</i> , caste guerrière dont il est le plus fort représentant)
Arthur ne peut mourir qu'après que son épée aura été jetée dans un lac.	Roland meurt immédiatement après avoir jeté son épée dans un cours d'eau.	Batradz ne peut mourir qu'après que son épée aura été jetée dans un lac.
Girflet, chevalier et ami du roi, ment par deux fois en prétendant avoir jeté Excalibur. Le mensonge est inutile car il ne peut rapporter à Arthur le prodige qui doit nécessairement s'accomplir au moment où l'épée est jetée.	Un ennemi tente en vain de s'emparer de Durandal.	Les Nartes, devenus les ennemis de Batradz, mentent en prétendant avoir jeté son épée. Le mensonge est inutile car ils ne peuvent rapporter à Batradz le prodige qui doit nécessairement s'accomplir au moment où l'épée est jetée.
Lorsque Girflet jette réellement l'épée dans le lac, une main surgit de l'eau et emporte l'arme au fond de l'eau.	Roland jette son épée dans une eau bouillonnante et rouge.	Lorsque les Nartes jettent réellement l'épée dans la mer, l'eau bouillonne et devient rouge sang.

Il ressort clairement de ce tableau que la pensée mythique, par le jeu des ressemblances et des différences, traite différemment le sort de l'épée royale et des épées guerrières. Pour ce qui concerne ces deux dernières, l'esquisse de mythologie comparée conforte le commentaire que nous avons prononcé : le sort de Durandal n'est pas entièrement étranger à l'ambivalence

de la violence guerrière dans l'idéologie indo-européenne. Nous connaissons les conséquences funestes pour les siens du désir de vengeance et de massacre qui anime Roland ; il convient de préciser que Batradz s'est violemment déchaîné contre sa communauté, alors qu'il est présenté dans certains récits comme le meilleur des Nartes⁵⁵⁸. Une relation dialectique unit le feu de la frénésie meurtrière à l'eau, qu'elle souille immanquablement : rappelons ici qu'au chant XXI de *Illiade*, le fleuve Scamandre, dont les eaux ont été polluées par le grand nombre de cadavres qu'y a jetés Achille, aurait noyé le fils de Thétis si Héphaïstos n'avait asséché ses eaux de son feu divin. Dans cette perspective, le motif mythique de la mort du guerrier par la soif s'éclaire naturellement.

Si le récit arthurien obéit sûrement à une logique autre, puisque Philippe Walter a démontré qu'il s'agissait d'une version d'un mythe d'effondrement de souveraineté, il n'est pas indifférent que l'épisode trouve sa place après la bataille fratricide de Salesbières pendant laquelle la violence intracommunautaire atteint naturellement un paroxysme. Par ailleurs, les trois récits s'inscrivent tous dans une perspective eschatologique. Nous ne nous étendrons pas davantage sur les liens qui unissent la mort de Roland à l'épisode de Baligant, mais nous tenons à signaler qu'une telle relation se retrouve dans une variante ossète. En effet, après la mort de Batradz, Dieu punit les Nartes en les anéantissant par le feu, parce qu'ils n'ont pas pu se résoudre à croire en la mortalité du guerrier, qu'ils viennent pourtant d'enterrer. Derechef, le mythe arthurien diffère, puisque la mort du roi n'annonce pas mais consomme la fin d'un âge du monde.

La diction épique confirme que l'ambivalence de la violence s'incarne en Roland, comme le prouve l'emploi de la formule « *o la chiere hardie* » (« au visage hardi ») dans le manuscrit de Venise-Châteauroux, extrêmement révélateur. Elle apparaît pour la première fois à la laisse 14, au moment de la première intervention du héros dans le poème et semble posséder la même fonction qu'une épithète homérique : « *Li quns Rollant, o la chiere hardie...* ». Ce vers 240 est d'autant plus fort qu'il est placé à l'entame de la laisse, de manière à fonder le statut du héros en opposition à la figure de Charles évoquée au premier vers de la laisse :

Li emperere a sa raison fenie. (« L'empereur a fini de donner son avis. »)

Li quns Rollant, o la chiere hardie...

En un sens, cette formule anticipe déjà sur le débat entre vaillance et mesure qui opposera Olivier et Roland. Elle revient, une nouvelle fois en position initiale, à la laisse 177, lors de la seconde scène du cor :

⁵⁵⁸Pour ce qui concerne la carrière mythique de Batradz, nous renvoyons à la section que lui a consacrée Georges Dumézil dans *Le Livre des héros. Légende sur les Nartes* (Paris, Gallimard/Unesco, 1965, p. 173-235).

Li quns Rollant o la chiere hardie

Voit Oliver qui si le contralie. (« Voit Olivier qui le contredit en ces termes... »)

À nouveau, dans ces vers 2964-2965, la formule semble définir Roland par opposition à un personnage de son camp, et ce toujours dans le même contexte polémique quant à l'utilisation de la violence. Elle est utilisée une dernière fois à la laisse 181, toujours en ouverture. Il s'agit du moment où Roland sonne du cor et se rompt la tempe. Cette fois, la formule n'intervient pas dans une controverse sur l'emploi de la violence mais – de manière tout aussi, et même plus, significative – au moment précis où la violence se retourne contre le héros aux vers 3022-3023 :

Li quns Rollant a la chiere hardie

A grant dolor, car forment afeblie. (« A grande douleur, car il est fortement affaibli. »)

Le changement vocalique de la préposition (le « *a* » remplaçant le « *o* ») est susceptible de correspondre à la différence d'emploi de la formule.

Nous ne serions pas complet si nous n'évoquions une variante de cette formule, qui permet de saisir plus finement encore son sens. En effet, les laisses 180 et 198, respectivement aux vers 3007 et 3319, commencent toutes deux ainsi : « *Li quns Rollant a la chiere menbree...* » (« Le comte Roland, au visage énergique... »). La variation, qui consiste en un changement de l'adjectif, s'explique par le contexte, bien plus que par la contrainte de l'assonance. Dans les deux cas, il s'agit de passages où Roland est en harmonie avec sa communauté puisque le héros se réjouit aux vers 3008-3009 de « la raison (...) que l'archevêque lui a dite et donnée. » et que, dans la laisse 198, il vante les qualités d'Olivier, son « compagnon », dont il pleure la mort. La violence n'est plus envisagée sur le mode négatif : à cet égard, la juxtaposition des deux variations au début des laisses 180 et 181 crée un effet de contraste savamment calculé. Le style formulaire semble donc le procédé poétique qui permette, ici, de réfléchir à l'ambivalence de la violence.

Dans un souci d'exhaustivité, il convient de préciser que cette formule est utilisée à trois reprises pour qualifier d'autres personnages que Roland. À la laisse 52, elle apparaît au vers 889 et sert à désigner Olivier. Fait remarquable, elle n'ouvre pas la laisse mais l'on peut aisément rendre compte de son emploi. Il s'agit pour le poète de représenter l'équivalence entre les deux pairs, dans leur fidélité à Charles. L'emploi de la formule permet de renforcer l'articulation entre le vers 889 et le vers précédent consacré au « neveu, Roland, en qui Charles se fie beaucoup ». Loin d'être la manière d'exprimer la solidarité entre Roland et Olivier et leur compagnonnage épique, cette formule nous semble indiquer la rivalité qui les oppose dans le service du roi. En somme, l'emploi de la formule fait des deux personnages des jumeaux de la violence. C'est ce

sens que construisent les deux autres occurrences évoquées : aux laisses 271 et 308, la formule en position initiale s'applique respectivement à Charles et Baligant – dont nous avons vu plus haut comment le poème œuvre à les représenter en jumeaux de la violence : quelle différence pourrait-il donc exister entre « *Karle li maines a la hardie chiere* » (vers 5099) et « *Li amiraus od la chiere hardie* » (vers 5764) ?

L'application à d'autres personnages de la formule destinée initialement à définir Roland confirme la capacité du personnage à générer sans cesse des doubles, en proposant à tous le modèle dangereux mais séducteur de la violence. Bien que Peter Haidu poursuive des préoccupations tout autres, nous reprenons à notre compte une de ses pertinentes conclusions : « Roland est "héros" précisément parce qu'il incarne les valeurs ultimes de son code culturel et les porte à une extrémité telle qu'il fait d'elles une source logique de désastre. »⁵⁵⁹

IV.1.4 La tentation de la vengeance

Dès lors, la décision initiale des Francs de recevoir favorablement les propositions de paix de Marsile cesse d'être invraisemblable et incohérente. L'allusion à la trahison antérieure de Marsile et à la décapitation de Basile et de Basan, pourtant, n'est pas sans susciter un certain malaise. En effet, comme le constate Florence Goyet, « si Marsile a déjà "fait le coup", on ne voit pas pourquoi les Français, le "sage duc Naimés" en tête, pourraient imaginer qu'il n'en aille pas de même cette fois », et il est très surprenant d'observer qu'« un seul homme comprend immédiatement la réalité des choses [...], le héros impulsif qui, comme chacun sait, n'est pas *sage*. »⁵⁶⁰. Toutefois, l'important n'est pas de déterminer qui a tort ou raison, ni de mettre en évidence le manque de vraisemblance psychologique de la chanson de geste. Il s'agirait plutôt de saisir comment, au seuil du poème, Roland s'avance, solitaire, sur le chemin sans fin de la vengeance. Tel est le sens de l'énergique conseil qu'il énonce lors de la délibération des barons de Charles :

Sonez vos greles, ne vos atargez mie !

⁵⁵⁹*The Subject of Violence, The « Song of Roland » and the Birth of the State*, p 35 : « Roland is "hero" precisely because he incorporates the ultimate values of his cultural code and does so to an extreme that makes of them a logical source of disaster ». Andrew Cowell développe une analyse similaire dans *The medieval warrior aristocracy, Gifts, Violence, Performance and the Sacred*, puisqu'il écrit à la page 108 : « In his perfecting of the logic of integrity, Roland serves as the measure of his own culture – indeed, as a measure of the culture's potential for "démésure". » (« Dans son accomplissement de la logique d'intégrité, Roland sert de mesure de sa propre culture – en fait, de mesure du potentiel de sa culture pour la "démésure" »).

⁵⁶⁰*Penser sans concept*, p. 238. C'est Andrea Fasso qui ironise sur la légèreté d'esprit que l'on prête traditionnellement à Roland (*art. cit.*, p. 500).

Tenez le siege a tote vostre vie

*E vengiez çaus cui joie il a fenie.*⁵⁶¹

Pour le guerrier, les représailles sanglantes revêtent toujours un caractère d'urgence absolue. C'est une règle impérieuse, et en un sens paradoxale, que la vengeance survienne le plus rapidement possible et qu'elle consume l'intégralité de la vie. Mais aucun autre conseiller ne partage son avis ni ne règle son existence sur les exigences de l'agression réciproque. Cet échec initial désigne Roland aux yeux du lecteur comme la source unique de toute violence. À ce titre, la remarque de Ganelon dans le *Rolandslied* révèle suffisamment que le désaccord a des enjeux bien plus importants que la seule situation stratégique des Francs : « Il n'a jamais apaisé sa soif de sang humain »⁵⁶². La version allemande de la chanson éclaire d'autant plus la discussion que le narrateur juge explicitement que les Francs ont mérité la mort pour s'être rangés à l'avis de Ganelon (vers 1245), bel exemple de réhabilitation du *furor berserkicus* conjugué à la folie de Dieu. Rien n'autorise par conséquent à trancher de manière péremptoire en faveur de l'innocence ou de la culpabilité du héros : le constat demeure que Roland brûle du feu du conflit, réclamant sempiternellement de nouveaux aliments pour luire encore.

Le refus liminaire des Francs de s'engager sur le sentier périlleux que leur indique leur champion ne referme en rien le cycle infini de la vengeance appelé de ses vœux par le héros. La spirale conflictuelle se déplace simplement, et provisoirement, de la sphère collective à la sphère individuelle. De fait, la désignation de Ganelon comme ambassadeur est le substitut immédiat à la frustration née de l'impossibilité de châtier Marsile. La réaction du beau-père consacre le règne du jeu sans fin des représailles :

"Jo t'en muvrai une si grant contraire

Ki durerat a trestut tun edage."⁵⁶³

Le traître y proclame solennellement le principe de la rétribution négative – la « *contraire* » – et sa provocation marque une surenchère. Selon toute vraisemblance, le second hémistiche du vers 291 crée un écho avec le second hémistiche du vers 259 : la vie entière n'est plus l'unité de mesure du temps consacré à la vengeance mais celle de la durée pendant laquelle les effets de la riposte se font sentir. Alors qu'une lecture superficielle, qui s'en tiendrait à la seule ouverture

⁵⁶¹V7, laisse 14, vers 258-260 : « Sonnez vos trompettes, ne perdez pas de temps ! / Assiégez-le toute votre vie durant, / Et vengez ceux à la joie desquels il a mis un terme. » Des trois autres versions qui décrivent la scène, seule V4 (laisse 11) ne met pas en relief l'obsession de la vengeance.

⁵⁶²Vers 1129 de l'édition établie par Dieter Kartschoke : « *Mennicken bluotes en wart er nie sat* ». Le traître réitère son accusation au vers 1863 : il englobe cette fois Olivier dans son accusation, en vertu de la rivalité mimétique qui oppose ce dernier à Roland.

⁵⁶³O, laisse 20, vers 290-291 : « J'ourdirai contre toi de si grandes représailles / Qu'elles dureront toute ta vie. » L'honnêteté recommande de préciser que, dans les trois autres versions (V4, laisse 20 ; C et V7, laisse 24), le propos comminatoire de Ganelon est plus vague et plus banal pour ce qui concerne la présente discussion.

de la chanson, laisserait croire que tout oppose les deux parents, un examen plus attentif révèle qu'ils vivent tous deux sur le même mode de pensée. L'homologie n'est pas une donnée *a priori* mais le résultat d'un mouvement dynamique engendré par la relation conflictuelle.

Progressivement, la spirale négative happe tous les personnages du poème. Après que Roland s'est vengé sur Ganelon de n'avoir pu poursuivre la guerre contre les païens, Ganelon se venge sur les Francs de sa désignation ; Roland, en réponse, se venge sur Marsile de la trahison dont il a été victime ; Charles, quant à lui, se venge de Marsile sur Baligant, qui projetait lui-même de venger l'émir ; la communauté entière, enfin, se venge sur Ganelon et ses parents des immenses malheurs qui l'ont frappée. La simplification est peut-être excessive mais il est incontestable que la *Chanson de Roland* répond à la définition de l'épopée proposée par Georg Lukacs. Pour ce critique en effet, la trame de tout récit épique peut se résumer à la « violation des normes indiscutées [qui] entraîne nécessairement une vengeance, laquelle exige d'être vengée à son tour, et ainsi de suite à l'infini. »⁵⁶⁴

Qui nierait que l'esprit de la « *contraire* » emplisse l'œuvre, en considérant la sentence de Turpin sur laquelle se referme la seconde scène du cor ? Compte tenu de la situation désastreuse des combattants chrétiens, sonner de l'olifant constituerait une action bien vaine. L'archevêque le sait et l'affirme ; nonobstant, il encourage le héros à avertir l'empereur afin qu'il puisse venger les chevaliers composant l'arrière-garde. Dans les versions de V7 et C (respectivement aux laisses 178 et 187), la sentence est plus éloquente encore et exprime l'intention d'éveiller chez l'empereur un désir de représailles. Grâce au souffle prodigieux du héros, l'olifant fait retentir par-delà vallées et montagnes la seule voix toujours audible à l'oreille des hommes, la voix de la vengeance.

L'éclatant et rapide triomphe que remporte Charles sur les guerriers de Marsile constitue une illusion, en ce sens que l'euphorie du chant épique crée l'illusion, éphémère, qu'une réponse violente puisse enfin être décisive. L'arrivée de Baligant et, ultérieurement, l'annonce des guerres futures – mentionnées par O et L – viennent rompre l'enthousiasme. Indéfiniment, la violence appelle la mort, la mort toujours recommencée. Nulle scène n'illustrerait mieux notre propos que la mort d'Olivier :

*Oliver sent qu'il est a mort nasfrét,
De lui venger ne li ert sez :
En la grant presse or i fiert cume ber,*

⁵⁶⁴Nous citons la traduction de Jean Clairevoye publiée dans *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989, p. 55 (l'essai est paru, en langue allemande, en 1916).

*Trenchet cez hanstes e cez escuz buclers
E piez e poinz e seles e costez.
Ki lui veïst Sarrazins desmembrer,
Un mort sur altre a la tere geter,
De bon vassal li poïst remembrer.*⁵⁶⁵

Le si sage vassal de Charles finit donc lui aussi par succomber aux sirènes de la vengeance. Encore ne fait-il que réagir à l'apostrophe triomphale du calife, qui se targue d'avoir vengé sur le seul Olivier les souffrances subies par les siens (O, vers 1951 : « *Kar de vos sul ai bien vengét les noz* »). À l'économie de représailles qu'esquissent les paroles du Sarrasin – dont il est inutile de souligner la proximité avec la théorie girardienne du bouc émissaire – s'oppose le désir de vengeance infini qui hante le frère d'Aude. Inversant la proposition du seigneur de l'Éthiopie, le chevalier se venge d'un seul sur tous. V4 constitue peut-être la variante la plus juste de la scène, puisqu'elle répète deux fois la soif de vengeance, avant que le preux ne tue son adversaire en combat singulier, puis avant qu'il ne se lance dans un massacre spectaculaire.

Si Olivier propose en cet endroit le modèle accompli de toute vengeance comme l'affirme T (laisse 98, vers 1498 : « *De soy vengier oncquez tiex hons ne fu !* »), c'est précisément parce rien ne s'oppose à son désir fantasmatique. Or, l'accomplissement de la pulsion qui l'habite a pour corollaire inévitable le déchaînement d'une violence indifférenciée, comme l'atteste l'ensemble des variantes. La perte des différences, déjà exprimée par le substantif « *presse* », est exprimée par l'accumulation hétéroclite des vers 1968-1969. L'impossibilité de discerner, ou la volonté de ne pas distinguer, entre les corps, les armes et les chevaux ennemis est un motif remarquable en soi, renforcé encore par la polysyndète, qui suggère une équivalence fondamentale entre toutes choses aux yeux du guerrier vengeur. Nous n'entendons pas contraindre le texte, et il convient de prendre en considération le fait que le poète célèbre explicitement les coups furieux portés par Olivier.

Bien qu'il s'agisse d'une arstie, la dimension problématique de la vengeance et de la violence transperce nettement. Au demeurant, quelle est l'acmé de ces hauts faits ? La réponse s'impose d'elle-même : immédiatement après, toujours en proie à sa frénésie meurtrière, le neveu de Girart parvient à infliger à l'invulnérable Roland un coup qui serait mortel sans l'intervention de la volonté divine. Puisque le conflit est infini, il s'accommode de victimes

⁵⁶⁵O, laisse 147, vers 1965-1972 : « Olivier sent qu'il est blessé à mort, / De se venger il ne sera jamais rassasié : / En la grande presse il frappe comme un baron, / Il tranche lances et écus bouclés / Et pieds et poings et selles et flancs. / Qui l'aurait vu démembrer les Sarrazins / Et les jeter morts l'un sur l'autre, / D'un homme vaillant il aurait pu se souvenir. » Malgré de légères divergences, toutes les versions concordent (V4, laisse 161 ; C, laisse 208 ; P, laisses 112-113 ; T, laisses 98-99 ; L, laisses 69-70 et V7, laisses 195-196).

indéfinies. Aveuglé par le sang, Olivier n'identifie pas plus Roland qu'il n'identifiait, aveuglé par la soif de sang, une selle ou un ennemi. Le mouvement est continu, qui conduit de la guerre étrangère au duel fratricide. L'on mesurera, ici encore, le peu de fondement de l'antithèse prétendue entre la *sapientia* d'Olivier et la *fortitudo* de Roland. Les deux personnages, réaffirmons-le, ne s'opposent pas sur un plan symbolique, en tant qu'allégories, ni même en tant que caractères. L'examen d'une scène aussi importante dans l'équilibre de la chanson renforce au contraire l'idée d'une homologie profonde entre les deux beaux-frères. L'hostilité entre les compagnons est réelle et s'explique, nous l'avons dit, par la rivalité mimétique et la compétition pour la gloire ; elle ne doit toutefois pas occulter leur identité fondamentale induite par la fonction guerrière qu'ils assument tous deux avec excellence.

Pour conclure sur le sujet de la vengeance, nous souhaiterions évoquer le seul épilogue heureux de la chanson. Le manuscrit de Cambridge, en effet, ne referme pas le chant sur l'annonce de guerres prochaines (comme dans O et L), ni sur le portrait d'un empereur effondré (comme dans V7 et C). Le récit ne s'achève pas non plus sur la mention de l'érection d'un monument à la mémoire de Roland (comme dans V4 et P), mais sur un éloge de Charles :

*La court est departie et li baron s'en vont ;
Argent assez leur donne a ceulx qui prou n'en ont.
Se Charles a besoing arriere revendront
Et quanque lui plaira volentiers feront,
Car oncquez n'eut tiel roy soubz la cape du mond.
Adieu, barons, alez voir que vos amis font !⁵⁶⁶*

L'impression finale d'harmonie se dégageant de T est-elle absolument sans rapport avec la précision, apportée quelques vers auparavant, que Charles a épargné les parents de Ganelon qu'il avait reçus en otage ? Le poète loue en effet la sagesse du roi de France, pour avoir tiré vengeance du traître sans faire exécuter des innocents, qui n'avaient pris aucune part à la manœuvre infâme (vers 5681-5684). Cette juxtaposition entre le renoncement aux représailles et la célébration du souverain ne saurait être une simple coïncidence, car les deux éléments appartiennent en propre à la seule version de Cambridge. Le premier appelle sans doute le second, et l'enchaînement des deux marque en un sens l'accomplissement d'un idéal : le désir du calife de venger sur un seul les souffrances de tous se trouve enfin accompli.

⁵⁶⁶« La cour se sépare et les barons s'en vont ; / Il donne assez d'argent à ceux qui guère en ont. / Si Charles a besoin, en arrière ils reviendront, / Et ce qu'il lui plaira volontiers le feront, / Car il n'y eut jamais tel roi sous la voûte du monde. / Adieu, barons, allez voir ce que vos amis font. »

Ainsi, la figure de Ganelon en bouc émissaire se dessine de manière plus affirmée, étroitement solidaire du déploiement sans fin de la violence, c'est-à-dire, dans la chanson de geste, du personnage de Roland. La mort du traître éclaire, réciproquement, les causes profondes qui rendent nécessaire la mort du héros :

« Si les hommes réussissent à se convaincre tous qu'un seul d'entre eux est responsable de la *mimesis* violente, s'ils réussissent à voir en lui la « souillure » qui les contamine, s'ils sont vraiment unanimes dans leur croyance, cette croyance sera vérifiée car il n'y aura plus nulle part, dans la communauté, aucun modèle de violence à suivre ou à rejeter, c'est-à-dire, inévitablement, à imiter et à multiplier. »⁵⁶⁷

IV.2 *Vir sacer*

Les propos tenus par Ganelon à Blancandrin prennent dès lors un tout autre relief, dans la mesure où ils contribuent à distinguer négativement Roland. Quand l'émissaire de Marsile évoque la communauté franque dans son ensemble, dont il reconnaît la grande noblesse tout en déplorant l'aveuglement dont elle fait preuve en la circonstance particulière, le traître prend en effet la peine de rectifier : « *Jo ne sai veirs nul hume / Ne mes Rollant* »⁵⁶⁸. L'emploi de la double négation revêt en l'occurrence une signification extrêmement forte, puisqu'elle elle souligne avec insistance la marginalité du héros. Si le travail stylistique est moins remarquable dans la variante portée par C et V7 (lisses 24), le sens demeure inchangé. Alors que Blancandrin incrimine les Francs en général pour leur grande fierté, qui les pousse à recourir à une violence susceptible de s'abattre sur les autres comme sur eux-mêmes, Ganelon attribue la responsabilité d'une attitude collective à son seul beau-fils : « *Ce fait Rollant !* » (« C'est Roland qui en est cause », vers 582 de V7).

Le fait que la correction ainsi apportée serve de préambule à l'anecdote de la pomme atteste nettement que la nature unique du preux est indissociable du rapport que ce personnage entretient à la violence. N'en déplaise à Bernard Cerquiglini, les clercs ne trahissent pas obligatoirement en se montrant attentifs aux paroles du traître. Ce dernier d'ailleurs ne commet d'autre crime que de reformuler sur un mode négatif l'éloge de l'empereur chrétien : « *Deus ! Se jel pert, ja n'en avrai escaigne* »⁵⁶⁹. Si Charles laisse échapper cette plainte, c'est à cause de

⁵⁶⁷*La Violence et le sacré*, p. 165.

⁵⁶⁸O, laisse 29, vers 381-382 : « Je ne sache pas que cela soit vrai de nul homme / Si ce n'est de Roland ».

⁵⁶⁹C, laisse 74, vers 1222 : « Dieu, si je le perds, je n'en trouverai jamais l'équivalent. » (voir O, vers 840).

la vision dans laquelle son neveu lui est apparu sous la forme d'une lance brisée. La leçon est donc identique dans les deux cas : en raison de sa bravoure exceptionnelle, ou de sa frénésie meurtrière, Roland se détache sur une masse composée d'individus interchangeables. À cet égard, l'emploi du substantif « *escaigne* » par le roi des Francs est d'autant plus intéressant qu'il peut se traduire, dans un contexte de guerre, par « vengeance »⁵⁷⁰. Charles suggère par là-même que la mort de Roland, qu'il déplore, garantit la fin de représailles sans cesse exercées.

Ainsi, au lieu d'opposer les deux discours, il convient de les rapprocher et de mettre en relief leurs saisissantes convergences. De fait, il faut rendre cette justice à Ganelon qu'il reconnaît bien volontiers la supériorité absolue de son rival. Aussi répète-t-il devant Marsile, dans la version oxonienne, sa certitude que Roland est un guerrier sans égal : « *N'at tel vassal suz la cape del ciel* » ; « *N'ad tel vassal d'ici qu'en Orient.* » Une telle célébration serait absurde si elle ne possédait le pouvoir paradoxal de prouver la nécessité de mettre à mort le champion des Francs. « *Tant cum vivet Rollant* », la violence ne connaîtra jamais de terme⁵⁷¹. En somme, l'aphorisme énoncé par le traître exprime une conviction que tous les personnages de la chanson partagent avec lui : « *Seit ki l'ocïet, tute pais puis avrumes* » (O, laisse 29, vers 391 : « Qu'il y ait quelqu'un pour le tuer, nous aurons alors paix plénière »). Ce vers, unique dans le corpus formé par les versions françaises de la chanson, condense en ses dix syllabes presque tous les éléments de notre démonstration et, en conséquence, mérite que nous le glosions. L'emploi du pronom personnel « *l'* » isole Roland de sa communauté, qui forme un ensemble harmonieux exprimé par le recours à la première personne du pluriel. Tombent ainsi les masques du monstre et de l'ennemi sarrasin, incontestablement englobés dans cet ensemble. C'est en raison de sa violence indomptée que Roland, et lui seul, détient le pouvoir de détruire une paix qui, sans lui, serait absolue. La mise à mort du héros est donc un mal nécessaire mais, selon le principe de distorsion propre à la logique sacrificielle, une telle conclusion ne peut être exprimée que sur le mode virtuel et, de surcroît, par la bouche de celui à qui la communauté imputera comme un crime le trépas de son champion. En effet, un troisième terme apparaît entre la communauté et le *vir sacer* : l'individu indéfini, « *ki* », a pour vocation d'assumer la responsabilité d'un acte qui, en toute rigueur, exigerait l'emploi du « nous ». Le mécanisme du bouc émissaire exige que

⁵⁷⁰Le *Dictionnaire de l'ancienne langue française* cite, dans l'article « *Eschange* », un passage de la *Chronique rimée* dans lequel les soldats du roi prennent un « *asses cruel escange* » pour chacun des leurs tombé lors de la prise de la ville.

⁵⁷¹O, laisse 41, vers 545 : « Il n'y a tel vassal sous la voûte céleste » et laisse 42, vers 558 : « Il n'y a tel vassal d'ici en Orient. » Les autres variantes (V4, laisses 35-36, V7 et C, laisses 49) ne comportent pas la répétition mais associent toutes l'éloge à l'impératif d'une mise à mort : « Tant que vivra Roland », il faudra faire la guerre (laisse 42, vers 557).

Ganelon, ironiquement, se désigne lui-même comme l'innommable, frère jumeau de ce *vir sacer*, précisément parce que – et non bien que – il le voue à haute voix aux gémonies.

IV.2.1 Le diable Roland

Nous employons naturellement le syntagme « *vir sacer* » comme un oxymore révélateur de l'ambivalence constitutive du champion des Francs dans la chanson à laquelle il donne son nom : bien qu'il soit le héros de sa communauté, il semble que tous les personnages s'accordent implicitement sur la nécessité qu'il y a de l'expulser. Aussi faut-il comprendre le caractère redondant de l'expression, car ce sont les fondements même de la nature héroïque de Roland qui le désignent comme une créature sacrée, au sens négatif du terme.

IV.2.1.1 La marque du mal

Ainsi, le corps invulnérable du pair fait l'objet d'un discours ambivalent. D'une part, il participe activement de son essence héroïque et le désigne à l'admiration de tous – c'est une évidence sur laquelle il n'est guère besoin de nous attarder – mais, d'autre part, cette particularité physique est parfois interprétée comme le signe d'une nature inquiétante. C'est à ces voix discordantes que nous entendons prêter l'oreille.

Dans cette perspective, il convient de nous arrêter sur les propos tenus par les Sarrasins à l'heure de livrer un assaut à la triade composée de Roland, Gautier et Turpin, dont l'issue contribue justement à mettre en lumière la différence spectaculaire du neveu de Charles :

Dient paien : "Ce sunt diables vis.

VeZ la Rollant, qui tant nos a malmis ;

Tant est matez, bien deüst estre ocis."⁵⁷²

Le motif de l'invulnérabilité, loin d'être célébré, est donc envisagé comme diabolique. Si le pluriel englobe Gautier et Turpin, c'est uniquement dans la mesure où ils imitent Roland ; d'ailleurs, les vers suivants se recentrent sur le héros et négligent ses doubles illusoires qui seront, eux, transpercés par les projectiles sarrasins. Le paradoxe formulé au vers 3527 explique ce qu'a de satanique la nature de Roland : la logique humaine n'a plus cours avec ce guerrier et

⁵⁷²V7, laisse 206, vers 3525-3527 : « Les païens disent : "Ce sont des diables vivants. / Voyez là Roland qui nous a fait tant de mal : / Il a tant été frappé qu'il aurait bien dû être tué." » Nous retenons le témoignage de V7 parce qu'il est le plus fort, il est vrai, (O et C n'évoquent pas des diables mais des « *felun hume* » ; les Sarrasins parlent de « *pesmes homes* » et de « *maus amis* » dans P, T et L), mais aussi parce qu'il est le seul à exprimer ouvertement la visée de ces termes péjoratifs.

ne s'envisage plus qu'à l'irréel du passé. S'il était humain, « *bien deüst estre ocis* » ; s'il est encore debout, c'est donc qu'il s'agit d'un « *diable vis* », tel est le syllogisme implicite qui préside à la pensée des Sarrasins. La place à la rime de « *vis* » et « *ocis* » renforce cette analyse. Partant, pour les païens, livrer combat revient à éprouver la nature réelle de Roland et à faire éclater la vérité au grand jour. Les deux autres Francs sont rapidement massacrés, alors que Roland reste intouchable. L'on pourrait certes arguer que les ennemis sont impuissants, par définition, à reconnaître les qualités supérieures du héros et qu'une dépréciation, de leur part, est nulle et sans valeur. Nous avons pourtant vu qu'il était hâtif de disqualifier d'emblée les discours des Sarrasins – et notamment lorsqu'il est question de la marginalité de Roland. Rien ne vient d'ailleurs contredire dans l'œuvre cette vision inquiétante du héros.

Bien au contraire, les païens ont une autre occasion de reformuler leur point de vue, au moment où ils renoncent à combattre contre un tel adversaire. Lors de la retraite de l'armée païenne, O et V7 insistent sur l'essence maléfique du héros en l'exprimant sur deux modes différents. Dans la version d'Oxford, les guerriers païens s'écrient : « *Ja n'ert vaincu pur nul hume carnel.* » (laisse 160, vers 2153 : « Jamais il ne sera vaincu par homme fait de chair. »). L'impossibilité de triompher de Roland se voit ainsi étendue à toute l'humanité : seule une créature surnaturelle aurait le pouvoir de causer la mort du champion des Francs. L'adjectif « *carnel* » dessine une opposition entre les corps des hommes, faits de chair, et celui du héros, fait d'une substance inconnue, impénétrable aux coups – aussi nombreux fussent-ils – qu'il reçoit. C'est cette même idée, toujours attribuée aux Sarrasins, que développe le vers parallèle de V7 : « *Ja n'ert vencuz. Tels hom n'ensi de maire.* » (laisse 212, vers 3659 : « Jamais il ne sera vaincu. Un tel homme n'est pas né de mère. »). Ce vers réaffirme la nature diabolique de Roland et la fait remonter à son origine. Le pair ne relève pas d'une ascendance humaine et sa naissance constitue un prodige terrifiant. Dans les deux sentences, la représentation négative est indissociable de l'invincibilité exprimée en position initiale. Les deux vers remontent de l'effet à la cause et définissent véritablement l'invulnérabilité du héros comme un trait victimaire, confirmant par-là même qu'il est une créature sacrée.

Il convient d'autant moins de rejeter ces propos disqualifiants sur le héros que, dans V7 et C, ils sont dès le commencement du poème prononcés devant les Francs et que personne ne les contredit. Rappelons en quels termes Ganelon réagit lorsque son beau-fils le désigne comme ambassadeur auprès de Marsile :

"Dedenz ton cors est entrez li maufez.

François ont droit se par els es blasmez,

Car molt les as travaillez et penez

*E chascun jor de lor armes lassez.*⁵⁷³

Roland est donc littéralement possédé et ce diable qui l'habite est, à n'en pas douter, le démon de la violence qui le pousse à consumer « *chascun jor* » l'énergie de ses compagnons d'armes. Si le corps de Roland est capable de résister à tout assaut, c'est parce qu'il est lui-même, intégralement, violence. La réaction de Ganelon est intéressante par sa dimension collective : il ne parle pas en son nom propre, mais exprime le point de vue de la communauté. Certes, l'attaque émane du traître mais aucun membre du conseil ne prend la peine de s'inscrire en faux. Plus troublant encore, cette parole est nourrie explicitement d'un discours collectif de blâme qu'elle reprend à son compte. Incontestablement, Ganelon est le porte-voix des Francs, qui ne veulent plus suivre le héros sur le chemin de la violence et, sur ce point, aucun discours divergent ne se rencontre dans le poème.

La version du manuscrit d'Oxford est plus difficile à analyser, dans le sens où le raisonnement de Ganelon est plus elliptique. Mais l'interrogation « Pourquoi enrages-tu ? », formulée au vers 286 de la laisse 20, s'accommode d'une interprétation similaire. Sans écarter d'un revers de la main l'interprétation traditionnelle qui voit dans cette question une interrogation sur l'origine d'une haine personnelle, nous pensons pourtant que la prise à parti possède, avant tout, une dimension collective. La rage de Roland l'a poussé dans les laisses précédentes à défendre le parti de la guerre, seul contre tous. Autrement dit, elle peut se comprendre comme l'émanation du *furor* guerrier, qui peut frapper aussi bien l'ennemi extérieur que la parenté proche. Ganelon reproche à Roland son incapacité à contrôler sa violence, qui doit toujours trouver une cible. Puisque le conseil de Charles a statué que la guerre s'arrêtait, Roland détourne alors son *furor* sur un parent proche et c'est cette idée qu'exprime Ganelon au vers suivant : « *Co set home ben que jo suis tis parastre.* » (« Tout le monde sait bien que je suis ton beau-père. ») La critique porte sur l'indifférenciation inhérente à la violence qui, pour trouver un exutoire, assimile l'étranger au beau-père : les leçons sont convergentes et c'est toujours dans la figure du héros que s'enracine la crise sacrificielle.⁵⁷⁴

⁵⁷³V7, laisse 24, vers 406-410 : « Dedans ton corps est entré le malin. / Les Français ont raison s'ils te blâment, / Car tu les as grandement fatigués et harassés / Et, chaque jour, tu les as lassés de leurs armes. » Voir C, laisse 24, vers 397-400.

⁵⁷⁴Dans cette perspective, la lecture effectuée par Peter Haidu du poème comme remise en cause de la classe des chevaliers n'est pas sans intérêt. « *The oppressive function of violence, internally directed in a given society against its own productive element, is transformed into the heroic defense of religion in other lands.* » (*op.cit.*, p.53). « La fonction oppressive de la violence, dirigée à l'intérieur d'une société donnée contre son propre élément de production, est transformée en défense héroïque de la religion dans d'autres pays. » C'est très précisément le double mouvement de la violence, de l'extérieur vers l'intérieur ou de l'intérieur vers l'extérieur, qui s'incarne en Roland.

IV.2.1.2 Le follet de Roland

Afin d'apprécier pleinement la pertinence éventuelle des accusations des ennemis et du traître, il convient de mentionner la tradition selon laquelle Roland entretient des rapports privilégiés avec un « *follet* », c'est-à-dire un démon. Instruire l'ensemble du dossier n'aurait que peu d'intérêt pour la discussion que nous menons ; c'est pourquoi nous nous bornerons à l'examen du seul *Saragoza*⁵⁷⁵. L'allusion au « follet » faite par Charles dans les premiers vers du poème est intéressante mais obscure :

"*Aras say yeu que perdut ay Rollan,
Per lo follet e say mon ensiant.*"⁵⁷⁶

Hans-Erich Keller croit en une mauvaise lecture de Mario Roques, premier éditeur du poème, qui aurait confondu « *follet* » avec « *folés* » (folie). Ce postulat le conduit à trouver dans ces vers une « allusion évidente au péché mortel de l'empereur, thème qui était fort développé dans la littérature du XIII^e siècle »⁵⁷⁷. Ainsi, le lecteur doit comprendre que l'empereur attribue la mort de Roland à l'inceste qu'il a commis – péché, folie impardonnable. Michel Stanesco s'est élevé contre cette interprétation et a défendu l'existence du démon⁵⁷⁸. Pour ce critique, les traducteurs commettent un contre-sens lorsqu'ils rattachent le groupe prépositionnel « *per lo follet* » à la mort de Roland. En réalité, il se rapporterait au verbe « savoir » et la traduction correcte des vers occitans serait : « Je sais désormais que j'ai perdu Roland, par le follet je le sais bien ». Il fonde sa position sur un poème italien du XIV^e siècle, *La Spagna*, dans lequel Roland convoque mille démons et retient le plus avisé d'entre eux, Macabel, pour informer l'empereur de la situation de la France en son absence.

À dire vrai, aucune des deux thèses n'emporte franchement notre adhésion. Comme Roland, peu de temps après son oncle (vers 34-35), manifeste à son tour la conscience qu'il a de l'imminence de sa propre mort, force est de supposer, si Hans-Erich Keller a raison, qu'il est informé de son origine incestueuse. L'objection de Michel Stanesco démontre assez que la référence au péché est rien moins qu'évidente, et encore ne discutons-nous pas la pertinence d'une correction destinée à réparer l'erreur d'un éditeur moderne, ce qui va sans difficulté, mais aussi, peut-être, à pallier la bévue d'un copiste médiéval, éventualité autrement plus

⁵⁷⁵Pour une vue plus approfondie de la question, nous renvoyons à la mise au point effectuée par Michel Stanesco dans « Le Follet de Roland » (*Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, Bernard Guidot dir., Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 79-92).

⁵⁷⁶Nous citons le texte (vers 11-12) de l'édition établie par Gérard Gouiran et Robert Lafont : « Je sais désormais que j'ai perdu Roland, / C'est l'œuvre du démon, j'en ai conscience. »

⁵⁷⁷*Autour de Roland. Recherches sur la chanson de geste*, Paris, Champion, 1989, p. 340.

⁵⁷⁸*Art. cit.*, p. 80-82.

problématique que n'exclut pas Keller. Pour autant, la probabilité d'une séance de magie noire à laquelle le héros aurait convié son roi ne nous paraît guère plus élevée. Il nous semble plus sûr, et plus économique, de prendre en considération le contexte dans lequel s'élève la plainte impériale. Le poème s'ouvre en effet sur une question saisissante :

E bonas armas e bons destriers brandius,

Neps, quar non t'en layssas per amor Dieu merci ?⁵⁷⁹

Charles se déclare même prêt à abdiquer en faveur de son neveu, si ce dernier accepte de renoncer à la carrière des armes. Il semble donc que le « *follet* » rolandien ait partie liée avec le *furor* guerrier. La suite du poème confirme notre lecture, dans la mesure où la demande inaugurale est en quelque sorte redoublée par les gardes de Saragosse, qui enjoignent au héros de déposer les armes. Est-il besoin de préciser que la requête provoque la plus terrible colère du chevalier (« *anc non fon tant irietz* » : « jamais il ne fut si furieux », vers 475) et le massacre immédiat d'interlocuteurs aussi peu avisés ? Corrobore encore notre interprétation le fait que l'empereur qualifie de « *fol sagrement* » (« serment fou », vers 65) la promesse de son neveu de verser suffisamment de sang pour faire tourner les roues de quatre moulins. Ce ne saurait être une coïncidence si, plus tard, les Sarrasins s'écrient devant la violence des coups portés par Roland : « *So en es diable, non es mia Rollan* » (« C'est un diable, ce n'est pas Roland », vers 679). De tels éléments permettent de mieux comprendre pourquoi le héros possède la certitude de mourir bientôt. Il ne se sent pas tenu de racheter par sa mort l'inceste avunculaire ni n'a consulté son démon attiré. Il connaît simplement le destin qui attend l'homme désireux d'acquérir la gloire guerrière : la mort épique est belle parce ce qu'elle est précoce. Sur ce plan, Roland s'oppose à Charles comme Achille à Pelée.

Le « *follet* » du héros est donc l'incarnation concrète de la frénésie meurtrière du héros⁵⁸⁰. Le *furor* guerrier se pense sur le mode de la possession diabolique, dès lors qu'il cesse d'être l'objet de la célébration épique. Nous y insistons, tous les personnages s'accordent pour souligner la singularité du héros, différence sacrée qui le détache de la communauté des hommes. Il nous faut en ce lieu convoquer une nouvelle anecdote que Ganelon raconte au sujet de son beau-fils. Précisons d'emblée qu'aucune voix ne s'élève, parmi les Francs, pour en dénoncer le caractère contrové. L'argument de la prise de Noples, bien au contraire, présente

⁵⁷⁹Vers 1-2 : « Des bonnes armes et des bons destriers vigoureux, / Neveu, pourquoi ne t'en lasses-tu pas, pour l'amour de Dieu ? »

⁵⁸⁰Michel Stanesco, en dernière analyse, convient que la tradition du démon n'a pas d'autre fondement que la nature inquiétante du guerrier (*art. cit.*, pp. 89-90).

un caractère d'autorité suffisant pour que Charles et ses barons acceptent de croire en un usage perverti de l'olifant :

Ja prist il Noples seinz le vostre comant : Fors s'en issirent li Saracin as chanz ;
Fors s'en issirent li Sarrasins dedenz Tuit s'entrocisstre a lor espee trenchanz.
Si s'cumbatirent al bon vassal Rollant ; Rollant li fiers, li hardi combatanz,
Puis od les ewes lavat les prez del sanc, Se fist lever enz es pré verdoianz,
Pur cel le fist ne fust aparissant. Saisi les cors a toz les combatanz,
Qu'il volt li sans en fust aparisanz.

Ja prist il Nobles sanz le vostre comanz ;
Ja prinst il Nobles sans le vostre comant.
Li Sarrasin s'en fuïrent as champs ;
Il les ocist a s'espee tranchant.
La nos mena par les pres verdoians.⁵⁸¹

Nous donnons en regard les versions de O, de V7 – avec laquelle C concorde entièrement – et de P, car le sens de l'anecdote, déjà obscur en soi, est brouillé davantage encore par les contradictions des variantes. Nous écartons du débat la version de Cambridge, qui laisse le récit du traître inachevé (laisse 84) ; V4 et L, quant à elles, ne contiennent aucune référence intéressante à la prise de Noples.

De l'une à l'autre des variantes, une donnée reste inchangée : l'incompatibilité entre les fonctions royale et guerrière. Roland ne méprise pas Charles à titre individuel, mais les ordres dictés par son démon intérieur sont plus impérieux que ceux de son souverain. Dans tous les manuscrits, Ganelon commence, en préambule, par rappeler l'orgueil et la folie du héros, c'est-à-dire sa propension à s'abandonner à la violence. Est-ce parce qu'il a désobéi que le champion des Francs s'efforce, selon O, de laver le sang répandu ? Le peu de succès que doit rencontrer la manœuvre – Noples n'en restera pas moins prise ! – peut faire sourire ; cependant, il ne doit pas masquer le motif, autrement plus important, d'une souillure provoquée par un déferlement de violence immodérée. La volonté manifeste, dans les trois autres variantes, d'offrir en

⁵⁸¹O, laisse 134, vers 1775-1779 : « Déjà il prit Noples sans votre commandement : / Les Sarrasins firent une sortie, / Et ils livrèrent bataille au bon vassal Roland ; / Ensuite, celui-ci fit laver avec de l'eau le sang répandu sur les prés : il le fit pour qu'il ne s'offrît pas à la vue. »

V7, laisse 182, vers 3053-3059 : « Déjà il prit Noples sans votre commandement ; / Les Sarrasins firent une sortie dans les champs ; Ils s'entretuèrent tous de leurs épées tranchantes. / Roland le fier, le hardi combattant, / Se fit lever dans les prés verdoyants, / Il saisit les corps de tous les combattants car il voulut que le sang en fût visible. » Nous ne reproduisons pas la correction apportée par Duggan, destinée à éliminer la contradiction contenue dans le dernier vers.

P, laisse 98, vers 1737-1740 : « Déjà il prit Noples sans votre commandement ; / Les Sarrasins s'enfuirent dans les champs ; / Il les tua de son épée tranchante. / Il nous mena là, par les prés verdoyants. »

spectacle la vue de l'herbe ensanglantée n'implique pas l'absence de toute souillure. Elle suggère seulement que le héros est à ce point ivre de violence qu'il ne prend pas conscience de la nécessité d'une purification.

En ce sens, le texte de V7 est le plus explicite, puisque Roland se fait porter en triomphe par ses compagnons, alors qu'il semble n'avoir aucune part dans la mort des Sarrasins qui se sont entretués. Le neveu de Charles symbolise ici la violence mauvaise, impure, qui sévit à l'intérieur d'une société. L'opposition constante dans le récit de Ganelon entre la troisième personne du singulier, qui renvoie à Roland, et des pluriels suggérant l'unité (« *tuit* », « *toz les* »), exprime avec force la marginalité négative du chevalier chrétien. P apporte un contrepoint précieux à V7, dans la mesure où la solitude du personnage renforce dans un premier temps la grandeur de l'exploit militaire qu'il a accompli (« *il les ocist* »). La célébration épique, toutefois, laisse ensuite transparaître une tension certaine entre le guerrier et sa communauté (« *La nos mena* ») : en la circonstance, l'éloge collectif réclamé par Roland est impossible.

Dans toutes les variantes, la conclusion de l'anecdote introduit une rupture de tonalité remarquable. Ganelon laisse en effet en suspens le récit afin de revenir à la réalité du moment : si le cor du commandant de l'arrière-garde retentit aux oreilles des Francs, c'est parce que Roland chasse le lièvre. La tonalité ironique déconstruit alors l'ambivalence de la figure du guerrier : pré-Matamore ou pré-Don Quichotte, ce dernier mobilise son souffle et son énergie épiques pour rattraper un peureux gibier dont la poursuite l'enflamme. Personne ne s'indigne d'une telle charge, car la chanson dans son ensemble contribue à rendre acceptable le portrait de Roland en guerrier violent, héroïquement, dangereusement et ridiculement compulsif.

IV.2.2 Maudites origines

À mesure que nous étudions la sacralité de la violence rolandienne, nous avons subrepticement rencontré le thème de la naissance du héros. C'est ainsi que les Sarrasins attribuent l'invulnérabilité de leur ennemi à une mise au monde prodigieuse par une créature inhumaine, que Ganelon rappelle la notoriété de son statut de beau-père quand Roland se venge sur lui de ne pouvoir combattre les Sarrasins, et que Charles associe peut-être la mort de son neveu à l'inceste dont il est issu – nous rappelons ce dernier élément bien que nous ayons exprimé notre profond scepticisme sur l'interprétation proposée par Hans-Erich Keller. La récurrence des rencontres nous semble plaider en faveur d'une solidarité étroite entre les questions de la violence et celle de la naissance.

Afin de comprendre les raisons de cette solidarité, il convient en premier lieu d'examiner attentivement en quoi l'ascendance du héros est problématique dans la chanson. Il nous faut revenir ici au vers 287 de la laisse 20, que nous avons déjà commenté et qui joue décidément un rôle majeur dans la compréhension du texte. Ganelon, désigné par son beau-fils, lui répond : "*Co set home ben que jo suis tis parastre.*" Ce vers peut se comprendre, nous l'avons dit, comme une dénonciation du *furor* guerrier, qui conduit Roland, de manière paradoxale, à nommer son beau-père comme ambassadeur, bien qu'il soit son beau-père. Mais il est tout aussi légitime de penser que Ganelon veut amener au grand jour la cause réelle de sa désignation : c'est parce qu'il est son beau-père, qu'il n'est donc pas le père aimé dont il a pris la place, que Roland l'envoie accomplir une mission périlleuse. Il ne nous semble ni possible ni souhaitable de trancher en faveur d'une des deux interprétations. C'est volontairement que le lien logique n'est pas exprimé et, selon nous, l'ambivalence est savamment calculée⁵⁸². D'elle procède toute la complexité et la richesse de l'œuvre et nous partons du principe que les propos de Ganelon doivent se comprendre des deux manières à la fois. Il dénonce en même temps la violence qui se déchaîne contre un parent et la tentative d'élimination d'un membre indésirable de la famille. Dans les deux cas, d'ailleurs, il esquisse le thème du parricide, stéréotype lié au bouc émissaire puisqu'un tel crime justifie la mise à mort de la victime.

La non-paternité de Ganelon est en outre suffisamment importante pour qu'elle soit réaffirmée à plusieurs reprises. Au moment de partir délivrer le message de Charles, Ganelon fait cette recommandation à l'empereur :

*"J'ai vostre suer qi un fil de moi a :
Ne quns ne dus plus gent de lui nen a.
C'est Bauduïns. S'il vit, mult proz sera.
Gardez le bien, jamés ne me vesra."*⁵⁸³

L'expression de la paternité emprunte des chemins détournés. Elle passe d'abord par la mention de la femme, envisagée exclusivement comme « *suer* » de Charles, qui possède « *un fil* » de Ganelon. La révélation de l'identité du fils est provisoirement repoussée, car s'intercale l'affirmation de sa supériorité absolue. C'est seulement après que le nom « *Bauduïns* » est

⁵⁸²Pour ce qui concerne l'usage de la parataxe comme trait fondamental de la *Chanson de Roland*, nous renvoyons à la célèbre étude d'Érich Auerbach, « Roland à la tête de l'arrière-garde », (*Mimésis*, p. 106-132).

⁵⁸³V7, laisse 23, vers 393-396 : « J'ai votre soeur qui a un fis de moi : / Il n'y a ni comte ni duc de plus noble que lui. / C'est Baudouin. S'il vit, il sera très vaillant. / Prenez-en soin, il ne me reverra jamais. » C rapporte les propos de Ganelon en termes rigoureusement identiques (vers 383-386 de la laisse 23). Le discours du traître est moins sinueux en O (laisse 23, vers 312-316) et surtout en V4 (laisse 19, vers 223-224), mais il est justiciable de la même analyse.

prononcé. Ce cheminement tortueux n'a pas de sens, sauf si l'ambassadeur entend établir une distinction importante entre Baudouin et Roland. Pour une fois, ce dernier ne représente pas le point culminant d'une qualité. Baudouin lui est supérieur en beauté selon O, en noblesse selon V7 et C. Indubitablement, c'est la légitimité de la naissance qui importe dans ce passage. Le silence de Ganelon sur Roland est assourdissant et proclame sa bâtardise. La précision portée par O concernant l'héritage des « *honurs* » et des « *fiefs* », qui doivent revenir « *a lui* », Baudouin – et donc, implicitement, pas à l'autre, Roland, celui dont on ne parle pas – insiste sur l'importance du lien du sang.

Et l'interrogation surgit, dans toute son ampleur : mais qui est le père de Roland ? Le silence prodigieux qui entoure l'ascendance du héros permet toutes les hypothèses : ce pourrait être le fils d'un premier mariage de la sœur de Charlemagne, le fruit d'un adultère avec un homme inconnu, le résultat d'un inceste indicible ; mais ce pourrait tout aussi bien être un enfant adopté dont on ne connaît ni père ni mère. En un sens, Roland n'est le fils de personne⁵⁸⁴, et ce doute quant à son lignage le marginalise. La théorie girardienne explique les raisons pour lesquelles la violence collective tend à s'abattre préférentiellement sur les enfants abandonnés. De tels individus se situent en effet en dedans et en dehors de leur peuple : ils appartiennent à la communauté puisque leurs pères ou les habitants qui les ont élevés comme leurs propres fils en sont membres à part entière, mais ils possèdent toujours une part d'étrangeté, qu'ils aient été élevés à l'extérieur ou que leurs parents biologiques fussent citoyens d'une autre contrée. La question de la perte et du maintien des différences se cristallise donc en la personne des enfants trouvés.

Pour ce qui concerne le neveu de Charles, la question se pose de manière d'autant plus sensible qu'une tradition persistante rapporte l'union incestueuse entre l'empereur et sa sœur, union dont il serait issu. Un certain nombre de textes anciens – nous entendons par là qu'ils remontent au neuvième siècle – décrivent Charlemagne expiant au purgatoire un péché de chair, sans que soit précisée la nature précise de la faute⁵⁸⁵. L'inceste est explicitement mentionné au treizième siècle dans la première branche de la *Saga de Charlemagne* et le narrateur y associe le péché à la naissance de Roland :

⁵⁸⁴Nous faisons naturellement référence à l'article célèbre d'Alice Planche, « Roland fils de personne. Les structures de la parenté du héros dans le manuscrit d'Oxford » (*Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VII^e congrès international de la société Rencesvals*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. 2, p. 595-604).

⁵⁸⁵La mise en vers de la *Vision de Wettin* par Walafrid Strabon, entre 842 et 849, constitue un document décisif. Philippe Walter donne une vue précise et synthétique du développement de cette tradition à travers les siècles dans « L'inceste de Charlemagne et de sa sœur. Essai d'herméneutique d'une rumeur historique au Moyen Âge », *HERSETEC : Journal of Hermeneutic Study and Education of Textual Configuration*, 4-1, 2010, p. 131-140.

« Le roi (...) trouva sa soeur Gille. Il l'emmena dans sa chambre à coucher et dormit près d'elle de telle façon qu'il ressentit du désir pour elle au point qu'ils s'unirent. Il se rendit ensuite à l'église et alla se confesser auprès d'Egidius de tous ses péchés, sauf celui-là. Egidius le bénit et il alla à la messe. (...) Survint Gabriel, l'ange de Dieu, qui posa un écrit sur la patène. Il était dit (...) : "Il a couché avec sa sœur et elle donnera le jour à un fils qui s'appellera Roland". »⁵⁸⁶

La connexion entre le péché d'inceste et la naissance de Roland se retrouve encore dans deux chansons de geste dont la fixation manuscrite date du quatorzième siècle. Aux vers 1622-1628 du *Ronsasvals*, l'empereur laisse échapper le terrible aveu devant la dépouille de son fils :

*"Bels neps, yeu vos ac per lo mieu peccat grant
De ma seror e per mon falhimant.
Qu'ieu soy tos payres, tos oncles eyssamant,
E vos, car senher, mon nep e mon enfant."*⁵⁸⁷

Le témoignage du *Tristan de Nanteuil* est tout aussi éloquent, bien que le narrateur n'assume pas entièrement la responsabilité de ses propos ni n'en garantisse la véracité :

*Le péché fut orribles, on ne le sot neant ;
Mais ly acun espoirent, et touts ly plus sachant,
Que ce fut le péché quant engendra Rolant
En sa sereur germaine ; se va on esperant
Car il n'est nul qu'au vray vous en voit recordant ;
Mais ensemment le vont pluseurs signiffiant.*⁵⁸⁸

Le narrateur se montre ici parfaitement fidèle à la tradition, en ce sens qu'il prolonge encore le jeu de voilement et de dévoilement. Le paradoxe contenu dans le premier vers est à cet égard extrêmement remarquable puisqu'est postulé comme réel un acte dont personne ne sait rien. De la même manière, l'insistance sur le caractère hypothétique de la révélation (vers 21709) est contrebalancée par l'accord unanime des experts les plus qualifiés. Par conséquent, le poète maintient l'ambiguïté originelle constitutive des récits les plus anciens, dont il semble faire l'exégèse. Ainsi, la *Visio cujusdam pauperulae mulieris in Lauduno* rapporte-t-elle sans plus

⁵⁸⁶Branche I, chapitre 36 (pp. 108-109 de l'édition établie par Daniel Lacroix, dont nous citons la traduction).

⁵⁸⁷« Beau neveu, je vous ai eu, par un grand péché, / De ma sœur, et par ma faute. / C'est pourquoi je suis ton père et ton oncle en même temps, / Et vous, cher seigneur, mon neveu et mon enfant. »

⁵⁸⁸Vers 21705-21710 de l'édition établie par Keith Sinclair (Assen, Von Gorcum, 1971) : « Le péché fut horrible, on ne le sut pas ; / Mais d'aucuns conjecturent – et ce sont les plus érudits / Que ce fut le péché commis quand il engendra Roland / Dans sa sœur germaine ; ainsi va-ton conjecturant / Car il n'est personne qui le garantisse vraiment ; / Mais plusieurs le donnent à entendre ainsi. »

de précision que Charles subit temporairement un supplice en enfer, quand la *Vision de Wettin* affirme qu'un grand empereur, dont elle tait le nom, expie au purgatoire ses péchés de chair.

Il est beaucoup à dire sur cette tradition et multiples sont les approches susceptibles de rendre compte de la rumeur de l'inceste carolin. Faut-il supposer, à l'origine, « l'invention des milieux cléricaux qui voulaient combattre les mariages consanguins courants chez les Carolingiens », ou déceler une manipulation du parti guelfe, intéressé à diffuser la rumeur « pour déconsidérer l'image de l'Empire dont Charlemagne était le pilier légendaire »⁵⁸⁹ ? Il nous semble d'autant moins nécessaire de trancher que, d'une part, ces deux interprétations ne sont nullement exclusives l'une de l'autre et que, d'autre part, aucune ne s'attache au point qui nous intéresse directement, l'articulation entre l'inceste et la naissance de Roland.

De fait, si l'on s'en tient uniquement à la propagande cléricale ou aux luttes d'influence dirigées contre l'Empire germanique, l'existence de Roland est superfétatoire, voire contre-productive pour peu que l'on considère la mort du héros comme rédemptrice, à quelque égard que ce soit. Aussi, pour comprendre la tradition selon laquelle Roland est issu d'une relation interdite, il convient de convoquer l'imaginaire mythique de la figure héroïque. L'exception, l'anomalie pourrait-on dire, que constitue l'existence d'un héros est fréquemment justifiée dans le mythe par une conception elle aussi extraordinaire. Dans le cas de Roland comme dans celui de nombreuses autres figures mythiques s'applique le « principe (purement imaginaire) de la transmission d'une hérédité d'exception par transgression des règles de la conception normale reposant sur la prohibition de l'inceste »⁵⁹⁰. La sacralité de Roland commence à sa naissance : affranchi des règles culturelles valables pour tout autre que lui, le guerrier franc s'élève au-dessus de tous ; en contrepartie, il est marqué d'une tache indélébile qui le place en-dessous des autres membres de sa communauté.

En somme, le héros se distingue par une double marginalité, positive et négative, de même que le roi diffère doublement de ses sujets, dans certaines sociétés africaines, en tant que roi et en tant qu'individu incestueux, car le rituel d'accession au trône le contraint à commettre l'inceste. Or, dans ces sociétés, le roi est la victime désignée, en cas de crise forte, pour l'accomplissement du sacrifice purificateur. L'inceste compte en effet parmi les stéréotypes

⁵⁸⁹Philippe Walter (*art.cit.*, pp. 135-136) donne ces exemples pour démontrer la pluralité de lectures possibles de la rumeur.

⁵⁹⁰*Ibid.*, pp. 137-138. Philippe Walter va « plus loin dans l'analyse des substrats mythiques "familiaux" sur lesquels repose la *Chanson de Roland* ». Après analyse serrée du cryptage hagiographique autour des saints entretenant un rapport onomastique avec Ganelon, il défend l'idée que le héros est le fils d'une déesse-mère, appelée « à procréer un enfant héroïque après avoir absorbé une chair divine (un être serpentiforme), forme transitoire et fécondante d'une divinité souveraine » (p. 140).

accusateurs les plus fréquents lancés contre la victime émissaire, car il s'agit d'un crime indifférenciateur⁵⁹¹. En l'occurrence, le signe victimaire ne consiste pas dans la pratique de l'inceste, mais dans le fait d'en être le fruit. Roland incarne à lui seul la perte des différences, ce que confirme davantage encore l'hypothèse de Philippe Walter selon laquelle ce héros serait né de l'ingestion d'une chair animale : l'abolition de la frontière entre humanité et animalité revêt la même signification que l'inceste. La semi-divinité même du héros mythique ne laisse pas d'être problématique et décline sur le mode positif le discours négatif contenu dans la liaison incestueuse ou bestiale. L'exemple de la conception d'Achille est en tout point révélateur : le mariage d'une déesse et d'un mortel bouleverse l'ordre de l'univers mais représente la seule solution pour éviter la naissance d'un être qui, tuant Zeus, précipiterait l'effondrement du règne des Olympiens. Achille naît donc d'une union déréglée, après que sa mère s'est métamorphosée plusieurs fois en animal pour échapper à l'étreinte de Pélée.

La venue au monde de certains héros mythiques les prédestine donc à devenir les piliers inébranlables, et pourtant finalement abattus, d'un système qu'ils n'ont pu intégrer qu'au prix d'une transgression néfaste. La lecture chrétienne du mythe rolandien comprend la mort du héros comme l'expiation du péché de son père : ce faisant, elle prolonge l'illusion persécutrice propre à la logique sacrificielle. Une fois encore, les imaginaires païen et chrétien s'accordent en profondeur et, si l'on peut admettre l'idée que l'adaptation de l'un à l'autre oblige à des déplacements, nous vérifions qu'elle ne conduit jamais à de franches ruptures. En somme, tous s'accordent, y compris la majorité des commentateurs modernes et contemporains, pour considérer la mort de Roland comme un mal inévitable, un sacrifice douloureux mais nécessaire afin de réparer le déséquilibre que le héros a créé du simple fait de son existence.

IV.2.3 Saint Roland

Jusqu'à présent, nous avons concentré notre analyse sur la dimension négative de la sacralisation dont le héros fait l'objet. Afin de vérifier notre hypothèse, il nous revient désormais de mettre en évidence le pôle positif de ce processus, c'est-à-dire d'étudier la sanctification du personnage de Roland. René Girard explique en effet l'ambivalence constitutive du héros mythique par le regard nécessairement double que porte la communauté

⁵⁹¹Dans *Le Bouc émissaire*, René Girard a mené une enquête fructueuse à ce sujet. Il montre à quel point cette accusation est stéréotypée, que ce soit dans les mythes (Œdipe en est l'illustration emblématique) ou à un niveau historique. Son explication des accusations d'inceste portées contre Marie-Antoinette comme réflexe ancré dans la mentalité collective est convaincante (p. 32).

sur lui. La victime émissaire est tenue pour responsable de la crise mais aussi de sa résolution. Les citoyens de Thèbes, par exemple, sont unanimes à vouloir expulser Œdipe à cause duquel est apparue la peste ; le consensus est tout aussi fort pour tenter de convaincre l'exilé de revenir mourir dans sa ville, dont il deviendrait alors une divinité protectrice. La contradiction semble à première vue insoutenable, mais le comportement des Thébains possède une profonde cohérence, fondée sur la conviction suivante : « Si la victime émissaire peut seule interrompre le processus de déstructuration, elle est à l'origine de toute structuration. »⁵⁹²

Aussi les marques d'adoration reçues par le corps sans vie de Roland prolongent-elles le mouvement initié par les accusations régulièrement portées contre le héros. Loin d'être incompatibles, les unes sont en réalité étroitement solidaires des autres, car la sanctification posthume du guerrier n'est jamais que la conséquence de sa sacralisation préalable. De fait, ce n'est qu'après la mort du guerrier que s'observent les marques de vénération.

En premier lieu, il convient de nous intéresser au traitement accordé aux dépouilles des Francs qui jonchent le sol de Roncevaux. Les laisses 212 et 213 du texte oxonien dessinent une opposition intéressante. Tous les morts sont portés « *ad un carner* » (« dans une fosse commune »), où ils sont enterrés. La question rhétorique sur laquelle se referme la laisse 212 est particulièrement éloquente et souligne l'inutilité de toute autre forme de cérémonie : *Si's unt laissez ; qu'en fereient il el ?* (« Puis ils les ont laissés ; qu'en feraient-ils d'autre ? »). Pourtant, les dépouilles de Roland, d'Olivier et de Turpin font l'objet d'une déférence particulière : leurs cœurs sont recueillis dans une étoffe de soie, leurs corps sont placés dans des peaux de cerf et, surtout, installés dans des charrettes pour être emportés en France. La dignité et le prestige des trois combattants justifient en grande partie ce rituel, mais tel n'est-il pas le cas des douze pairs dont l'œuvre a célébré l'unité et la solidarité sans faille ? Les autres versions admettent toutes une même inégalité de considération, mais les modalités diffèrent. L'ensemble des morts est bien enterré sur le champ de bataille et les douze pairs seuls sont inhumés à Blaye ; les cadavres de Roland et d'Olivier, au moment de l'enterrement, reçoivent quant à eux un traitement particulier. Voici en quels termes T rapporte la scène :

*Ilz font les corps en la terre bouter
Tout leur service leur ont fait celebrer.
Les douze pairs firent bien enbasmer,
Et en serceux coucher et alouer ;*

⁵⁹²*La Violence et le sacré*, pp. 140-141.

Sur touz les autrez font Roullant conroier

Et Olivier et Aude o le vis clair.

Olivier firent en un montier porter :

*Pres de Roullant nel voudrent enterrer.*⁵⁹³

Les quatre premiers vers annoncent une cérémonie collective et la rupture créée par le vers 4905 est radicale : une distance irréductible se creuse entre « *Roullant* » et « *touz les autrez* ». La préposition « *sur* » ne laisse aucun doute sur la nature de cette distance : Roland est supérieurement traité car il est considéré comme sacré. Le rejet au vers suivant du nom d'Olivier crée une distance forte, sur un plan stylistique, et contribue à isoler Roland alors même que s'amorce, provisoirement, une solidarité éternelle entre les deux compagnons. C'est naturellement le dernier vers de ce passage qui attire l'attention.

Dans une note à l'édition de V7 qu'il établit (p. III/518), Joseph Duggan émet l'hypothèse que le narrateur entreprendrait par ce vers de justifier l'existence de deux tombeaux, et non de trois, près de celui de saint Romain. En admettant que le jongleur s'embarrasse des sépultures réellement abrités dans l'église de Blaye, il n'en demeure pas moins surprenant que la discrimination entre les deux héros, laissée sans explication, semble aller de soi et procéder d'une évidence qui s'impose à la collectivité. Il y a pourtant une contradiction considérable entre la mise à l'écart d'Olivier au vers 4908 et le rapprochement qui avait été opéré au vers 4906. Le texte veut donc, dans un même mouvement, dégager le couple Roland-Olivier du groupe des douze pairs et dégager Roland du couple qu'il forme avec Olivier. Ce travail paradoxal traduit, pour nous, l'affinité particulière entre la victime et celui qui endosse la responsabilité technique du meurtre collectif, tout en réaffirmant la dimension singulière de Roland – dont la marginalité n'est plus négative désormais mais, au contraire, réclame le plus grand respect de la communauté apaisée. Notre analyse éclaire d'un jour nouveau la conclusion que tire André Moisan de son étude sur les sépultures des guerriers tombés à Roncevaux : « Pour l'épopée proprement dite, la célébration d'un héros par l'hommage rendu à son tombeau est plutôt exceptionnelle, dans le cas de Roncevaux comme bien souvent »⁵⁹⁴.

⁵⁹³Laisse 293, vers 4901-4908 : « Ils font porter les corps en terre / Et ont fait célébrer le service funèbre. / Ils firent embaumer avec soin les douze pairs / Et dans des cercueils les firent placer et allonger ; / Sur tous les autres ils apprêtent Roland / Et Olivier et Aude au clair visage. / Ils firent porter Olivier en un moutier, / Près de Roland ils ne voulurent pas l'enterrer. » À l'exception de L (laisse 171), les autres variantes concordent (voir les laisses 366 de V4, 390 de C, 384 de V7 et 321 de P).

⁵⁹⁴« Les sépultures des Français morts à Roncevaux », *Cahiers de civilisation médiévale*, 24, 1981, p. 137. Ce constat doit s'entendre par opposition à la tradition cléricale, qu'André Moisan étudie minutieusement dans cet article. Le travail de ce chercheur intéresse d'autant plus notre propos qu'il relève également que la tradition épique est stable dans le cas du seul Roland, dont Olivier « s'éloigne relativement peu » (p. 131). André Moisan avoue en outre être déconcerté par la mise à l'écart du tombeau d'Olivier et émet l'hypothèse, peu convaincante selon nous, qu'elle symbolise la supériorité de « l'amour d'élection » (p. 131).

La disjonction des tombeaux des beaux-frères rivaux rappelle, sous une forme voilée, l'antagonisme posthume qui oppose Étéocle et Polynice dans le *Roman de Thèbes* : alors qu'Adraste a fait placer sur un bûcher les dépouilles des enfants d'Œdipe, le feu se divise en deux moitiés qui se combattent à plusieurs reprises. Les cendres de la double crémation ne souffrent pas non plus d'être recueillies dans la même urne. Le commentaire du narrateur ne pourrait-il pas s'appliquer à Roland et Olivier :

*Senefiance fu, ce croi,
Des deux freres de pute foi
Qui onques jor ne s'entramerent
Ne puis la mort ne s'accorderent ;
Onques en vie bien ne firent
Neïs a mort ne se souffrirent ?⁵⁹⁵*

Nous exagérons à dessein, mais la proximité ne nous paraît pas moins réelle entre l'affrontement fratricide d'enfants incestueux et l'antagonisme virulent qui oppose Roland à son frère juré. La haine perce à travers les protestations d'amitié éternelle et les conventions du compagnonnage épique.

Une manœuvre de Malprimes, lors du combat décisif opposant les troupes de Charles et celles de Baligant, confirme le caractère sacré de la dépouille de Roland⁵⁹⁶. L'expédition du Sarrasin naît d'un regard lancé en direction du camp franc :

*Il resgarda vers le soleil couchant
Et voit Bertran et Ogier le vaillant.
Vint mille furent li hardi combatant.
Commandé orent Olivier et Rollant
Bien a garder ceuls qui sont remanant
En Roncesvaus sor l'erbe verdoiant.⁵⁹⁷*

L'interprétation de ces vers ne va pas sans difficulté, car il est impossible d'établir avec certitude les personnes qui ont donné l'ordre de veiller sur les compagnons et à quels hommes elles se

⁵⁹⁵Nous citons les vers 10517-10522 de l'édition établie par Guy Raynaud de Lage (Paris, Champion, 2002) : « Ce fut le symbole, je crois / De deux frères d'ignoble foi / Qui pas un seul jour ne s'aimèrent / Ni même après la mort ne s'accordèrent ; / Pas une seule fois de leur vivant bien ils se firent / Ni, morts, ils ne se souffrirent. »

⁵⁹⁶Outre le fragment découvert par Henri Michelant (laises 7 à 10), P (laises 220 à 223) et T (laises 194 à 196) rapportent l'entreprise du fils de Baligant. Nous nous en tiendrons à la lettre du manuscrit parisien qui, passablement obscur pourtant, présente l'avantage d'être le plus clair.

⁵⁹⁷Laisse 220, vers 3979-3984 : « Il regarda vers le soleil couchant et voit Bertrand et Ogier le Vaillant. / Au nombre de vingt mille étaient les hardis combattants. / Ils avaient recommandé Olivier et Roland / À la garde de ceux qui sont restés / À Roncevaux sur l'herbe verdoyante. »

sont adressées. Le plus logique est de supposer que vingt mille soldats, placés sous le commandement de Bertrand et d'Ogier ont été préposés à la protection des seules dépouilles de Roland et d'Olivier. Ce fait souligne suffisamment l'importance des deux cadavres, surtout si l'on songe à la disproportion des forces en présence et au fait que Charles se prive ainsi d'un renfort non négligeable pour empêcher quiconque, humain ou bête sauvage, de profaner les corps des deux compagnons. La préoccupation obsédante de ces dépouilles sacrées se lit dans le silence qui entoure le sort des autres morts, qui ne sont absolument pas pris en compte et Malprime ne s'y trompe pas.

La vénération des Francs pour ces deux dépouilles suscite sa convoitise, conformément à la loi du désir mimétique qui règne dans le poème. C'est pourquoi il apostrophe ses hommes en ces termes à la laisse 221 :

"Seignor, or m'entendez.

Se poïst iestre li cors Rollanz trouvez

Et Oliviers, qui tant fu redoutez,

A Baligant seroient presenté.

Veez cel aubre qu'est foillus et rammez ?

*Se la ne sont, jamais nes trouverez."*⁵⁹⁸

Seule la théorie mimétique est à même de rendre compte d'un projet dont l'intérêt est peu évident. Il faut bien que Malprime, par imitation, attribue une valeur importante, ou peut-être un pouvoir, aux corps des deux pairs, pour engager un combat acharné, dans le seul but de « présenter » les deux trophées à Baligant. Le thème de la bataille autour du cadavre du héros est certes un *topos* de la littérature épique – que l'on songe aux luttes terribles autour du corps de Patrocle ou d'Achille – mais c'est précisément parce qu'un culte est instauré autour du tombeau du héros⁵⁹⁹. Sur ce point, la réflexion développée par René Girard à propos du lien entre violence et sacré est difficilement attaquable.

Les Sarrasins s'emparent finalement des cadavres de Roland, d'Olivier ainsi que de celui de Turpin, prise non programmée, mais les Francs les poursuivent et réussissent à les vaincre. Ainsi, la laisse 123 permet de comprendre que la dépouille du seul Roland avait une véritable

⁵⁹⁸Vers 3992-3997 : « Seigneurs, écoutez-moi. / Si le corps de Roland pouvait être trouvé / Et celui d'Olivier – qui fut si redouté – / À Baligant ils seraient présentés. / Voyez-vous cet arbre feuillu et touffu ? S'ils ne sont pas là, vous ne les trouverez jamais. »

⁵⁹⁹À ce propos, voir l'analyse que fait Gregory Nagy des cérémonies rituelles liées au tombeau de Pyrrhos, dans *Le meilleur des Achéens* (chapitre 7) mais aussi de la valeur culturelle des ossements des héros, et tout particulièrement de ceux d'Achille (*ibid.*, chapitre 20).

importance. C'est ce qui explique l'attitude de Malprime lorsqu'il réalise qu'il ne parviendra pas à emporter les dépouilles auprès de Baligant :

*Rollant a prins par la broigne saffree,
Puis point avant delez une ramee ;
Repont le bien soz un aubre a celee,
Qu'il l'en cuidoit porter en sa contree
Quant il avroit la bataille finnee. (...)
Torpins de Rains fu gietez en la pree
Et Olivier delez une ramee.⁶⁰⁰*

À l'évidence, Malprime ne porte pas le même respect aux trois corps. Son unique préoccupation va à la dépouille de Roland. C'est elle seule qu'il « *cuidoit porter en sa contree* » et dont il prend soin : cette précision suppose qu'il espère obtenir un intérêt, et vraisemblablement une protection, pour son pays entier et non offrir un présent splendide à son seul roi. Le contraste entre la précaution dont il use pour abriter la dépouille sacrée et l'urgence dans laquelle il expédie celles de Turpin et d'Olivier est révélateur. En effet, les tournures « *repont le bien* » et « *fut gietez* » sont antithétiques et la première induit la déférence quand la deuxième suppose, si ce n'est de la brutalité, un certain mépris à tout le moins. La convergence entre cette scène et la scène de l'inhumation précédemment étudiée ne saurait être un simple hasard ou redondance maladroite.

Le poète s'efforce de souligner, dans un premier temps, la différence de nature entre tous les morts et le couple Roland-Olivier. C'est pourquoi il insiste au vers 4021 sur le sort des autres victimes glorieuses de la bataille de Roncevaux : « *Les autres laissent ; nes ont pas remüez* » (« Ils laissent les autres ; ils ne les ont pas transportés »). Tout indique que la négligence est volontaire et que l'urgence de la situation n'a aucune part dans la discrimination. Dans un second temps, il s'ingénie à marquer l'écart qui sépare les dépouilles des deux compagnons : en dernier ressort, Roland demeure unique et séparé, de toute éternité, du reste de sa communauté. La décision finale d'expédier les corps de Turpin et d'Olivier traduit de manière spectaculaire une inégalité de statuts sensible dès la formulation de son projet par Malprime. La tournure grammaticale employée distingue la dépouille unique et sacrée de Roland et présente celle d'Olivier comme une prise accessoire.

⁶⁰⁰Vers 4047-4051 et 4059-4060 : « Il prit Roland par sa brogne d'or brodée / Et galopa vers un bosquet ; / Il le dissimule avec soin sous un arbre, à couvert / – Car il espérait ainsi l'emporter dans sa contrée, / Lorsqu'il aurait achevé la bataille. / (...) Turpin de Reims fut jeté dans le pré / Et Olivier sous un bosquet. »

Cet épisode nous semble prouver de manière irréfutable la sanctification posthume et immédiate du héros. Si l'entreprise de Malprime s'inscrit incontestablement dans une tradition épique, elle tire son sens véritable du rapport qu'elle noue avec la pratique médiévale du vol de reliques. Dans l'ouvrage qu'il a consacré à la question, Patrick Geary montre comment les récits de *translationes* présentent le vol comme le mode le plus prestigieux d'acquisition de reliques⁶⁰¹. Cet historien estime ainsi que les hagiographes, souvent, ont pu raconter comme des vols des transferts de reliques parfaitement réguliers, afin d'accroître la valeur des ossements des saints entrés en possession d'une communauté religieuse. Selon Patrick Geary, le fondement de cette pratique repose sur l'assimilation du saint à ses reliques :

« Il apparaît clairement que les reliques étaient perçues comme le saint vivant et que le récit de translation est en fait celui d'un enlèvement rituel par lequel un saint passait d'une communauté à une autre. »⁶⁰²

Tel est le cadre de pensée dans lequel se comprend le mieux la manœuvre de Malprime. Il tente d'assurer aux siens la protection puissante de Roland. Puisque, dans les récits de vol, le succès est réputé prouver la volonté réelle du saint, l'échec de la présente tentative confirme les liens indestructibles qui unissent le héros à son peuple, pour lequel il est mort. La sanctification du héros épique est d'autant moins problématique que les vies de saints comme, postérieurement, les mystères hagiographiques trahissent une obsession pour les souffrances physiques endurées par le martyr et développent longuement le motif de sa mort sanglante.

Dans la mesure où le héros est sanctifié, il n'est pas surprenant que des monuments soient édifiés en son honneur. C'est ainsi que Charles fait ériger une église sur le chemin du retour. Certes, les témoignages de V7, C, P et T concordent entre eux et indiquent que le bâtiment est dédié à saint Jean. Néanmoins, la construction des vers suggère que le nom du saint officiel dissimule le dédicataire réel mais non encore canonisé du lieu sacré :

*Iluec fist Charles un monstier estorer
Por son neveu, "Saint Jehan" apeller.*⁶⁰³

⁶⁰¹*Le Vol des reliques au Moyen-Âge. Furta sacra*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Aubier, 1993 (Princeton University Press, 1990, pour l'édition originale). Patrick Geary consacre le deuxième chapitre au culte des reliques dans l'Europe carolingienne et rappelle que Charlemagne s'est efforcé de faire de ce culte un élément de l'ordre social.

⁶⁰²*Ibid.*, p. 16. L'enlèvement du corps de saint Martin, rapporté par Grégoire de Tours (*Le Livre des Miracles*, I, 38) constitue sans doute l'exemple le plus célèbre de vol de reliques.

⁶⁰³P, laisse 261, vers 4740-4741 : « En ce lieu Charles fit bâtir une église / Pour son neveu, appelée "Saint Jean" ». La construction est rigoureusement identique en V7 (laisse 329), C (laisse 337) et T (laisse 232).

Le nom propre contenu dans le second hémistiche oblitère en quelque sorte celui du héros, qui n'est pas prononcé. L'impression demeure toutefois qu'un bâtiment cultuel appelé « saint Roland » ne serait nullement impensable.

Les trois vers finaux de V4 évoquent d'ailleurs un monument consacré à Roland, mais ils sont malheureusement très obscurs. Comme le constate Robert Cook en note de son édition (p. II/372), la nature de l'édifice n'apparaît pas nettement à la lecture de ces vers et ne devait pas être claire dans l'esprit du jongleur ou du copiste. Les deux ultimes vers de P, moins énigmatiques, font référence au même monument, sans pour autant que la confrontation des deux variantes dissipent toute incertitude. L'établissement des textes, malaisé et sujet à discussion, notamment en ce qui concerne les noms propres, rend conjecturale toute traduction⁶⁰⁴ :

La asis a columbe oit les carboncles a soil, J'ai laissié la columbe et l'escharboucle a foil.
Dont ben voit la crareté e li lusoil Bien le puet on veoir jusques el val de Doil.
Dous grant leues jusque la val de Sidoil.

La localisation du monument est impossible à déterminer : il serait tentant, par exemple, de lire dans P une allusion au Mont-Dol, mais le contexte semble s'y opposer. En effet, la bataille funeste a eu lieu en Espagne et, si l'on admet l'idée que l'érection de la colonne soit indépendante des événements de Roncevaux, il est alors probable que Charles l'associe à la conquête de Marsoil, ville ou contrée imaginaires qu'il évoque au vers précédent. De plus, il convient de s'interroger sur l'assimilation possible de la « *columbe* » aux colonnes de Roland, historiquement attestées en territoire germanique.

Il sera suffisant, afin de donner une idée de l'étendue et de la complexité des questions soulevées par ces quelques vers, de signaler que le dédicataire de la colonne n'est pas le même d'un manuscrit à l'autre. Le monument est dédié à Roland seul dans V4, aux douze pairs – en tant que jumeaux de Roland, il est vrai – dans P. En outre, rien ne saurait garantir, à lire scrupuleusement la version vénitienne, que Charles ait personnellement pris la décision de faire construire l'édifice. Nous serions bien empêché de nous immiscer dans des débats si érudits, mais, fort heureusement, l'essentiel réside pour notre propos dans l'existence même de ces vers. Quelles que fussent sa nature et sa fonction exactes dans l'esprit des jongleurs et des auditeurs, la colonne atteste en effet la sacralisation de Roland – nous sommes ici dans l'obligation de

⁶⁰⁴V4 : « Là se trouvaient sur une colonne de nombreuses escarboucles, / Dont l'on voit bien l'éclat et la lueur / Sur deux grandes lieues, jusqu'au val de Sidoil. » P : « J'ai laissé la colonne et l'escarboucle avec son réflecteur / On peut bien le voir jusqu'au val de Doil. » Robert Cook, dans la note citée, et Annalee Rejohn, dans la note consacrée aux vers de P (pp. IV/383-IV/384) recensent les nombreuses incertitudes et interprétations divergentes.

renoncer au terme de sanctification, impropre à qualifier des pratiques culturelles vraisemblablement païennes. Le *Saragoza* semble même anticiper sur la sacralisation posthume du héros, lorsqu'elle décrit aux vers 187-189 le heaume de Roland. Déjà, le guerrier y apparaît tout entier sémaphore :

Lassa en son chiep .I. vert elme lusant :
Mil crestals hi ac que detras que davant,
*A miega nuech en vay sas ostz guisant.*⁶⁰⁵

La rencontre n'est assurément pas anodine : l'éclat épique du heaume, tout comme la colonne, symbolise la part positive du feu de la violence, dont le poème prouve par ailleurs la capacité à provoquer des incendies ravageurs.

De manière significative, Grégory Nagy a relevé l'existence d'une conjonction analogue dans la poésie grecque archaïque. De fait, Homère compare dans l'*Illiade* (chant XIX, vers 374-380) l'éclat jeté par le bouclier d'Achille à un éclair promettant aux marins qu'ils surmonteront la tempête et Ulysse affirme dans l'*Odyssee* (chant XXIV, vers 80-84) que les Argiens ont élevé la tombe d'Achille de sorte à ce qu'elle puisse briller de loin. Or, Nagy relève la conjonction pour prouver que « l'ambivalence bonne/mauvaise de la force est intégrée à l'intérieur d'un personnage, Achille lui-même »⁶⁰⁶. Le feu destructeur du fils de Thétis, telle la flamme meurtrière du Franc, possède pour corollaire l'éclat salvateur. Le parallèle retient d'autant plus notre attention que la force ambivalente d'Achille est également associée au vent. Or, le lecteur le moins attentif des chansons de geste aura noté que le personnage de Roland est lui-même doté d'un souffle prodigieux. Dans le *Pèlerinage de Charlemagne*, Roland se propose de renverser les murs de Constantinople par la puissance de son souffle ; dans la *Chanson de Roland*, la violence du souffle se retourne contre le héros. Notre propos n'est certes pas de suggérer une relation génétique entre les deux guerriers. Nous mesurons l'imprudence d'une hypothèse qui tendrait à constituer Achille comme ancêtre de Roland – le héros grec ferait par trop une curieuse figure paternelle de substitution pour le fils de personne. Le rapprochement nous permet simplement de souligner davantage encore la nécessité de recourir à l'idéologie de la deuxième fonction indo-européenne pour apprécier pleinement les significations du personnage de Roland⁶⁰⁷.

⁶⁰⁵« Il lace sur son chef un vert heaume luisant : / Il portait mille cristaux, tant derrière que devant. / Au milieu de la nuit, grâce à leur éclat, il va guidant ses armées. »

⁶⁰⁶*Le Meilleur des Achéens*, p. 368. La réflexion sur l'éclair du bouclier et celui de la tombe d'Achille est développée p. 386-390.

⁶⁰⁷Sur ce point, nous partageons la position défendue par Jean-Jacques Vincensini en conclusion de son étude « De l'humanité sublime de Roland aux contradictions de la fiction épique », *Figures de Roland. Actes du Colloque de Corte, juin 1998*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 25-44. Ce critique y exhorte ses pairs à penser la figure de Roland

S'il s'agissait en effet de tenter une esquisse de mythologie comparée, il nous faudrait une nouvelle fois mobiliser le mythe de Baldr, qui se présente, d'après les sources que nous avons débattues, comme un héros martial et lumineux. La version de Saxo Grammaticus, une fois encore, concorde remarquablement avec la matière rolandienne : Hotherus, qui hérite dans le récit de l'érudit danois des traits traditionnellement attribués à Baldr, possède un baudrier étincelant. Le rapprochement entre cet armement et le heaume lumineux de Roland s'impose de lui-même, et l'analyse des détails renforce la comparaison structurelle que nous avons précédemment proposée. Au demeurant, il n'est pas exclu que nous soyons en présence d'un archétype mythique, qui demanderait à être analysé avec plus de précision : comme Baldr, Achille possède un corps invulnérable et il est lui aussi abattu d'une flèche lancée par le combattant le moins compétent dont un dieu hostile guide la main.

Reste à considérer, avant de refermer le chapitre de la sanctification de Roland, un étrange geste de douleur accompli par Charlemagne. En effet, L décrit en ces termes l'attitude de l'empereur devant le cadavre de son neveu :

*Li empereres dou bon chival desçant
 Il s'agenoille, soëf et bonemant,
 Devers les piez le prist premieremant,
 Dedanz sa bouche mist le talon Rollant.*⁶⁰⁸

Ces vers ont plongé la critique dans la perplexité. William Kibler, en note à l'édition qu'il établit (p. VI/171), estime que le geste doit s'interpréter comme une référence à la cérémonie d'investiture vassalique, qui commandait d'embrasser les pieds du suzerain. L'amplification du geste mettrait en relief, selon lui, le profond respect (« *deep respect* ») de l'empereur. Joseph Duggan, pour sa part, commente les vers correspondants de V7 (p. III/509) dans un sens radicalement opposé. Pour lui, le geste de Charles est un moyen de vérifier que Roland soit effectivement mort. Mais Robert Lafont réfute cette explication rationnelle et soutient qu'il faut voir dans ce geste « un macabre symbole de fellation »⁶⁰⁹.

dans le cadre de la fonction guerrière définie par Georges Dumézil.

⁶⁰⁸Laisse 114, vers 1855-1857 : « L'empereur descend de son bon cheval, / Il s'agenoille délicatement et bonnement, / Il le prit tout d'abord par les pieds ; / Il plaça dans sa bouche le talon de Roland. » Le geste se retrouve en P (laisse 253), C (laisse 330) et V7 (laisse 322), à la différence que Charles s'empare non du talon mais du grand orteil de Roland.

⁶⁰⁹*La Geste de Roland*, p. 157. Il faut rattacher cette remarque à la conviction, profondément ancrée dans l'esprit de Robert Lafont, d'une homosexualité ritualisée dans l'institution chevaleresque (*Le Chevalier et son désir : essai sur les origines de l'Europe littéraire, 1064-1154*, Paris, Éd. Kimé, 1992).

Le fait est que les exemples convoqués par Duggan pour justifier son interprétation ne sont absolument pas convaincants. Certes, Élisabeth d'Orléans demanda dans son testament que l'on s'assurât de sa mort en lui donnant deux coups de rasoir sous la plante des pieds, mais l'analogie avec le geste de Charles est extrêmement lointaine. De surcroît, la mort de Roland est considérée comme acquise, dans l'esprit de l'empereur et de ses barons, mais aussi du narrateur et de son audience. Cependant, Duggan cite un passage de *Garin le Lorrain* (vers 6097-6108) qui retient l'attention. Le vassal de Garin tranche le bras de son seigneur, dans le but de se procurer une relique. Comme Garin revient momentanément à la vie, le médiéviste américain estime vraisemblablement sa théorie confortée. Pourtant, la résurrection est explicitement accidentelle et, dans l'esprit du vassal comme du narrateur, le geste ne saurait équivaloir à la vérification empirique d'un décès. La similitude incontestable des deux scènes se fonde sur la sanctification du héros. La description que fait Peter Brown de l'adoration chrétienne des reliques confirme notre hypothèse :

« Le culte chrétien des saints comprit rapidement les opérations qui consistaient à déterrer, déplacer, démembrer – *opérations auxquelles il faut ajouter l'avidité mise à les toucher et à les baiser* – les ossements des morts ». ⁶¹⁰

Aussi William Kibler ne se trompe-t-il pas entièrement lorsqu'il évoque le profond respect de Charles pour Roland. Toutefois, la cérémonie de l'investiture vassalique ne constitue sans doute qu'un lointain arrière-plan ; elle ne saurait à elle seule rendre compte de l'insertion dans le poème du geste impérial. L'attitude de Charlemagne trahit une vénération brûlante et excède de beaucoup les mesures d'un hommage respectueux, aussi ostentatoire fût-il. En somme, l'interprétation de Robert Lafont n'est pas très éloignée de celle que nous construisons, tant l'adoration du corps saint se révèle ardente. Ce nonobstant, il appartient en propre à l'éminent occitaniste de sonder l'inconscient de l'épopée médiévale et de lire dans la scène l'aveu éclatant de l'homosexualité chevaleresque, partout ailleurs refoulée. Nous nous abstiendrons, pour notre part, de toute spéculation psychanalytique et nous bornerons, plus prudemment, à conclure que la vénération du roi des Francs suppose la sanctification du héros.

Le corps littéralement intouchable du héros se métamorphose donc en dépouille offerte aux étreintes les plus passionnées, et la clef de cette radicale mutation réside dans sa mort violente. La dialectique de la sacralité négative et de la sanctification parcourt la chanson de geste, dont le personnage principal s'appréhende sur le mode de la victime émissaire. L'intérêt

⁶¹⁰*Le Culte des saints*, p.15. Nous soulignons, parmi la liste des actions normalement considérées comme maudites dans l'Antiquité tardive, le contact physique avec le corps du mort.

de recourir à la théorie girardienne pour interroger l'imaginaire épique de la violence nous paraît plus évident encore pour peu que l'on considère la figure de Ganelon. La chanson semble en effet concentrer sur le traître, comme à dessein, les signes caractéristiques du bouc rédempteur. Nous avons déjà indiqué que nous n'entendons pas justifier la présence dans une même œuvre de deux victimes de la violence collective, dans la mesure où notre entreprise n'est pas de valider à tout prix la théorie de René Girard mais de commenter, à sa lumière, un texte fondateur. Nous nous devons de rappeler ici qu'une configuration semblable se retrouve dans le mythe de Baldr et que cette rencontre justifierait à elle seule la comparaison que nous avons proposée.

IV.3 Au bonheur des bourreaux : la figure de Ganelon en bouc émissaire

Les pages à venir courent le risque de passer pour une inutile redite : prouver la sacralité de Ganelon nous oblige de fait à reproduire la même démonstration que celle que nous avons conduite pour analyser l'ambiguïté du personnage de Roland. Cependant, il convient de préciser que, d'une part, la répétition est imputable à la seule matière que nous étudions et que, d'autre part, les deux analyses s'éclaireront et se renforceront mutuellement. Par bien des aspects en effet, le discours du poème sur le traître constitue l'envers de celui qu'il consacre au héros. Nous n'entendons pas suggérer par là un glissement du mode positif au mode négatif – nous espérons avoir suffisamment démontré la part d'ombre du neveu de Charles – mais une rupture plus essentielle : par bien des aspects, et notamment celui de la violence collective, qui nous intéresse au premier chef, les contradictions et les circonlocutions s'effacent devant l'univocité et la clarté.

IV.3.1 Les signes victimaires

Bien que le poème emprunte des voies moins sinueuses quand il traite de Ganelon, la figure du traître ne se réduit pas à une essence entièrement maléfique. Selon une logique paradoxale qui nous est désormais familière, c'est même une qualité qui concourt à l'exclure de la communauté franque.

IV.3.1.1 De l'inconvénient d'avoir de l'esprit

Au cours de la délibération collective destinée à nommer un ambassadeur auprès de Marsile, les Francs arrêtent en effet leur choix sur le baron en raison de son intelligence supérieure : « *N'i trametrez plus saive* »⁶¹¹. Pour mesurer à quel point cette sentence, que d'aucuns considèrent comme valorisante⁶¹², sonne en réalité comme une condamnation, il nous faut étudier plus précisément le déroulement du conseil. Après que tous les barons ont tranché en faveur de la paix, Charles les consulte sur le choix de l'ambassadeur. La candidature spontanée de Naimés est repoussée en raison de la même qualité motivant la désignation forcée de Ganelon : « *Vos estes saives hom* » (O, laisse 17, vers 248 : « Vous êtes un homme sage »). Par parenthèse, l'incohérence cesse pour peu que l'on se remémore l'opposition entre deux formes de pensée, l'une réfléchie et l'autre impulsive, que nous avons évoquée lorsque nous comparions les mythes de Baldr et de Roland. L'essentiel, pour notre propos, est ailleurs. Dans les trois laisses qui se succèdent, les modalités demeurent inchangées : Roland, Olivier, Turpin se proposent d'eux-mêmes et sont révoqués par des individus isolés. Quand s'ouvre la laisse 20, l'empereur exige l'unanimité de ces « *Francs chevalers* » et la communauté tout entière (« *Dient Franceis* ») valide la proposition du héros. La charge est prestigieuse, certes, mais son attribution a conduit à la mise au ban du traître.

Ce processus de polarisation collective s'avère fondamentale pour comprendre l'ouverture du poème, puisque Roland, partisan déclaré de la guerre, y occupe également une place marginale. Les Francs sont unanimes aussi bien pour rejeter le héros que le traître. Le même hémistiche, « *Dient Franceis* », est d'ailleurs employé dans les deux cas. La foule ne s'exprime que pour exclure un individu ; mieux, elle n'existe en tant que foule que par cette exclusion. Pourtant, le poème impute toujours la responsabilité de l'hostilité collective à un individu particulier, le traître ou le héros. La description de la réaction du conseil à l'avis de Roland est révélatrice à ce sujet :

*Li emperers en tint lo chef enbron (...),
Tot quoi se tint : ne dist ne o ne non.
Franceis se teisent ne mais qe Guenelon.*⁶¹³

⁶¹¹O, laisse 20, vers 279 : « Vous n'en enverrez pas de plus sage ». L'appréciation se rencontre dans toutes les variantes (V7 et C, laisse 20 ; V4, laisse 17).

⁶¹²Jean-Charles Payen, par exemple, écrit dans « Encore le rire de Roland » (*VIII^o Congreso de la Société Rencesvals*, Institution Principe De Viana, Pampelune, 1981, p. 388) : « Cet agrément, pourtant élogieux, Ganelon l'interprète comme une conspiration. »

⁶¹³V7, laisse 15, vers 261-264 : « L'empereur en garda la tête baissée (...), / Il se tint tout coi : il ne dit ni oui ni non. / Les Français se taisent, à l'exception de Ganelon. »

La construction syntaxique du vers 264 traduit éloquemment la solidarité d'un groupe et le rejet de Ganelon, à l'avis duquel, cependant, le conseil se range. La charge d'exprimer de vive voix la condamnation du héros incombe entièrement au personnage du traître. À rebours, la parole du champion se substitue à la décision collective réclamée par l'empereur. C'est donc au tour du meilleur des Francs d'endosser la responsabilité d'un acte qui, en toute logique, engage l'ensemble de la communauté. Le mécanisme du bouc émissaire est donc à l'œuvre dès le seuil de la chanson et il entraîne dans son orbite Ganelon et Roland, absolument indissociables l'un de l'autre.

IV.3.1.2 La beauté du diable

En définitive, l'intelligence de Ganelon, susceptible de dégénérer en fourberie, se révèle aussi néfaste pour les Francs que la bravoure de son beau-fils, menaçant sans cesse de se dégrader en folie sanguinaire. Elle fonde à elle seule la sacralité du personnage mais est associée, par redondance, à un signe physique distinctif. À nos yeux, cela ne saurait être l'effet du hasard si c'est précisément dans cette même séquence narrative que le narrateur décrit l'éminente beauté du père de Baudoin :

*Vairs out les oilz e mult fier lu visage,
Gent out le cors e les costez out larges ;
Tant par fut bels tuit si per l'en esguardent.*⁶¹⁴

Naturellement, le vers sur lequel s'achève le portrait retient l'attention. La fascination exercée par le traître sur « tous ses pairs » est saisissante : le regard d'admiration renforce l'exclusion, en même temps qu'il l'explique. L'emploi du substantif « *per* » en une telle circonstance n'est pas dépourvu d'ironie. En effet, il faut se rappeler que la nomination de Ganelon dépend aussi du fait qu'il n'appartient pas au groupe des douze pairs, que Charles a révoqués par avance comme ambassadeurs potentiels. Surtout, le narrateur emploie ce vocable à l'endroit précis où il affirme la singularité absolue de Ganelon, à nul autre semblable. En certaines occasions, il est sinistre d'être *primus inter pares*. De différer, le traître génère la solidarité parfaite d'individus devenus identiques sous ce seul rapport. La beauté sublime participe donc pleinement de la sacralité du baron, comme l'atteste la variante contenue dans V7 : « *Por sa biauté fut forment esgardez.* » (vers 405 : « Pour sa beauté, il fut regardé avec insistance »).

⁶¹⁴O, laisse 20, vers 283-285 : « « Il avait les yeux vairs et le visage très fier, / Il avait le corps noble et les flancs larges, / Il était si beau que tous ses pairs le regardent. » Le portrait mélioratif se rencontre dans toutes les variantes (V4, laisse 20 ; C et V7, laisse 24).

L'adverbe « *forment* » est lourd de menaces et d'agressivité latentes : le regard contraint mais inquisiteur des Francs annonce le déchaînement ultérieur de violence collective, prête à se manifester déjà.

La beauté de Ganelon est régulièrement réaffirmée dans le poème. Nous comprenons mieux pourquoi l'ambassadeur, dans la requête qu'il adresse à Charles au moment de son départ, mentionne l'apparence supérieurement avantageuse de son fils. L'objet de son discours, rappelons-le, est de disqualifier Roland comme héritier et d'insister sur la pleine légitimité de Baudoin. Puisque la beauté extrême est un trait distinctif du traître, celle de Baudoin garantit la pureté des liens du sang. Le fils tend un miroir dans lequel le père peut se reconnaître avec certitude. Le style formulaire confirme que la beauté extrême est consubstantielle à Ganelon. En effet, dans la version d'Oxford, l'hémistiche « *Bel sire Guenes* » ouvre les laisses 39, 43 et 44. En saluant de la sorte son interlocuteur, Marsile le définit par cette unique caractéristique. De manière rétrospective, le roi de Saragosse confirme ainsi que les Sarrasins admirent le charme et l'élégance du traître. S'ils ont vanté peu avant la noblesse de l'ennemi adossé seul contre un pin, c'est peut-être moins sa bravoure que sa splendeur et sa mise raffinée qu'ils visaient. De fait, l'exclamation que leur arrache l'attitude du messager est immédiatement précédée d'un portrait en majesté de Ganelon :

Afublez est d'un mantel sabelin

Ki fut cuvert d'un palie alexandrin. (..)

Dient paien : "Noble baron ad ci ! ".⁶¹⁵

La connexion entre la description laudative et l'apostrophe semble garantie par le fait que la formule « *Bel sire Guenes* » ne se rencontre pas uniquement dans le texte oxonien. Dans la mesure où elle ouvre aussi les laisses 37 et 39 de V4 et 50 et 52 de C et V7, il paraît très probable qu'elle appartienne au répertoire traditionnel des jongleurs. Notre hypothèse se trouve corroborée par l'emploi de la formule dans un contexte radicalement différent, puisqu'elle est placée dans la bouche de l'empereur en ouverture de la laisse 27 de C et V7. En guise de post-scriptum à la comparaison mythologique que nous avons proposée, il nous faut signaler ici que Snorri, au chapitre 33 de la *Gylfaginning* affirme de Loki qu'« il est beau et splendide d'apparence ».

⁶¹⁵Laisse 35, vers 462-463 et vers 467 : « Il est vêtu d'un manteau de zibeline, / Recouvert de soie d'Alexandrie. (...) / Les païens disent : "Voici un noble baron" ». Précisons toutefois que V7 et C, à la laisse 42, représentent les Sarrasins admirant sans conteste le courage de leur adversaire, « *mout hardis* », mais la description du « *mantel* » et de son « *dras* » précède l'éloge et le conditionne peut-être (vers 725-726 et vers 731).

De même que l'invulnérabilité de Roland est envisagée comme une manifestation de sa nature diabolique, la beauté de Ganelon est elle aussi l'objet d'un discours ambivalent. L'admiration générale pour la noblesse de son apparence laisse parfois place à des commentaires critiques. Ainsi, la laisse 36 de V7 s'ouvre sur un nouveau portrait du personnage qui mérite réflexion :

Li Sarrasins esgarde Guenellon :
Cors ot bien fait et chiere de baron,
Le nes ot droit et mout gente façon,
*Sorcil ot grant et regart de felon.*⁶¹⁶

L'on retrouve dans ces vers les thèmes déjà évoqués au moment de la description initiale du baron lors du conseil. En effet, sa beauté particulière attire le regard de Blancandrin, comme elle avait attiré celui des Francs. L'accumulation de termes laudatifs traduit la grâce remarquable du baron et la construction parallèle des vers 619-621 crée une idée de perfection. Avant la césure, une partie du corps est évoquée (le corps, le nez, le sourcil) séparé de son attribut (bien fait, droit, grand) par le verbe « *ot* » ; après la césure, la conjonction de coordination introduit un groupe nominal, dépendant du même verbe et qui ajoute encore à la représentation idéale du baron. Ce parallélisme permet par conséquent d'exprimer dans le dernier vers la solidarité entre la beauté du personnage et sa bassesse morale : les deux aspects, saisis en un seul et même mouvement, sont ainsi donnés comme corrélatifs. Il n'est pas sans intérêt de relever que la dimension négative ne soit explicitée qu'à l'endroit du poème où c'est un regard sarrasin qui se porte sur le traître. Lors du conseil des barons, quand c'est l'attention des Francs que Ganelon attire, ses yeux sont également évoqués mais l'allusion ne crée pas un hiatus. Le poète précise simplement qu'ils sont « *vairs* » et c'est certainement ce fait qui conduit Blancandrin à estimer qu'il s'agit d'un « *regart de felon* ». De fait, durant la période médiévale, l'impossibilité de pouvoir définir nettement la couleur des yeux d'un individu entraînait l'idée que l'on ne pouvait pas non plus être sûr de ses pensées, qu'il était « très changeant dans son comportement » comme l'écrit Snorri de Loki. Mais cette relation n'est explicitement établie que par l'envoyé de Marsile. Dans le cas de Ganelon comme dans celui de Roland, l'ennemi sert de révélateur à la sacralité.

⁶¹⁶« Le Sarrasin regarde Ganelon : / Il avait le corps bien fait et chair de baron / Il avait le nez droit et l'air très noble, / Il avait de grands sourcils et un regard de félon. »

IV.3.2 La nature criminelle de Ganelon

En somme, la splendeur à nulle autre pareille du baron légitime est l'indice de sa capacité à perpétrer les forfaits les plus noirs. Avant même que d'entrer en scène, Ganelon est déjà condamné. À cet égard, la prolepse contenue dans la laisse 12 des versions de C, O et V7 s'avère redoutablement efficace. Elle anticipe certes la suite des événements mais elle contribue aussi, et surtout, à présenter la culpabilité de l'ambassadeur comme indiscutable. Dès l'ouverture du poème donc, l'affaire est entendue : Ganelon est celui « *ki la traïsun fist* » (O, vers 178). La laisse travaille en outre à établir la marginalité du personnage. De fait, le catalogue des conseillers montre l'unité indéfectible des conseillers de Charles, comme l'attestent l'emploi du syntagme « *ensembl'od els* » (vers 175) et aussi la redondance finale (vers 177) traduisant l'harmonie du groupe (« *Des Francs de France en i ad plus de mil* »). Expiant son crime ultérieur, le traître est déjà exclu d'un ensemble auquel il se rattache pourtant. Les variantes de C et de V7 empruntent une autre voie pour aboutir au même résultat, puisque Ganelon est d'abord intégré dans l'accumulation avant que le dernier hémistiche ne le condamne et ne l'oppose à la foule entière des Francs : « *S'i fu Guenes, qi toz les a traiz* »⁶¹⁷.

De surcroît, l'ascendance du personnage confirme ses prédispositions pour le crime, qui ne sont en quelque sorte que le fruit de l'hérédité. Tel est du moins le raisonnement que semblent tenir les rédacteurs des versions autres que O, car ils rappellent tous le crime inaugural du lignage de Ganelon, le meurtre de Jules César. Le lien de causalité est indéniable, à entendre les paroles de Charles :

*Par Guenellon me croist pene mout grant !
En vieille geste est escrit de lonz tanz
Que traïsson firent forz et pessanz
El Capitoille de Rome a escianz ;
Jules Cesar, qui tant par fu vailanz,
Mordrissent il o lor greffes trenchanz,
Pois en moururent par merveillos ahanz.
En feu greçois en fu chascuns ardanz.
Cist fel retret a lor apartenanz.*⁶¹⁸

⁶¹⁷C, vers 213 : « Guenes y fut aussi, qui tous les a trahis ». Sur un plan stylistique, la juxtaposition de « *qi* » et de « *toz* » est une réussite incontestable. Le vers 220 de V7 est identique, à l'orthographe près.

⁶¹⁸V7, laisse 186, vers 3113-3121 : « Par Ganelon me croît une peine très grande ! / En la vieille geste il est écrit depuis longtemps / Qu'ils firent une trahison grave et pesante / Sur le Capitole de Rome, en conscience ; / Jules César qui fut si vaillant / Ils l'assassinèrent de leurs stylets tranchants / Puis en moururent dans une souffrance

Le jongleur a beau garantir l'authenticité de la généalogie par l'antiquité de la source écrite qu'il prétend exploiter, le caractère hautement fantaisiste en est évident. Il convient donc de s'interroger sur les significations d'une tradition qui a pu s'imposer contre toute vraisemblance. Sa fonction la plus obvie est de renforcer la sacralité du traître, mythique descendant d'une lignée maudite. Marqué du signe de l'infamie, Ganelon devient davantage encore le réceptacle privilégié de la violence commune. En outre, contrairement à ce que proclame ouvertement le narrateur, le motif de la trahison n'explique en rien la référence à l'assassinat de Jules César, à moins qu'il ne faille comprendre qu'il désigne par ce terme de trahison le meurtre collectif. Tel est en effet le motif structurant de ces vers, qui fonde véritablement le rapprochement des univers antique et épique. La réalité historique présente en effet de nombreux éléments qu'éclaire la théorie girardienne : dans un contexte de guerre civile et donc de crise d'indifférenciation, César, individu doublement marginal en tant que glorieux dictateur et qu'épileptique, succombe sous les coups des sénateurs qui l'ont encerclé. De manière révélatrice, le jongleur ne retient de ces éléments que le signe de la marginalité positive, proclamant la vaillance éminente du dictateur – qualité qui lui confère symboliquement le rôle d'ancêtre de Roland. La victime ne succombe plus à l'hostilité de la communauté mais à celle d'un groupe précisément circonscrit, celui des ascendants de Ganelon. En retour, ce groupe subit le déchaînement d'une violence collective, que le narrateur ne cherche pas à dissimuler ; il le célèbre, au contraire, comme une manifestation légitime du droit le plus élémentaire. La chanson réécrit donc l'histoire romaine afin de l'ériger en modèle archétypique auquel elle se conforme. De toute éternité, le traître doit être châtié⁶¹⁹.

Or, si l'on ose dire, la trahison du traître est rien moins que prouvée. C'est ainsi que dans le texte oxonien, le seul dans lequel les barons ont l'occasion de statuer sur l'affaire, les conseillers recommandent à l'empereur de le déclarer quitte. Le narrateur rattache une décision aussi surprenante à la présence menaçante de Pinabel, mais, à la vérité, le motif d'accusation porté contre Ganelon est frappé de nullité, car il se fonde sur le concept de lèse-majesté à peine émergent au moment de la fixation par écrit de la chanson. Les recherches qu'Emmanuel Mickel a entreprises sur les questions juridiques soulevées par le poème le conduisent en effet à la conclusion suivante : « En général, mon opinion, désormais, est que les éléments du procès de

abominable. / Dans un feu grégeois l'on brûla chacun d'eux. / Ce félon appartient à leur lignage. » Nous retenons le témoignage de V7 mais toutes les variantes concordent (V4, laisse 152 ; C, laisse 195 ; P, laisse 102 ; T, laisse 89 et L laisse 60).

⁶¹⁹L'anecdote donne son sens fort à la définition de Ganelon comme « traître de nature » par Philippe Verelst (nous renvoyons à son article « Traître de nature et traître occasionnel: le cas éclairant du *Renaut de Montauban* », *Actes du XIe congrès international de la Société Rencesvals, Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 21-22, 1990, t. 2, p. 331-346).

Ganelon tendent à refléter des pratiques légales postérieures plutôt qu'antérieures. »⁶²⁰ En d'autres termes, le traître est condamné au nom d'une loi qui n'existe pas encore. Fait remarquable, les critiques fondant leur enquête sur le postulat inverse, selon lequel la chanson intègre des pratiques juridiques anciennes, aboutissent à la même conclusion. Peter Haidu écrit ainsi :

« Cette archaïsation est un pas en arrière qui permet deux pas en avant. C'est en faisant appel à un code marqué du sceau de l'authenticité des temps anciens que le texte achève son projet révolutionnaire : l'établissement de la prérogative royale sur la féodalité. »⁶²¹

Le hiatus paraît au premier abord bien incompréhensible ; pourtant, il permet de saisir la manière dont se constitue l'évidence de la culpabilité du traître. Les tenants de la lecture historique insistent à raison sur les jeux de pouvoir, car la perspective idéologique est grandement éclairante pour saisir les significations complexes de la *Chanson de Roland*. Elles ne doivent pas occulter toutefois la réalité, tout aussi indéniable, d'un déplacement systématique des responsabilités collectives : l'individu marginalisé assume seul des actions imputables à la communauté dans son ensemble. Cela était vrai de Roland, ce l'est aussi de Ganelon.

Nous avons déjà vu comment, lors de la délibération initiale, Ganelon est marginalisé, au moment même où pourtant il exprime l'avis partagé par chaque guerrier présent. Une logique similaire explique que Ganelon soit fréquemment taxé de cupidité dans notre corpus, si bien que ce péché passe parfois pour le mobile véritable de sa félonie. Si la chanson proclame uniquement l'avidité de ce personnage, une lecture attentive révèle que l'armée entière de Charlemagne est assoiffée d'or. De fait, les premières laisses insistent sur l'importance du butin accumulé pour ses soldats et la ruse de Marsile n'a de chance de réussir que s'il est primordial pour Charles de « *liier ses soldeiers* » (« rétribuer ses soldats »), comme l'expose Blancandrin au commencement de la chanson. L'âpreté des Francs au gain est révélée plus nettement encore lorsque Ganelon explique que là réside l'origine de leur amour pour Roland :

*"Il [les Francs] l'aiment tant ne li faldrunt niënt,
Or e argent lur met tant en present*

⁶²⁰Ganelon, Treason and the "Chanson de Roland", p. 24 : « *In general I am now of the opinion that the elements of Ganelon's trial tend to reflect later rather than earlier legal practices.* »

⁶²¹*Op. cit.*, p. 169 : « *That archaïcizing is one step backward that allows for the two steps forward. It is by calling upon a code marked by the authenticity of ancient age that the text achieves its revolutionary goal : the establishment of monarchical prerogative over the feudal.* »

Muls e destrers, palies e garnemenz."⁶²²

Si ce sont les ennemis et le traître qui développent en premier ce thème, ils tiennent un discours que, dans V7, les Francs reprennent à leur compte. De fait, aux vers 6356-6359 de la laisse 333, la lamentation des soldats a moins pour objet la disparition de Roland que la perte des « *bones armes* », « *chastel*, « *honor* » et « *destrier* » dont le héros gratifiait chacun de ses compagnons de bataille. Le *Rolandslied* confirme d'ailleurs la cupidité des guerriers francs, prêts à s'emparer de l'or enfermé dans le temple de Mahomet qu'ils viennent de détruire ; il faut l'autorité de Roland afin de les en dissuader⁶²³.

Il y a donc un glissement du pluriel au singulier et c'est sur le traître seul que porte l'infamie de la vente du héros aux Sarrasins. Cette substitution, caractéristique de l'imaginaire persécuteur, demeure insidieuse dans toutes les variantes, à l'exception de V7 et de C où elle se manifeste ouvertement par la bouche d'Aude. L'héroïne formule en effet en des termes saisissants le véridique enseignement qu'elle a tiré de sa vision. Alors que l'empereur et son père se sont efforcés de lui dissimuler les événements de Roncevaux, elle possède une conscience aiguë de la trahison de Ganelon :

"Venduz les a, par le mien esciant ;

Il en a pris roge or e blanc argant,

Trente somers chargiez par avenant."⁶²⁴

Aude ne se trompe pas, et il ne fait guère de doute que sa vision lui est apparue par la volonté de Dieu. Pourtant, à l'en croire, le prix de la vente infâme est intégralement retombé dans l'escarcelle du traître. Or, dans V7 et C comme dans toutes les autres versions, nous savons que dix seulement des bêtes de somme étaient réservées à Ganelon, le reste revenant à l'empereur et à son armée. Même si l'on estime qu'il ne s'agit pas d'une erreur de la fille de Girard mais seulement d'une imprécision, il est impossible de ne pas comprendre quelles lois régissent le vague de sa formulation. Les propos effacent la faute collective et seule demeure la figure de Ganelon en Judas, coupable d'avoir vendu pour trente sommiers le Christ des guerriers. Dans cette perspective, l'« invraisemblance essentielle » que représente l'envoi d'une ambassade

⁶²²O, laisse 30, vers 397-399 : « Ils l'aiment tant qu'ils ne lui feront jamais défaut. / Tant il leur offre d'or et d'argent, / De mulets et de destriers, de soies et d'équipements ! »

⁶²³Vers 4195-4122 de l'édition établie par Dieter Kartschoke. La version allemande oppose donc la soif de sang du héros, jugée positivement, à la soif de l'or des Francs. Le champion des Francs est le seul, lors de la délibération initiale, à se dresser contre la cupidité qui, implicitement, motive la décision d'accepter les propositions de Marsile : « *Goldes hân ich genuoc* » (« J'ai de l'or en suffisance », vers 829).

⁶²⁴V7, laisse 355, vers 6796-6798 : « Il les a vendus, je le sais, / Il en a pris rouge or et blanc argent, / Trente sommiers chargés selon l'accord. » La leçon de C est voisine (laisse 363, vers 6673-6675).

constituée d'un seul représentant favorise la concentration des torts en réalité répartis sur un individu unique⁶²⁵.

Ainsi, la solidarité paradoxale unissant le parâtre à son beau-fils s'explique par l'identité du rôle qu'ils jouent tous deux dans la résolution de la crise épique. Nuls vers ne traduisent mieux l'homologie que ceux rapportant les propos ambigus de Naimés, lors de la désignation de Roland comme commandant de l'arrière-garde :

"Assez oëz que Guenes vet disant :
Il est mout fels, criels et soduiant.
La reregarde a mise sor Rollant.
Li quns s'en vet durement coreçant ;
Je mescroi mout q'il ait fet lor talant.
Bien conoissez q'il a felon talant.
*N'i a François qi sor lui soit vaillant."*⁶²⁶

Il est difficile, en effet de savoir avec certitude duquel des deux le sage conseiller affirme qu'il « *a felon talent* ». La cohérence exige *a priori* de comprendre cette sentence comme un blâme de Ganelon, dans la mesure où Naimés le dépeint comme « *fels* ». Pourtant, la construction grammaticale impose de comprendre que le propos s'applique à Roland. L'éloge qui succède paradoxalement au blâme confirme l'interprétation, puisque le titre de plus brave des Francs ne peut être revendiqué avec quelque légitimité que par le seul neveu de Charles. L'intérêt de ces vers réside justement dans le fait que l'on ne puisse discerner clairement l'identité du personnage désigné par les pronoms personnels de troisième personne. Rien n'empêche, il est vrai, de considérer que Naimés désigne Ganelon au vers 1147 et Roland au vers 1148. L'impression de confusion et de brouillage n'en deviendrait pas moins vive, loin s'en faut. L'ambiguïté est constitutive de cette laisse, ce dont témoigne la tradition manuscrite.

De fait, s'il est pertinent d'isoler V7, seule variante à ne pas dissiper l'incertitude, il convient en outre de distinguer T de V4 et C, puisqu'il attribue aux propos de Naimés un sens inverse que celui que leur confèrent les deux autres versions. Dans V4 et C, le héros est sans

⁶²⁵La formule se rencontre sous la plume de Florence Goyet (*op. cit.*, p. 239). Le héros du poème semble partager cet avis lorsqu'il rétorque aux détracteurs de son beau-père :

« Guennes est preuz et de moult grant barnez.
Je ne veil mie quë il en soit blasmez :
Nous ne sçavon mie com ly plait est alez. »

C, laisse 20, vers 316-318 : « Ganelon est vaillant et de très grande noblesse. / Je ne veux absolument pas qu'il soit blâmé : / Nous ne savons pas comment l'entrevue s'est déroulée. ». De fait, aucun Franc n'est à même de connaître la vérité sur ce point, hormis Ganelon naturellement.

⁶²⁶V7, laisse 68, vers 1142-1148 : « Vous entendez assez ce que Ganelon dit : / Il est très perfide, cruel et trompeur. / Il a attribué l'arrière-garde à Roland. / Le comte s'en va, en proie à une dure colère ; / Je doute fort qu'il ait fait à leur envie. / Vous savez bien qu'il a une envie perfide. / Il n'y pas de Français qui soit plus vaillant que lui. »

hésitation l'objet du blâme, frontal dans le manuscrit vénitien, car Roland est présenté comme « *pessimo e du* » (« très mauvais et dur », vers 707 de la laisse 55), plus modéré dans la version castelroussine, dans laquelle Naimés évoque le « *fier talent* » du champion (laisse 67, vers 1118), ce qui pourrait à la rigueur se recevoir en bonne part. À l'inverse, le texte de Cambridge présente une leçon plus conforme aux attentes de l'auditeur et du lecteur, en ce sens que le conseiller y incrimine clairement le « *mauvés talant* » du traître (laisse 2, vers 18). Le copiste de Cambridge semble travailler consciemment, dans cette laisse, à une réhabilitation de la figure de Roland, sans quoi il n'attribuerait pas à Naimés le sentiment de colère, ressentie par le héros dans toutes les autres versions.

Bien empêché de trancher en faveur de l'une ou de l'autre version, nous nous contenterons d'insister sur un point crucial : les rôles du traître et du héros sont interchangeable. L'emploi en V7 de l'adjectif possessif « *lor* » suggère peut-être une communauté de destins, bien que le vers 1146 soit à tous égards énigmatique. Fondamentalement, la vengeance privée et la fureur guerrière ne sont qu'une seule et même faute, perturbant l'harmonie de la collectivité et justifiant par-là même une expulsion violente.

IV.3.3 Hymne pour un massacre : l'unanimité violente révélée

Sur ce sujet de l'exclusion, la chanson se révèle aussi éloquente dans le cas de Ganelon qu'elle est discrète pour Roland. D'elle, nous pourrions écrire ce que René Girard a affirmé des persécuteurs antiques ou médiévaux, comme Guillaume de Machaut : « ils disaient ce qu'ils faisaient »⁶²⁷. Tels sont en effet les termes par lesquels Charles enjoint à ses conseillers de délibérer sur le sort de Ganelon :

*"De la plus aspre mort que vos savrez jugier
Le me faites morir, je ne veil plus targier."*⁶²⁸

En la circonstance, l'emploi du verbe « *jugier* » est d'autant plus remarquable qu'il souligne la vanité de l'effort déployé pour donner à la mise à mort du traître l'apparence de l'application d'une peine légale. Sans nul doute, ce verbe entre en résonance avec l'exhortation de l'empereur

⁶²⁷*Sanglantes origines*, Paris, Flammarion, 2013, p. (1987 pour l'édition originale). Nous désignons Guillaume de Machaut par le terme de « persécuteur » pour la seule raison qu'il rapporte naïvement, sans distorsion, les violences collectives exercées contre les Juifs durant la Peste Noire comme fondées en droit et en raison. Nous renvoyons donc aux analyses qu'en a faites René Girard dans *Le Bouc émissaire*.

⁶²⁸V7, laisse 436, vers 8264-8265 : « De la plus amère mort que vous saurez trouver, / Faites-le moi mourir, je ne veux plus tarder. » L'énergique invitation revient dans les autres versions, à l'exception de O (V4, laisse 411 ; C laisse 441 ; P, laisse 370 ; T, laisse 344 et L, laisse 209).

invitant ses barons à juger « *le dreit* » de Ganelon, rapportée dans la seule version d'Oxford (laisse 72). Le sens juridique du terme, qu'il possède dans O, s'efface par conséquent au profit du désir et de l'imagination sadiques. Ces acceptions étant inconciliables, la cohérence explique qu'aucun manuscrit ne recoure aux deux à la fois. Le texte oxonien s'efforce de présenter comme juste et légitime une mise à mort que toutes les autres variantes décrivent en des termes qui évoquent irrésistiblement le déchaînement de la violence unanime. Dans la mesure où la tentative de condamner Ganelon selon le droit tourne court – et pour cause – nous pouvons affirmer que la logique persécutrice transparaît au moment et à l'endroit mêmes du poème où un jongleur travaille à la dissimuler.

L'on serait en droit d'objecter que, contrairement aux principes que nous avons défendus, nous accordons la préférence à un groupe de variantes, au motif arbitraire qu'elles servent plus efficacement notre démonstration. Ce serait méconnaître le fait que notre commentaire se nourrit précisément du désaccord de la tradition, dont il est en mesure de rendre compte. Ce serait négliger, surtout, la présence discrète dans O d'une séquence longuement développée dans les autres manuscrits. De fait, le poète oxonien condense en deux vers (3963-3964) la scène frappante d'une compétition consistant à proposer le châtiment le plus cruel :

Sor tuit li altre l'unt otriët li Franc

Que Guenes moerget par merveillus ahan.

Le verbe « *otrier* » concilie les sémantismes antithétiques du verbe « *jugier* », et l'ironie du sort veut que Ian Short le traduise précisément par « juger ». Il faut comprendre par ces vers que l'avis des Francs a pesé plus lourd dans la balance ou, plus justement, qu'il a prévalu sur d'autres inventions de « *merveillus ahan* » dans un concours que, dans son élégance laconique ou par réprobation morale, le jongleur ne décrit pas.

Les autres varieurs, quant à eux, se complaisent à dépeindre la scène et leur éloquence enthousiaste n'a d'égal que l'ardeur remarquable avec laquelle les barons répondent à l'ordre de l'empereur, eux qui s'étaient montrés bien circonspects et si peu loquaces lors du procès authentique. Le déferlement de supplices proposés et le plaisir qu'ils procurent à l'empereur sont saisissants et difficilement compréhensibles, si l'on ne les analyse pas à la lumière de l'imaginaire persécuteur. Sous sa forme la plus longue, la compétition s'étend sur six laisses parallèles, dont la construction bipartite est savamment calculée. En effet, chaque laisse s'ouvre sur une proposition de supplice et se referme sur la réaction de l'empereur, dont le refus provisoire ou définitif appelle la formulation d'un nouvel avis. Pour la commodité de la lecture et une meilleure intelligence de la séquence, nous en proposons une vue synthétique.

1) Toutes les versions laissent l'initiative à Girard (V7 laisse 436, C laisse 441, P laisse 370, T laisse 344, L laisse 209, V4 laisse 411) :

- proposition de supplice : mener Ganelon attaché comme un ours sur tout le territoire de l'empire en le fouettant puis lui retrancher un membre nuit après nuit comme prix de l'hospitalité à lui accordée.

- réaction de Charles : plaisir manifeste pour ce « fier jugement » mais refus d'accepter les délais induits.

2) C'est ensuite au tour de Bovon de prendre la parole (V7 laisse 437, C laisse 442, P laisse 371, T laisse 345, V4 laisse 412 ; L ne connaît pas cette proposition) :

- proposition de supplice : enflammer des aubépines et jeter Ganelon dans le feu encerclé par tous les hommes d'armes de Charles.

- réaction de Charles : plaisir manifeste devant le « fier supplice » et sélection de ce châtiment s'il n'y en a pas de plus grand.

3) Salomon intervient alors (V7 laisse 438, C laisse 443, P laisse 372, T laisse 346, L laisse 210, V4 laisse 413) :

- proposition de supplice : faire jeûner trois ours et deux lions (le nombre des animaux varie selon les versions, V4 remplace les lions par un serpent et L les supprime) puis leur livrer Ganelon nu en pâture au troisième jour.

- réaction de Charles : enthousiasme mais réticence à accepter les délais induits.

4) Ogier donne ensuite son avis (V7 laisse 439, C laisse 444, P laisse 373, T laisse 347, L laisse 211, V4 laisse 414) :

- proposition de supplice : enfermer Ganelon dans une tour, livré à la vermine et le faire jeûner trois jours, lui offrir ensuite un repas très poivré et épicé en lui interdisant de boire du vin ou de l'eau, afin qu'il meure de la même manière que Roland.

- réaction de Charles : admiration pour le projet mais refus catégorique d'offrir l'hospitalité à Ganelon. La version parisienne laisse alors l'initiative à Charles qui avoue sa préférence pour l'écartèlement.

5) Naines avance alors une nouvelle idée (V7 laisse 440, C laisse 445, T laisse 348, V4 laisse 415, L laisse 212) :

- proposition de supplice : écorcher intégralement le traître, l'enduire de miel et le faire lécher par sept chèvres (T remplace les chèvres par des vautres et V4 par des ours), la mort devant procéder des rires et de l'angoisse de Ganelon. La version de Lyon attribuée à Naimés la proposition d'écartèlement agréée par Charles.

- réaction de Charles : plaisir manifeste et volonté de sélectionner ce châtiment si les conseillers ne lui en présentent pas de plus grand (dans L, Charles retient la proposition d'écartèlement).

6) Oton remporte finalement l'enchère en proposant l'écartèlement, supplice retenu par Charles (V7 laisse 441, C laisse 445, T laisse 349, V4 laisse 416).

Il ne suffit pas d'enregistrer passivement ces manifestations de violence fantasmée, mais il convient encore de démontrer qu'elles renforcent notre interprétation. Dans cette perspective, nous nous intéresserons d'abord à une orientation majeure du supplice, la dimension collective. Trois des six propositions accordent à ce point une attention marquée. Ainsi, dans le projet initial soumis par Girard, la mention des immenses possessions de Charles précède l'évocation même du supplice envisagé : symboliquement, Ganelon doit parcourir le territoire entier de l'empire en étant fouetté. L'espace ainsi parcouru est un moyen de faire participer l'ensemble de la communauté au châtiment. À ce titre, il est difficile de ne pas rapprocher cette proposition de celle contenue dans la version d'Oxford, en ce sens qu'elles trahissent toutes deux une obsession pour l'unité géographique. Dans O en effet, le narrateur énumère sur deux vers (3961-3962) les peuples qui se rassemblent pour la délibération et qui concourent implicitement contre les Francs. La proposition de Bovon, quant à elle, est tout aussi édifiante, car elle reproduit la configuration mythique la plus transparente de meurtre collectif. Nous ne conférons aucune valeur particulière au choix de la mort par le feu, mais nous accordons notre entière attention au motif de l'encerclement. La saveur particulière du supplice de Bovon tient précisément à cette modalité : le châtiment ne serait pas si « pesant » - adjectif qui, dans le contexte, signale une qualité supérieure - s'il n'était administré par la collectivité. Aucune des cinq variantes n'oublie de rapporter la recommandation finale et à tout égard décisive : « *Si soient environ trestot vestre serjant* » (V4, vers 5929 : « Et que tous vos hommes d'armes soient rassemblés autour du feu »). Enfin, la proposition d'Ogier prône l'isolement absolu du traître, qu'il préconise d'enfermer dans une tour et de priver de tout contact avec l'humanité. En d'autres termes, il importe que la victime soit placée à l'écart, en marge de la communauté et sa réintégration momentanée doit entraîner sa mort, c'est-à-dire son exclusion définitive.

L'unanimité violente ne se limite pas dans la chanson au domaine du fantasme et de l'imagination purs ; elle devient réalité lors de l'application de la sentence. Sur ce point, les laisses de V7 consacrées à la scène se suffisent presque à elles-mêmes :

Guelon prenent prevost et seneschal

Fors de la ville le menent comunal.

Li baron montent, si ont le cri levé.

Karle meïsmes sor un mul est monté,

E li borzois qui mout l'ont désiré

Chascuns fait joie par tote la cité ;

*Enfanz et dames en sunt tuit conforté.*⁶²⁹

L'unanimité s'exprime de deux manières qui se renforcent mutuellement. D'une part, ces vers insistent sur l'expulsion « *fors de la ville* » de la victime. La mise à l'écart est une donnée essentielle de l'exécution, sinon le narrateur ne reviendrait pas à nouveau sur ce fait, en spécifiant au vers 8360 que Ganelon est conduit « *fors de la presse* ». La redondance est d'autant plus significative que le substantif « *presse* » exprime de manière quasi-systématique dans notre corpus la violence réciproque à laquelle les guerriers donnent libre cours dans la mêlée générale. La version d'Oxford assigne un emplacement bien différent au supplice, puisque la mise à mort se situe « *devers un' ewe ki est enmi un camp* » (vers 3968 : « près d'un cours d'eau au milieu d'un champ »). À l'évidence, le lieu n'a pas été choisi aléatoirement, comme l'attestent la présence du cours d'eau et, surtout, la position centrale qu'il occupe dans l'espace. La contradiction n'est donc qu'apparente entre O et les autres variantes : la sacralité s'accommode aussi bien d'un rejet intégral que d'une place privilégiée au cœur de la foule ; mieux, il lui est nécessaire, pour être pleinement elle-même, d'occuper ces deux lieux diamétralement opposés⁶³⁰.

D'autre part, l'énumération des personnes présentes permet de souligner la dimension collective. Un premier ensemble à trois termes est évoqué, formé des « *baron* », de

⁶²⁹Laisses 442 et 443, vers 8351-8357 : « De Ganelon s'emparent prévôts et sénéchaux. / Hors de la ville, ils le mènent en commun. / Les barons montent à cheval et leur cri s'est élevé. / Charles en personne sur un mulet est monté, / Ainsi que les bourgeois qui l'ont tellement désiré. / Chacun fait joie par toute la cité, / Enfants et femmes en sont tout réconfortés. » Nous retenons le témoignage de V7, extrêmement riche pour la démonstration que nous entendons mener, mais la même analyse pourrait être conduite à partir des autres variantes (V4, laisses 417-418 ; C, laisses 446-447 ; P, laisses 373-374).

⁶³⁰Comme le note René Girard dans *Le Bouc émissaire*, « cela veut dire non que la mythologie est littéralement n'importe quoi mais qu'elle va de préférence aux extrêmes et c'est ce qui caractérise, nous l'avons vu, la polarisation persécutrice » (p. 50). Nous retrouvons à propos de la localisation du supplice la dialectique de la marginalité « du dehors » et de celle « du dedans ».

« *Karle meïsm* » et des « *borzois* » : les trois ordres médiévaux, si ce n'est les trois fonctions indo-européennes, sont donc représentés et la figure de l'empereur occupe la position centrale. La communion est traduite par l'emploi du pronom indéfini « *chascuns* » et nous retrouvons un thème majeur de la crise sacrificielle, la perte de l'identité et des différences, envisagé cette fois sous un angle positif, puisque le sacrifice entraîne le retour de l'harmonie. La mention des « *enfanz et dames* » permet la constitution d'un second ensemble et permet d'évoquer par là même l'ensemble des catégories qui composent la cité. Une étude lexicale de ces vers conduit à la même conclusion, tant il est vrai que le texte est saturé de termes dont le sémantisme exprime l'idée de globalité : il en va ainsi des mots « *comunal* », « *chascuns* », « *tote* » et « *tuit* ». En dernier lieu, nous sommes tenu de conclure avec les mots même employés par René Louis : « il n'existe pas de poésie plus "unanimiste" que celle-là »⁶³¹.

L'acharnement sur le corps du supplicié est une deuxième orientation majeure du châtement. Toutes les propositions promettent l'élimination systématique du cadavre du traître. Girard prône ainsi l'amputation progressive des membres « *par un et un* » (V7, laisse 436, vers 8275) ; Bovon défend l'idée d'une calcination ; Salomon rêve, lui, d'une « *grant destrucions* » du corps dont « *n'i remandra entiers cuirs ne os ne braons* » (vers 8295 et 8297 : « n'en demeurera entier ni peau ni os ni tendons ») ; Ogier désire que la vermine entre « *tot environ son cors* » (vers 8306) et Naimés recommande de le « *trestot vif ecorchier* » (vers 8320). Le supplice effectif, l'écartèlement donc, réalise pleinement les projections fantasmatiques antérieures : il implique en effet un démembrement total du traître, comme le revendique explicitement le comte au vers 8340 lorsqu'il garantit à Charles qu'il verra « *son cors tot desevrer* ». Sa description dans la version d'Oxford prouve que la dislocation constitue un idéal :

Trestuit si nerf mult li sunt estendant

*E tuit li membre de sun cors derumpant.*⁶³²

Le parallélisme de construction traduit admirablement l'idée fixe qui régit la séquence : les premiers hémistiches décrivent le corps dans son ensemble, pour que les seconds hémistiches en proclament mieux la destruction.

⁶³¹Il va sans dire que l'éminent médiéviste ne songeait nullement à l'anthropologie girardienne lorsqu'il formula cette pensée dans « L'épopée française est carolingienne », tout préoccupé qu'il était de défendre la thèse traditionaliste.

⁶³²Laisse 269, vers : « Tous ses nerfs, sans exception, grandement se distendent / Et tous les membres de son corps se rompent ».

Nous pensons que le meurtre collectif est une clef de lecture pertinente et que c'est pour cette raison précisément qu'il apparaît explicitement dans la version de Lyon :

Li baron montent tuit, si ont le cris levé,

Puis si ont Ganelon de Mont Lëon gité ;

En si petit d'ore l'ont si dicipliné

*Chascons en a son membre per les chans trainé.*⁶³³

La logique commande de comprendre que le pronom « *chascons* » renvoie en réalité aux quatre chevaux nécessaires à l'écartèlement mais, grammaticalement, il désigne la communauté unie des barons, disloquant en main propre le corps du supplicié. Il y a fort à parier qu'il s'agisse d'un *lapsus calami* du copiste, aisément explicable par le souci de présenter une variante resserrée du poème, mais il n'en demeure pas moins que l'erreur, si c'en est une, possède l'infini mérite de ramener à la lumière une dimension de la scène que les autres manuscrits laissent à l'état latent. Dans cette perspective, la personnification des chevaux dans le texte oxonien, dont le jongleur affirme qu'ils sont « *orgoillus* » au vers 3966, mérite d'être relevée. De fait, les deux variantes s'éclairent réciproquement : l'une présente les hommes comme les agents d'un démembrement accompli par les chevaux, l'autre dote les chevaux utilisés pour l'écartèlement d'un sentiment humain⁶³⁴. Dans les deux cas, le sens est le même : l'application de la peine capitale s'efface pour laisser la place à un démembrement furieux, qui n'est pas sans rappeler le rituel du *diasparagmos* dionysiaque⁶³⁵. Naturellement, il est très improbable que le copiste ait songé à faire référence à une pratique culturelle qu'il ignorait certainement ; la rencontre s'explique, plus simplement, par le fait que, dans le poème épique, l'imaginaire persécuteur a libre cours.

Par ailleurs, il nous faut ici signaler la concordance entre la chanson de geste et le mythe scandinave. De fait, les figures de Loki et de Baldr forment un couple antithétique en ce qui concerne leur statut cultuel également : alors que la documentation atteste l'importance du culte

⁶³³Laisse 214 : « Tous les barons montent en selle et leur cri s'est élevé. / Puis ils ont sorti Ganelon de Mont Laon. / En si peu de temps ils l'ont si bien discipliné / Que chacun en a emporté un membre dans les plaines. »

⁶³⁴Le choix de l'adjectif ne doit rien au hasard, car il est extrêmement révélateur. Dans l'étude qu'il consacre à l'orgueil et à la fierté dans la *Chanson de Roland*, Gérard Gougenheim conclut en des termes qui rejoignent entièrement notre propos : « Orgueil et fierté ne sont pas des sentiments exclusivement humains. Le poète les prête aux animaux sauvages qui combattent comme des hommes. Ils plongent dans la violence guerrière, plus ou moins réglée, plus ou moins liée à l'excès. C'est cet excès qui rend l'orgueil blâmable. » (« Orgueil et fierté dans la *Chanson de Roland* », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, volume premier, 1970, p. 373.

⁶³⁵Nous renvoyons à l'interprétation de ce rituel par René Girard dans *La Violence et le sacré*. L'anthropologue comprend le *diasparagmos* comme l'imitation du meurtre collectif et en dégage deux règles essentielles : « 1) Toutes les Bacchantes participent à l'immolation. Nous retrouvons ici l'exigence d'unanimité qui joue un grand rôle dans de très nombreux rituels. 2) Aucune arme n'est utilisée ; c'est à mains nues que la victime est déchirée. » (p. 196).

de Baldr, il semble assuré, dans l'état actuel des connaissances, que Loki fût un dieu sans culte. L'acharnement à détruire le corps de Ganelon revêt une signification analogue, surtout si on la compare à l'adoration de la dépouille du héros, avec laquelle il forme système.

Il convient d'étudier désormais la dernière orientation majeure du supplice, la solidarité entre la mort de Ganelon et celle de Roland. Nous avons vu précédemment que, dans toutes les versions, c'est à Girard que revient l'initiative dans les propositions de supplice. Or, à chaque fois, l'avis de Girard est précédé d'un rappel de son lien de parenté avec Olivier. Nous avons démontré antérieurement que cette mention n'était pas anodine, mais qu'elle servait à esquisser un rapprochement entre la mort de Roland et de Ganelon. Olivier, le neveu, joue un rôle primordial dans le trépas du beau-fils ; Girard, l'oncle, amorce le déferlement de violence qui aboutit au supplice du beau-père.

La proposition d'Ogier n'a d'ailleurs pas d'autre intérêt que de garantir une symétrie parfaite entre les deux morts. L'objectif explicitement avoué consiste à faire périr le condamné « *ensi com fist Rollant* » (C, vers 8127 : « de la même manière que périt Roland »). Certes, il serait toujours loisible de limiter la ressemblance au seul motif de la mort par la soif – bien que rien jusque-là dans les variantes ne donne consistance à cette tradition – mais nous estimons pour notre part que les affinités dépassent de beaucoup la seule question de la cause technique de la mort du héros. Pourquoi, sinon, Bovon préciserait-il que Ganelon doit être brûlé dans un feu d'aubépines, allusion évidente au récit étiologique de Roncevaux et donc au trépas du commandant de l'arrière-garde ? Il existe bien des manières, en somme, de mourir de la mort de Roland, et toutes supposent l'unanimité violente des Francs rassemblés contre le traître.

4.3.4 Violence et sacré : le guerrier, le traître et le martyr

La solidarité indéniable entre les deux figures antagonistes du poème s'explique fondamentalement par leur sacralité. Afin de vérifier la pertinence de notre interprétation, il n'est peut-être pas inutile d'introduire en cet endroit un troisième terme de comparaison. Nous nous proposons de rapprocher le châtiment de Ganelon du supplice de Cromachus dans le *Mystère de saint Sébastien*. Le choix du troisième terme parmi le champ des possibles serait absolument arbitraire, si nous n'avions recouru au critère de l'éloignement, voulu le plus grand possible pour assurer la validité des conclusions que nous tirons de ce rapprochement. De fait, il serait malaisé de trouver une distance plus importante que celle qui sépare les deux scènes. La première est empruntée à un poème épique considéré comme fondateur de la littérature

médiévale, alors que la seconde trouve sa place dans une pièce obscure du répertoire théâtral de la fin du Moyen Âge⁶³⁶. Par-delà l'inscription dans deux genres et deux époques différents et par-delà l'écart dans l'audience rencontrée, les deux textes sont éloignés en ce sens surtout que la mise à mort y revêt une signification inverse : le poète chante le supplice du traître le plus honni qui soit, quand le fatiste met en scène la torture d'un innocent. Ces deux scènes, pourtant, suscitent un même commentaire, dans la mesure où elles laissent libre cours à l'imaginaire persécuteur.

Le soin apporté à la représentation de la destruction et de la dissolution physiques est le point de rencontre le plus évident entre les deux scènes d'exécution. C'est en des termes proches que la chanson et le mystère expriment le même souci d'inscrire dans le corps la fragilité humaine. La maîtrise du corps du condamné est un préalable commun aux deux mises à mort et la privation de la liberté de mouvement marque dans les deux cas le premier temps d'une manifestation éminemment spectaculaire de précarité. Certes, le motif des liens est appelé par une nécessité technique, puisqu'il faut bien s'assurer que le condamné ne se dérobe pas à l'office du bourreau. Son déploiement, cependant, n'est nullement réductible à la seule contrainte matérielle du supplice et les répliques des bourreaux, dans le mystère, soulignent l'importance symbolique de l'action. Mâchecoton, en effet, souhaite la malédiction divine dans le cas où il n'aurait pas assez serré les liens et Tailleboudin promet à Cromachus que la ligature sera si étroite qu'elle sera visible pour les spectateurs⁶³⁷. Cet échange n'aurait aucun sens s'il était question d'un geste accessoire et insignifiant ; bien au contraire, la dimension métathéâtrale de la dernière réplique en souligne la valeur expressive. L'imposition de liens marque avec force l'extrême vulnérabilité d'un corps voué à disparaître et c'est pour cela qu'elle est associée à la mise à nu : ôter les vêtements de Cromachus – Tailleboudin précise au vers 5094 que le martyr sera « *despouliés* » - permet de représenter l'être humain dans la condition la plus fragile qui soit.

Si le châtement de Ganelon donne lieu à un développement moindre du motif, ce dernier n'en demeure pas moins présent. La notation de la laisse 289 est trop rapide pour retenir l'attention mais, parmi les supplices proposés par les conseillers de Charles, le motif revient

⁶³⁶La datation des œuvres médiévales est affaire ardue : pour notre propos, il suffit de considérer l'écart de trois siècles au moins qui sépare le manuscrit le plus ancien de la chanson de celui du mystère, même si l'on pourrait défendre l'hypothèse d'un intervalle de temps bien plus important. Par ailleurs, nous ne méconnaissons pas la postérité littéraire du *Mystère de saint Sébastien*, mais il n'en demeure pas moins vrai que son inscription dans la mémoire collective ne saurait se comparer avec le prestige de la geste.

⁶³⁷*Mystère de saint Sébastien*, vers 5106-5111. « M. : *Ça, des cordes, que maugré bieu /De nous, que si lachés vous estes. /T. : Vous arés les mains si estroictes, /Par le sanc tieu, qu'il y parra.* » Nous citons le texte d'après l'édition établie par Léonard Mills (Genève, Droz, 1965). Les vers 5087-5200 sont consacrés au martyr de Cromachus.

avec insistance. C'est ainsi que Girart propose de lier Ganelon comme un ours avant de le supplicier, que Bovon préconise de l'encercler et qu'Ogier recommande de l'enfermer dans une tour⁶³⁸. Il n'est pas impossible d'ailleurs que l'écartèlement soit en dernier lieu le mode d'exécution retenu pour la raison qu'il associe à la perfection ligature et démembrement du corps.

Le martyr de Chromachus confirme la dimension obsédante de l'anéantissement physique du condamné que nous avons dégagée dans notre analyse de la mort de Ganelon. Il n'est qu'à enregistrer les déclarations des bourreaux, aux noms évocateurs, pour comprendre la proximité étroite entre les deux textes : quand Tailleboudin se vante d'avoir rompu la poitrine du supplicié, Malferas promet de lui éclater la cervelle et Écorchandouille jure d'être plus efficace (vers 5121-5123). Il convient de constater que ce déferlement de violence exprime de manière paradoxale la fragilité du corps humain, puisque l'acharnement le plus systématique est requis afin de permettre sa dislocation et sa disparition. À leur manière, brutale et directe, la chanson de geste comme le mystère reformulent la question du poète : « Que sommes-nous, qu'il faille ce fer dans le sang ? »

L'inquiétude métaphysique causée par la précarité humaine ne constitue cependant qu'un lointain arrière-plan dans deux textes où règne une esthétique de la violence, étrangère à toute angoisse ontologique comme à toute compassion. À rebours, la mise à mort se conçoit avant tout comme une source de jouissance visuelle : ainsi, le sang clair de Ganelon répandu sur l'herbe verte forme un tableau délicatement esquissé par le poète. Comme il est logique, le fatiste, lui, explore en profondeur la dimension spectaculaire du martyr. Il ne fait guère de doute que la réplique de Mâhecoton au vers 5091 (« Jouer nous faut entre nous quatre ») doive s'entendre comme un énoncé réflexif : la performance des acteurs recouvre très exactement celle des bourreaux. En d'autres termes, la représentation sera d'autant plus réussie que l'exécution aura été violente, ce dont Riflandoille a manifestement conscience quand il affirme au vers 5113 que ses camarades et lui doivent « jouer de plus belle ». Aussi cela ne saurait-il être un hasard si les deux autres occurrences de « belle » sont associées à l'idée de brutalité et de violence : Écorchandouille promet de « la bailler plus belle à Cromachus », c'est-à-dire de lui asséner un coup encore plus redoutable, et Mâhecoton enjoint à ses compagnons de serrer

⁶³⁸La mise à nu est évoquée dans la seule laisse 415 de la version de V 4 pour ce qui concerne le conseil de Naines et dans la seule laisse 438 de V7 pour celui de Salomon : l'acte n'est donc pas un lieu obligé de la formulation du supplice, mais revêt bel et bien une fonction symbolique.

« de plus belle » les liens du condamné⁶³⁹. En somme, l'exercice de la violence, la qualité de la prestation des acteurs et le plaisir des spectateurs sont une seule et même chose.

Encore faut-il comprendre que cette esthétique de la violence correspond à une éthique, celle de l'imaginaire persécuteur pour lequel la mise à mort est une fête. L'équivalence établie dans le mystère entre supplice et jeu ne se réduit pas à sa seule valeur métathéâtrale ; elle affirme de surcroît la jubilation profonde causée par le châtement à venir. Sur ce point, les propos de Tailleboudin sont éclairants : « Avec lui je me veux ébattre / Et veux apprendre à jouer »⁶⁴⁰. Agressivité, plaisir ludique et jouissance sexuelle sont fondus dans le moment du martyr, ou du moins de sa représentation. L'emploi du verbe *galler* au vers 5089 est tout aussi révélateur, puisque son sémantisme recouvre les trois mêmes champs : à l'évidence, Mâhecoton s'engage à battre Cromachus mais, aussi bien, il promet de le couvrir de moqueries ; un sens obscène, enfin, n'est pas absolument exclu, surtout en un moment où les bourreaux s'apprêtent à dévêtir le condamné. La même joie, provoquée par l'application de la peine capitale, figure explicitement dans les versions de Châteauroux (laisse 447) et de Châteauroux-Venise (laisse 443) de la *Chanson de Roland*.

La concordance, en tous points parfaite, empêche que l'on cède à la tentation, forte, de n'attribuer cette disposition d'esprit qu'aux seuls exécuteurs de la sentence, personnages injustes qui torturent une figure entièrement positive. Qu'il s'agisse du martyr ou du châtement, une communion a lieu et c'est dans l'unanimité violente contre un membre de la communauté qu'elle prend racine. Dans le mystère, l'emploi des pronoms met en évidence l'exclusion du condamné : au « nous » qui désigne la troupe des bourreaux – et qui exprime une connivence avec le public – s'opposent le « vous » ou, plus significatif encore, le « lui », qui renvoient au seul Cromachus. C'est la représentation par elle-même qui réalise la communion et, sans conteste, les scènes de supplices contenues dans les mystères justifient pleinement, à elles seules, la définition du théâtre médiéval comme « spectacle de la participation », proposée par Henri Rey-Flaud.

Il serait difficile de trouver un meilleur exemple de convergence de l'agressivité collective sur un individu particulier que l'étrange compétition à laquelle se livrent les barons de Charles dans la *Chanson de Roland*. Girart, Bovon, Salomon, Ogier, Naines et Othon rivalisent d'ingéniosité pour proposer le supplice le plus redoutable : chacun s'efforce de surenchérir mais la compétition ne débouche sur aucun conflit puisque Ganelon fait office de réceptacle universel. Il est d'ailleurs notable que Charles, de manière paradoxale, affirme l'égalité

⁶³⁹Respectivement vers 5122 (« *Je la ly baillierey plus belle* ») et vers 5125 (« *Tyrons nous quatre de plus belle* »).

⁶⁴⁰Vers 5092-5093 : « Avec ly je me veulx esbactre /Et veulx aprandre a jouer. »

valeur de toutes les propositions avant de donner la préférence à l'écartèlement, qu'il conçoit comme le meilleur châtiment⁶⁴¹.

Le martyr de Cromachus donne lieu à la même concentration de la violence sur la victime. Le mouvement des vers 5121 à 5125 mène de la compétition sadique, traduite par la stichomythie, au concours de tous les bourreaux à l'accomplissement de leur belle œuvre :

Tailleboudin : *Je luy ay rompu la forcelle.*

Écorchandouille : *Je la ly baillierey plus belle.*

Malferas : *Je luy partirey la cervelle*

Mâhecoton : *Affin que de nous luy sogvignie,*

*Tyrans nous quatre de plus belle..*⁶⁴²

Dans le mystère également, l'harmonie est obtenue par le déversement de l'agressivité de tous sur le seul Cromachus. C'est aux bourreaux que va la sympathie des spectateurs, et non à la victime persécutée⁶⁴³.

La puissance herméneutique de la théorie girardienne se trouve encore renforcée, si l'on articule la question de l'unanimité violente à celle de l'ambivalence de la figure du condamné. Personne ne songerait, en effet, à comparer Ganelon à un saint et un tel rapprochement serait à tout le moins qualifié d'inapproprié. L'analogie figure pourtant dans trois versions du poème et vaut d'être considérée avec sérieux. Alors qu'il s'apprête à préconiser l'écartèlement, Othon s'écrie au sujet du traître : « Ce n'est pas un corps saint à diviser. »⁶⁴⁴ Le conseiller donne consistance à l'homologie dans le moment même où il entend lui dénier toute valeur. Le paradoxe souligne la proximité symbolique entre la dislocation de l'être le plus abject et le morcellement en reliques de la dépouille vénérée d'un martyr. S'il importe, pour le comte comme pour la communauté, de distinguer le démembrement du criminel de la dispersion des

⁶⁴¹Version de Venise, laisse 417 : « *« Segnur, dist Carlo, franchi civaler lial, / Li jugement sunt tut poringual, / E cestui prendrons chi n'i so un plus mal. »* (« Seigneurs, dit Charles, francs chevaliers loyaux, / Les avis sont tous parfaitement égaux / Et nous prendrons celui-ci, dont je ne connais de plus terrible »). Seuls les manuscrits de Lyon et de Paris ne mentionnent pas la valeur égale des propositions.

⁶⁴²« Je lui ai rompu la poitrine / - Je la lui baillera plus belle. / - Je lui briserai la cervelle. / - Afin que de nous il se souviene, / Tirons nous quatre de plus belle. »

⁶⁴³Gustave Cohen revient à plusieurs reprises dans *l'Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge* (Paris, Champion, 1951) sur la dilection du public pour les scènes de torture, notamment aux pages 148, 152, 267-268 et 275-276.

⁶⁴⁴Version de Cambridge, laisse 349 : « *Ja n'est ce mie corps saint a deviser !* » Le même vers se retrouve dans les laisses 441 et 445 des versions de Châteauroux-Venise et Châteauroux. La comparaison avec le vers concurrent, qui figure dans la version de Venise (laisse 416) est riche d'enseignements. Othon s'y exclame qu'il ne convient pas de débattre encore sur ce sujet (« *Ben saçeç cest n'e mie ancor a deviser* »). Le glissement d'un sens à un autre du verbe « deviser » imite le mouvement du mécanisme de la victime émissaire : la division du corps de Ganelon est seule capable d'éviter la division du corps social.

dépouilles saintes, cela implique que la distinction ne va pas de soi et qu'elle est, en un sens, arbitraire⁶⁴⁵.

Le mouvement inverse s'observe dans le *Mystère de saint Sébastien* : le chrétien innocent est ravalé au rang de « fils de putain » et de « ribaud ». Ces injures (« *fis de putaim* » au vers 5099 et « *ribaut* » au vers 5102) esquissent une surprenante solidarité entre Cromachus et ses bourreaux, dans la mesure où la première invective pourrait être adressée par Écorchandouille à l'un de ses collègues et où la deuxième insulte est répétée par Mâhecoton au vers 5116, à l'intention de ses camarades cette fois. L'interchangeabilité des positions trouve un prolongement intéressant dans la signification nouvelle donnée au martyr par les bourreaux : c'est la violence de leurs actes qui revêt une fonction mémoriale, et c'est elle que le mystère exalte⁶⁴⁶. Pour s'assurer que la confusion entre sainteté et criminalité n'est pas un phénomène propre à cette scène, il suffit de rappeler que, pour les besoins d'une représentation, un condamné à mort fut choisi pour jouer le personnage de saint Jean Baptiste.

Conclusion

Aussi ce détour par le théâtre sacré du Moyen Âge n'est-il pas vaine digression. Il permet en effet de mieux observer et comprendre le jeu de renversements entre les pôles positif et négatif du sacré dont, à notre connaissance, les travaux de René Girard proposent l'explication la plus convaincante. Il est nécessaire, pour justifier la violence collective, que la victime fût un criminel abominable, mais il n'en est pas moins impératif qu'elle possédât un pouvoir vénérable, puisque son meurtre a rétabli l'harmonie. Tel est le principe logique duquel procèdent tout à la fois la perfection et la démesure rolandiennes. Le recours à l'hypothèse victimaire afin de commenter la *Chanson de Roland* s'avère d'autant plus pertinent que la sacralité du héros repose tout entière sur la fascination exercée sur lui par le déchaînement de la violence et l'assouvissement de la vengeance. Dans cette perspective, la figure du martyr des mystères semble même bien plus proche de Ganelon que du meilleur des Francs, en ce sens qu'elle constitue un réceptacle seulement de l'unanimité violente.

⁶⁴⁵Ainsi, la scène dans laquelle Ganelon subit les outrages des cuisiniers de Charles, commune à la majorité des versions de notre corpus, fait irrémédiablement et paradoxalement songer à la tradition du Christ aux outrages livré à « la crapule du corps de garde et des cuisines », selon la formule fameuse de Charles Baudelaire. Voir, par exemple, la laisse 138 de O.

⁶⁴⁶L'idée revient à deux reprises dans la bouche de Mâhecoton, et la répétition marque un passage de l'agression individuelle à l'unanimité violente. Le propos n'engage d'abord que lui : « De moi tu recevras un coup / Afin que de moi tu te souviennes. » (vers 5118-5119) : « *De moy auras ce passe avant / Affin que de moy te sogvignie.* ». À la fin de la scène, la réplique célèbre l'engagement collectif : « Afin que de nous il se souviene / Tirons nous quatre de plus belle. » (vers 5124-5125) : « *Affin que de nous luy sogvignie/ Tyrans nous quatre de plus belle.* ».

En effet, Roland, contrairement au traître ou au saint, est explicitement défini comme la source de la violence contagieuse. Admirable guerrier désireux de conquérir pour son Dieu, son roi et pour lui-même la plus belle des gloires ou démon empli de folie sanguinaire, le neveu de Charles suscite les rivalités mimétiques grâce auxquelles s'épanouit son goût pour le conflit. La mort de Roland, thème à ce point sensible dans la tradition épique que les jongleurs empruntent, pour le chanter, des voies impénétrables, relève d'une logique implacable, celle de l'imaginaire persécuteur : elle seule possède le pouvoir de garantir la fin de la violence généralisée et de la perte des différences. Sur ce point, une lecture girardienne de la chanson de geste se présente comme un prolongement des analyses lumineuses consacrées par Dumézil au statut ambigu du guerrier dans l'idéologie indo-européenne.

Que la figure du traître puisse elle aussi se penser sur le modèle de la victime émissaire pourrait sembler de prime abord incompréhensible. En réalité, la solidarité entre les deux personnages tient précisément au fait qu'ils forment un couple antithétique ; selon la logique paradoxale propre à la pensée mythique, nul autre Franc ne pourrait mieux tenir le rôle. Comme son beau-fils, Ganelon accumule les traits victimaires, physiques et psychologiques, et son exécution suscite si immédiatement dans l'esprit du lecteur l'image du meurtre collectif qu'elle semble constituer un cas d'école pour l'application de la théorie girardienne à un texte médiéval.

Cette transparence favorise d'autant plus notre recherche qu'elle permet de reconnaître, par contraste, les stéréotypes identiques, mais voilés, qui occupent une place déterminante dans la carrière héroïque de Roland. De toutes les répétitions qui marquent le chant de Roncevaux et qui en fondent la beauté, la symétrie inversée des morts du traître et du héros n'est sans doute pas la plus insignifiante.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La lecture de la *Chanson de Roland* que nous avons entrepris de conduire, et que nous avons désormais menée à terme, entendait fonder le commentaire sur une anthropologie jamais mobilisée dans les analyses antérieures du poème de Roncevaux. Aussi, au moment de conclure, nous faudra-t-il mesurer les apports de la théorie mimétique à la compréhension de cette œuvre fondatrice de la littérature française. Il importe néanmoins de rappeler en ce lieu qu'une telle démarche constituait moins une rupture qu'elle ne s'inscrivait dans la tradition des études mythiques consacrées à l'épopée médiévale.

Il eût certes été possible d'étudier la mythicité de la chanson de geste en circonscrivant le concept de mythe à la radicale et étroite définition qu'en donne René Girard. Mais il nous est apparu plus pertinent et plus fécond d'adopter une perspective élargie : par conséquent, nous nous sommes efforcé de concilier les principes d'une lecture girardienne et les exigences de la mythologie comparée, telle du moins que Georges Dumézil a contribué à la fonder. La logique la plus élémentaire nous a dicté ce choix, dans la mesure où le recours à l'hypothèse victimaire est incontestablement légitimé par la mise en évidence de la texture mythique de la *Chanson de Roland*.

La conséquence première a été d'élaborer un commentaire qui prît en considération l'ensemble des variantes transmises par la tradition manuscrite. Si l'approche synoptique découlait naturellement de la décision de proposer une lecture mythique du poème, elle était dans le même temps imposée par les spécificités de la littérature médiévale. Par sa texture mythique comme par son appartenance au genre épique, la *Chanson de Roland* impose en effet d'accorder la plus grande attention aux questions de l'oralité et de la mouvance – ou de la variance. Nous avons d'ailleurs interprété, à bon droit nous semble-t-il, la rencontre entre ces deux plans comme un argument majeur, et non comme une simple coïncidence.

Bien que nous n'ignorions pas l'intérêt du comparatisme spécifiant, fondé sur une analyse différentielle des versions, dont Jean-Marcel Paquette a donné récemment un exemple remarquable, nous avons pourtant pris le parti d'étudier les variantes comme si elles constituaient une unité. Nous avons conscience que nous avons couru par là-même le risque de réduire en monodie la polyphonie caractéristique de l'épopée médiévale, mais il nous semble avoir évité l'écueil en nous astreignant à recenser systématiquement les écarts et les contradictions qui séparent et opposent les unes aux autres chaque version. Au demeurant, le comparatisme spécifiant porte en lui une dérive pareillement funeste, qui consisterait à dissoudre en cacophonie la pluralité des voix et à donner l'illusion d'une autonomie absolue de toute réalisation de la *Chanson de Roland*. La plasticité extrême de la matière mythique et

épique favorise des refontes continues selon le contexte sociologique ou politique. Cela ne revient nullement à dire, bien au contraire, qu'une telle plasticité serait le produit des mutations historiques : les siècles successifs ne contraignent pas le chant à des métamorphoses mais actualisent des anamorphoses demeurées jusque-là à l'état potentiel. Seule la somme de ces anamorphoses forme l'ensemble que l'on peut légitimement baptiser *Chanson de Roland*.

Le respect scrupuleux de la méthode dumézilienne aurait exigé que nous adoptassions une perspective génétique, afin de proposer une lecture mythique de cet ensemble. Nous n'avons pas souhaité, toutefois, nous engager plus avant dans cette voie, puisque proclamer l'existence d'un substrat mythique de la chanson de geste fût revenu à succomber à la tentation de nous élaner à la quête fabuleuse des origines. Comme l'essentiel à nos yeux ne consistait pas à ranimer une querelle ancienne, et probablement indécidable, nous avons pris le parti de recourir à un comparatisme morphologique. Sans prétendre trancher la question archéologique, nous nous sommes attaché à mettre en évidence les concordances régulières existant entre le mythe de Baldr et le mythe rolandien.

Les équivalences fonctionnelles entre Baldr, Hödr et Loki d'une part, et Roland, Olivier et Ganelon d'autre part, nous paraissent difficilement discutables : le guerrier invulnérable, l'aveugle et le rusé forment une triade mythique à l'identité trop affirmée pour que sa présence dans deux récits aussi éloignés puisse s'expliquer par l'effet du hasard. L'homologie structurelle entre la chanson de geste et le mythe scandinave confirme, de surcroît, la validité de ces équivalences. Les morts de Baldr et de Roland, pour lesquelles dominent les schèmes d'encerclement et de transpercement, appellent en contrepartie celles de Loki et de Ganelon, dans lesquelles le schème de ligature joue un rôle fondamental, et ces châtiments entraînent eux-mêmes un ultime combat, séquence dominée par le schème de l'anéantissement.

Ainsi présentées, les analogies s'imposent dans toute leur force, mais nous n'entendons toutefois pas dissimuler l'écart irréductible qui sépare les deux récits. Dans l'imaginaire nordique, l'effondrement de l'univers suppose l'annihilation des puissances positives comme des forces maléfiques et précède une régénération du monde. La chanson de geste, quant à elle, rompt avec cette représentation cyclique de l'histoire universelle et célèbre le triomphe final du Bien sur le Mal. Si nous avons adopté une perspective génétique, nous n'hésiterions pas à conclure que la *Chanson de Roland* est une dérivation éthique d'un mythe eschatologique indo-européen, et le travail évident d'assimilation de Roland au Christ et de Ganelon à Judas, tout comme celui, plus discret, d'Olivier à Longin, donnerait certainement du poids à l'hypothèse d'un palimpseste évangélique. Dans le cadre de la comparaison morphologique que nous avons

proposée, nous considérerons comme suffisant de rendre compte d'une divergence majeure par une différence de représentation mentale : or, la conviction chrétienne que le Mal sera châtié à la fin des temps explique assez que les barons francs ne disparaissent pas en même que les troupes de Baligant et que ce soit sur l'exécution de Ganelon que se referme le poème de Roncevaux. Nous laissons à d'autres le soin de déterminer en quel sens et en quel point du temps et de l'espace ces mutations ont pu se produire.

Comme nous avons revendiqué le fait de nous inscrire dans une tradition de commentaires, il convient d'évaluer quelle pourrait être notre contribution à l'analyse de la texture mythique de la *Chanson de Roland*. Les premières tentatives qui aient été faites en ce sens, tout comme les lectures indo-européennes proposées ensuite par Joël Grisward ou Philippe Walter, exploraient déjà le domaine nordique. À cet égard, notre travail confirme les recherches antérieures et rejoint même entièrement les positions défendues dans « La Bible médiévale, un imaginaire de recours », pour ce qui concerne le parallèle établi entre l'épisode de Baligant et le Ragnarök. Le principal apport de notre travail consiste à avoir dégagé de manière systématique et rigoureuse, espérons-nous, une communauté de structures et de sens entre le mythe de Baldr et celui de Roland. Naturellement, nous ne prétendons pas à l'exclusivité, et un dialogue entre le chant et d'autres mythes n'est nullement impossible. Nous nous tiendrons pour satisfait si l'on nous accorde que la concordance avec le comparant que nous avons proposé n'est pas illusoire.

C'est précisément pour nous en assurer que nous avons recouru au comparatisme typologique et que nous nous sommes efforcé de démontrer que l'imaginaire persécuteur occupait une place prépondérante dans le mythe de Baldr comme dans celui de Roland. Le rapprochement opéré s'est vu conforté par une similitude troublante : il n'est guère difficile en effet de reconnaître tous les stéréotypes de la persécution dans les sources qui évoquent la mort du fils d'Odin, mais encore dans celles qui relatent le supplice de Loki. En somme, le commentateur se trouve confronté à deux victimes émissaires pour un seul mythe, et sans doute est-ce la raison pour laquelle René Girard s'est ingénié à expulser Loki du dossier qu'il instruisait. Or, la *Chanson de Roland* présente une configuration en tous points similaires, puisque Roland comme Ganelon accumulent les signes victimaires et que leur mort a partie étroitement liée avec le déchaînement de la violence collective⁶⁴⁷. Ainsi, l'esquisse de

⁶⁴⁷Nous avons déjà indiqué que nous n'étions nullement embarrassé de nous trouver en présence d'un bouc émissaire surnuméraire, au regard de l'orthodoxie girardienne. Aussi n'avons nous nul besoin de supposer, comme le fit Ruggero Ruggeri dans *Il Processo di Gano nella "Chanson de Roland"* (Florence, Sansoni, 1936), l'existence

mythologie comparée a contribué à fonder en droit notre lecture girardienne de l'épopée médiévale, mais il est tout aussi exact de dire que, de manière circulaire, la mobilisation de la théorie mimétique a confirmé les résultats de nos investigations.

Peut-être ne sera-il pas malvenu, pour clore sur ce chapitre, de souligner deux éléments qui semblent confirmer la pertinence de notre travail. Tout d'abord, les comparants proposés par d'autres chercheurs se caractérisent tous par la place qu'y occupe, de manière évidente, l'imaginaire persécuteur : il n'est qu'à considérer rapidement les mythes de Tarpeia et de Batradz, par exemple, pour vérifier le bien-fondé de notre propos. Mais il nous faut aussi insister sur le fait que les deux traditions que nous avons rapprochées se recoupent également sur des points de détail. Considérée isolément, la concordance entre le baudrier étincelant possédé par Hotherus dans la *Gesta Danorum* et le heaume éclatant dont le narrateur du *Saragoza* attribue la propriété à Roland ne signifie rien. En revanche, replacée dans une série d'analogies structurelles et d'équivalences fonctionnelles, elle confirme l'homologie entre deux héros également invulnérables et lumineux. Sans nous appesantir outre mesure sur un exemple choisi parmi d'autres, nous rappellerons que la colonne sertie d'une escarboucle que Charles érige en hommage à Roland, selon une tradition attestée par plusieurs versions de notre corpus, n'est peut-être pas sans rapport avec la maison emplie de lumière dans laquelle vit Baldr.

Il convient désormais de mesurer l'intérêt de recourir à l'anthropologie girardienne pour lire le mythe de Roland, tel du moins que le construit la chanson de geste que nous étudions. À lui seul, l'éclairage nouveau qu'apporte la théorie mimétique à la poétique de l'épopée médiévale nous paraîtrait légitimer notre démarche. Certes, l'on ne saurait réduire l'existence du procédé des laisses parallèles à la seule question de la rivalité mimétique, mais nous espérons avoir démontré que l'imitation conflictuelle motivait, sur un plan anthropologique, le principe esthétique majeur de l'épopée médiévale. La compétition pour la gloire favorise la récurrence d'actions et de répétitions explicitement modelées sur le comportement du héros éponyme. Si tout indique, dans le poème, que Roland possède le pouvoir de susciter de multiples figures gémellaires, il importe de saisir combien le mimétisme est contagieux, de sorte que des imitateurs deviennent à leur tour des exemples sur lesquels conformer son attitude. En d'autres termes, le désir chevaleresque d'acquérir une renommée sans cesse plus grande n'est pas étranger à la question de la perte des différences.

d'une version primitive dans laquelle Ganelon aurait tenu le rôle du héros tragique, ni, à l'inverse, de minimiser l'importance de ce personnage.

Dans cette perspective, la rivalité mimétique nous est apparue comme un concept opérant pour éclairer d'un jour nouveau le compagnonnage épique d'Olivier et de Roland, relation réduite trop souvent aux seules affinités électives rapprochant nécessairement deux âmes supérieures. Dès l'ouverture du poème pourtant, Olivier se présente ouvertement comme un rival déclaré du héros, puisqu'il s'ingénie à disqualifier Roland pour une mission glorieuse dont il revendique aussitôt après l'honneur. L'amicale sollicitude ne saurait constituer la seule motivation d'une attitude révélatrice d'un antagonisme virulent, auquel la chanson consacre ses laisses les plus fameuses, peut-être, et les plus rigoureusement symétriques, à coup sûr, ce qui conforte davantage encore l'interprétation que nous avons élaborée de la poétique de la répétition dans la *Chanson de Roland*. L'examen des témoignages du *Saragoza* et du *Girart de Vienne* suggère d'ailleurs que la compétition acharnée opposant Olivier à Roland représente un thème traditionnel de l'épopée médiévale. Nous accordons une telle importance au compagnonnage des deux pairs uniquement dans la mesure où il possède une valeur paradigmatique. Le duel devant Vienne symbolise l'avenir funeste qui menace toute société dans laquelle la lutte pour la renommée a libre cours : les deux guerriers, si étroitement ressemblants, se donneraient mutuellement la mort sans l'intervention merveilleuse de l'ange leur désignant providentiellement un ennemi sur lequel détourner leur agressivité. Mais la solution n'en demeure pas moins provisoire : la compétition, pour être devenue médiante, ne s'en poursuit pas moins en Espagne, et l'épopée occitane comme le poème de Roncevaux attestent que l'affrontement direct tend inéluctablement à exploser.

À cet égard, l'anthropologie girardienne nous a permis d'apprécier sur de nouveaux fondements la fabrique du Sarrasin dans la *Chanson de Roland*. Figure de substitution appelée par une crise des différences, l'ennemi religieux emprunte logiquement les traits d'un frère jumeau. Le désir mimétique, rendu manifeste notamment dans la scène de désignation des douze pairs sarrasins construite en laisses parallèles, fonde dynamiquement la gémellité franco-sarrasine. Mais ce même ennemi présente tout aussi naturellement – et c'est précisément par l'explication qu'elle propose de l'articulation paradoxale entre le double et le monstre mythique que la contribution de la théorie mimétique est précieuse – les apparences d'une créature inquiétante, pour la raison que la perte des différences n'est rien moins que funeste. De reproduire avec une fidélité si dangereuse le modèle franc, le Sarrasin épique se métamorphose inévitablement en être monstrueux. Cette métamorphose n'implique nullement une rupture : le monstre perce déjà sous le double, le frère jumeau se reconnaît encore derrière une face devenue difforme. En recourant au concept de crise d'indifférenciation, nous avons donc pu penser de

manière inédite les effets de symétrie, savamment calculés, que le lecteur le plus inattentif ne peut manquer de relever entre les Francs et les Sarrasins. Nous n'avons toutefois pas tenté de passer sous silence, ni même de minimiser, l'importance du conflit religieux dans la chanson de geste, mais l'analyse des pratiques que le poème condamne avec la fermeté la plus grande a confirmé notre position : l'idolâtrie du Sarrasin épique, pour ne traiter que de l'exemple le plus significatif, ne crée rien d'autre qu'une différence illusoire. En effet, à un niveau historique, la polémique sur le statut ambigu des images n'agite nullement le monde musulman, dans lequel toute querelle est impossible, mais bel et bien la chrétienté. En somme, le Sarrasin n'est jamais aussi ressemblant que lorsqu'il commet le sacrilège d'adorer des statues ; il ne peut différer dans la chanson de geste qu'autant qu'il reproduit, contre toute vraisemblance, des pratiques chrétiennes.

Eût-il été restreint à l'analyse de l'esthétique de la répétition et de la symétrie dans la *Chanson de Roland* que l'apport de la théorie mimétique n'eût pas été entièrement vain à nos yeux. Mais la mobilisation de cette théorie comme anthropologie de la violence s'imposait comme une évidence, d'autant plus que, dans la pensée de René Girard, l'hostilité généralisée est indissociable de la perte des différences. Or, pour l'œuvre qui nous occupe, il a été aisé de démontrer que la gémellité puisait souvent ses racines dans la violence indifférenciatrice ou, ce qui revient au même, aboutissait à cette même violence. Dans l'ardeur guerrière déployée sur le champ de bataille ou dans le destin funeste rencontré par les combattants à Roncevaux, le guerrier chrétien ne se distingue en rien du monstre sarrasin : seul Dieu est capable de reconnaître les siens. Les jumeaux de la violence existent incontestablement dans le poème et, de manière significative, nous avons pu établir que le personnage de Roland apparaissait à la fois comme le modèle héroïque à imiter et le seul responsable d'un conflit dont tout autre que lui est lassé.

Certes, c'est au traître qu'il incombe de formuler en termes clairs une accusation qui autrement demeurerait insidieusement à l'état latent, mais nul Franc, jamais, ne prend la peine de le démentir. Tous au contraire accordent implicitement, par leur silence, que le champion chrétien est empli d'une frénésie meurtrière, nécessairement fatale, à terme, pour la communauté. Par conséquent, l'exposition du héros, réputé invulnérable, aux coups de la collectivité nous a semblé justiciable du mécanisme du bouc émissaire : la scène est doublement mythique, au sens large que confère à cet adjectif le comparatisme indo-européen et à celui plus étroit auquel le circonscrit l'anthropologie girardienne. Sur la question précise de la violence, les analyses développées par Georges Dumézil sur l'ambivalence du guerrier indo-européen et

celles consacrées par René Girard à la sacralité du héros mythique se rejoignent précisément et se confirment réciproquement, contrairement à ce qu'auraient pu laisser croire des divergences théoriques et méthodologiques extrêmement prononcées. Tel Achille dans l'épopée homérique, Roland est considéré comme la source de toute violence, pure ou néfaste, et c'est là la raison principale pour laquelle il aurait dû succomber au coup porté par son jumeau et rival, aveuglé à son tour par le désir inextinguible de vengeance qui régit la vie entière du héros.

Ainsi, l'hypothèse victimaire nous a permis de comprendre comment la sacralité de Roland – c'est-à-dire son ambivalence, tenait tout entière au rôle de modèle violent que lui assignait la chanson de geste. Confirmait en outre notre propos le fait que, conformément aux principes de la symétrie, la gémellité conflictuelle opposant le héros à Ganelon recouvrait en réalité une équivalence fonctionnelle : les parents antagonistes sont en effet tous deux les victimes que les lois de l'imaginaire persécuteur imposent de sacrifier. De fait, nous avons observé autour du personnage de Ganelon le même mouvement de concentration que nous avons mis en évidence au sujet de Roland. La responsabilité de la crise, pourtant largement si ce n'est universellement partagée, est imputée par tous au seul traître, et l'unanimité violente prétend laver dans le sang de la victime émissaire le désastre subi.

À cet égard, l'ensemble de laisses parallèles sur lequel se referme le poème, dans plusieurs manuscrits, constitue presque un cas d'école pour les tenants de l'herméneutique girardienne. La rivalité mimétique, assurément, n'est pas absente de la compétition sadique : chaque conseiller entend proposer le châtement le plus terrible qui soit et convaincre l'empereur. Cependant, elle est en la circonstance transcendée par l'existence d'une victime désignée à l'avance. L'unanimité violente, et elle seule, rend possible la communion profonde de chaque habitant de l'empire chrétien. Aussi pouvons-nous conclure que les sacralités du traître et du héros s'éclairent réciproquement : l'acharnement de la communauté franque à détruire le corps si fragile de Ganelon est l'envers manifeste de la révérence toute religieuse avec laquelle la collectivité traite la dépouille du héros indestructible et le soin minutieux avec lequel elle procède à son démembrement. Derechef, l'interprétation girardienne de la texture mythique de la *Chanson de Roland* corrobore l'essai de mythologie comparée, puisque, analogiquement, l'absence de culte rendu à Loki nous semble étroitement solidaire de l'importance revêtue par Baldr dans la religion nordique, bien que la connaissance des rites consacrés à ce dieu soit encore fragile.

Ainsi, rivalité mimétique, violence collective et sacré constituent-ils, selon nous, trois thèmes fondamentaux du mythe rolandien, jusque dans l'élaboration de sa diction. Cependant, bien que nous soyons convaincu de la pertinence de parcourir le champ de bataille de Roncevaux en compagnie de René Girard, nous devons rappeler les distances que, inévitablement, nous avons jugé nécessaire de prendre avec l'inventeur de la théorie mimétique. Nous avons d'une part substitué à la notion de mentalité persécutrice celle d'imaginaire persécuteur, que nous avons jugée plus féconde pour le domaine propre que nous explorions ; d'autre part, et surtout, notre travail suppose une remise en cause, au moins partielle, de la mission historique de révélation qu'auraient assumée les Évangiles, partout postulée par l'inventeur de la théorie mimétique. Étudier le déploiement d'un imaginaire persécuteur dans un poème chrétien revient en effet à produire un contre-exemple, sur la portée duquel nous serions bien impuissant à nous prononcer.

Il nous importe au premier chef de rappeler en ce lieu que nous n'avons jamais songé à proclamer l'universelle validité d'une pensée élevée au rang de dogme – existerait-elle, la chapelle girardienne se passerait aisément de nos bons offices. L'essentiel de notre travail ne consistait certainement pas à apprécier le degré de véracité de l'hypothèse victimaire, ni même à la mettre à l'épreuve d'une œuvre fondatrice ; nous entendions seulement, grâce à elle, proposer un commentaire nouveau de la *Chanson de Roland*, dans la conviction que l'adoption d'une telle méthode herméneutique pouvait favoriser une meilleure compréhension de ce poème mouvant. Au demeurant, la fécondité de la théorie mimétique nous paraît plus sûrement démontrée par l'emploi critique que l'on peut en faire que par sa mobilisation aveugle.

En nous efforçant de présenter synthétiquement la contribution de notre travail aux études rolandiennes, nous pourrions donner l'impression de nous accorder complaisamment un *satisfecit*. Or, ce serait par trop manquer de lucidité et de discernement que de n'avoir pas conscience des imperfections et des lacunes de notre travail, dont nous espérons néanmoins qu'elles constituent autant de perspectives.

En ce qui concerne le seul domaine rolandien, tout d'abord, il est évident que notre recherche devrait être prolongée en de multiples directions. Il serait ainsi souhaitable que l'esquisse d'édition numérique que nous avons tentée intègre une traduction en français moderne de chacune des variantes que nous avons commentée. La création d'un moteur de recherche serait également pertinente, puisqu'elle favoriserait les études lexicales de toute nature, telle, par exemple, celles consacrées à l'expression de la réciprocité, qui nous intéresse tout

particulièrement. Les points de vue croisés et les dialogues que ces importantes additions permettraient garantiraient que la mouvance des commentaires ne restât pas un vœu pieux.

Mais il serait tout aussi capital d'élargir le champ de l'analyse. Nous entendons par là qu'il conviendrait de prendre systématiquement en considération l'ensemble des versions étrangères de la *Chanson de Roland* : il en va ainsi des variantes galloise ou néerlandaise, par exemple, desquelles nous ne nous sommes guère embarrassé. Naturellement, afin qu'elle soit pleinement satisfaisante, cette prise en considération supposerait une étude minutieuse de chaque variante, et non une simple citation destinée à corroborer le commentaire du corpus français, comme nous avons eu trop souvent tendance à procéder. Dans cette perspective, l'analyse méthodique des versions occitane ou allemande renforcerait la pertinence des recours fréquents que nous y avons faits.

L'examen des autres poèmes épiques dans lesquels Roland joue un rôle majeur s'impose de manière tout aussi impérative, puisqu'il serait crucial de pouvoir déterminer en quel sens et jusqu'à quel point des textes comme l'*Entrée d'Espagne* ou la *Chanson d'Aspremont*, pour ne citer que deux exemples, confirment ou infirment les commentaires que nous avons développés à propos de la seule *Chanson de Roland*. L'appréciation du mythe rolandien serait ainsi infiniment plus précise et plus fine, ce qui présenterait le double avantage de déterminer avec plus de sûreté la pertinence d'une lecture fondée sur les travaux de René Girard et celle de notre essai de mythologie comparée. À cet égard, bien que nous disposions déjà d'éléments de comparaison en quantité suffisante, une telle extension nous autoriserait à tenter de dégager une logique de permutations entre les mythes de Roland et de Baldr. La mise en évidence de semblables règles, dont l'intérêt n'est plus à démontrer après les *Mythologiques* de Lévi-Strauss, serait un moyen extrêmement intéressant de donner plus de consistance au rapprochement que nous avons opéré.

Lorsque nous affirmons la nécessité d'explorer des œuvres autres que la seule *Chanson de Roland*, nous pensons également à la possibilité d'instruire une enquête générique. Si nous avons toujours soigneusement circonscrit notre propos au texte que nous étudions, il serait sans doute intéressant de mettre systématiquement la théorie mimétique à l'épreuve des chansons de geste. De nombreuses hypothèses pourraient ainsi être vérifiées : le procédé des laisses parallèles gagne-t-il fréquemment à être interprété à la lumière de l'anthropologie girardienne, ou bien le poème de Roncevaux représente-il une exception remarquable ? Une corrélation serait-elle envisageable entre faible recours au procédé des laisses parallèles, ou, plus

généralement, à une poétique de la redondance, et une présence moins marquée, voire une absence, du motif de la perte de différences et de l'unanimité violente ?

Dans cette perspective, certaines chansons se présentent immédiatement à l'esprit, telles celles qui forment le cycle des barons révoltés, et il semble probable que la méthode herméneutique par nous adoptée puisse contribuer à leur étude, ne serait-ce que par l'introduction dans les débats du concept de rivalité mimétique. Encore faudrait-il pouvoir être en mesure de rendre compte des raisons pour lesquelles une ligne de partage serait établie entre les chansons dans lesquelles se déploierait librement un imaginaire persécuteur et celles dont il serait absent : une différence thématique revêtirait naturellement une valeur bien plus grande si elle pouvait être connectée à une disparité stylistique, idéologique ou même chronologique. Le cycle des barons révoltés présente en outre l'intérêt de mettre en scène une violence interne au lieu de la représenter, comme c'est souvent le cas, sous la forme médiate de la guerre extérieure contre le Sarrasin ou le païen : sur ce point encore, l'analyse des conséquences formelles de cette inflexion fondamentale mériterait une étude minutieuse.

C'est d'ailleurs la relation dynamique entre violence épique et imaginaire persécuteur qui ouvre à nos yeux les perspectives les plus fécondes. Bien qu'il faille se méfier de toute généralisation abusive, il semble que le statut des héros des chansons de geste soit ambigu en raison précisément de la relation extraordinaire qu'ils entretiennent avec la violence. Nous songeons en premier lieu au personnage de Raoul de Cambrai, dont les prouesses guerrières dégénèrent en actes atroces. De fait, cette conjonction entre gloire héroïque et souillure criminelle évoque inmanquablement le spectre de Roland et fait du baron révolté un autre *vir sacer* particulièrement remarquable. Or, il ne s'agit pas d'un exemple isolé, loin s'en faut – il n'est qu'à citer les personnages de Vivien et de Girart de Roussillon – mais d'une tendance suffisamment marquée pour rendre légitime une enquête systématique sur l'ambivalence des héros épiques et sur la tension, dans l'épopée médiévale entre guerrier prestigieux et bête fauve. Notre tentative de concilier autour de ce motif mythique les pensées de Georges Dumézil et de René Girard, pour imparfaite qu'elle ait pu être, nous apparaît rétrospectivement comme une méthode d'analyse féconde.

Cependant, une telle étude ne devrait surtout pas être dissociée d'une réflexion sur la violence collective dans les chansons de geste, en ce sens que les deux questions se recoupent largement. Les personnages de l'épopée médiévale, en effet, atteignent fréquemment à la communion en suivant le modèle de violence que leur propose le héros, mais il n'est pas plus rare d'observer le retournement de cette hostilité unanime et enthousiaste contre le meilleur guerrier lui-même, qui incarne alors la part mauvaise de toute violence. La sacralité du héros

épique repose entièrement sur ce retournement. Il conviendrait donc de vérifier s'il est possible de mettre en lumière, et ce pour un nombre significatif de poèmes, l'envers de ce que Jean-Charles Payen nomme une « poétique du génocide joyeux », ce feu mauvais de la violence dont nous espérons avoir démontré qu'il brûle, vivace mais sous le boisseau, dans la *Chanson de Roland*. La *Chanson des Albigeois* constituerait en la circonstance une entrée en matière tout indiquée, en ce sens que la palinodie y est brutale et spectaculaire et que la perspective générique apporterait un éclairage neuf à une rupture presque toujours perçue comme une particularité, si ce n'est comme une anomalie.

Dans la conception qui est la nôtre, l'extension de ce travail à l'ensemble des chansons de geste marquerait le premier temps d'une ouverture plus large encore au champ entier de la littérature médiévale. Nous ne prétendons pas que la notion d'imaginaire persécuteur possède la propriété miraculeuse d'être opératoire quelle que soit l'œuvre considérée : l'absurdité d'une telle prétention serait par trop évidente. En revanche, nous sommes pareillement circonspect quant à l'existence de vertus propres qui en feraient un outil exclusivement réservé aux chansons de geste. Par conséquent, nous estimerions logique d'en mesurer la pertinence par une application raisonnée à des genres aussi variés que la vie de saints, le mystère ou l'historiographie.

Les apports possibles d'une telle application à l'étude de ces genres respectifs mériteraient à eux seuls, selon nous, que l'expérience soit effectuée, mais l'intérêt de la démarche résiderait tout autant dans la confrontation des conclusions tirées. Ainsi, nous soutenons l'idée que la notion d'imaginaire persécuteur permettrait d'apprécier plus finement les mystères, dans la mesure où la mise à mort collective en forme presque toujours le centre de gravité. Dès lors, la présence récurrente de figures gémellaires et conflictuelles dans ces drames sacrés n'est pas étrangère à la démonstration que nous avons conduite ici.

La rencontre est en elle-même significative et nous pourrions à bon droit en tirer argument ; néanmoins, le travail que nous envisageons supposerait une analyse différentielle. La poétique de la redondance qu'affectionnent les fatistes, en effet, n'est pas assimilable, purement et simplement, à l'esthétique de la chanson de geste : alors que, dans le poème de Roncevaux, le procédé des laisses parallèles permet de représenter une gémellité progressivement étendue à tous les personnages, les mystères de la Passion, quant à eux, adoptent une perspective cyclique. Les affrontements fratricides répètent le meurtre originel commis par Caïn sur la personne d'Abel et préfigurent tout à la fois l'opposition fondamentale entre le Christ rédempteur et son double négatif, Judas, sur lequel repose en grande partie la

culpabilité de la mort du fils de Dieu. Semblablement, dans les mystères hagiographiques, le martyr des proches amis possède à l'évidence une valeur de répétition, jusque dans l'emploi technique que font de ce terme les gens de théâtre. L'étude comparée de différences esthétiques et métaphysiques fondamentales favoriserait par conséquent l'appréhension de la plasticité remarquable de l'imaginaire persécuteur.

Nous attachons une grande importance aux mystères, dans la mesure où ils forment un corpus privilégié pour étendre nos recherches. Cependant, nous ne doutons guère que les récits de fondation, qu'ils relatent l'origine d'une lignée royale ou la création de cités, méritent un examen serré. Puisque nous l'avons brièvement commenté, nous retiendrons comme exemple la naissance de Meroveg, doublement monstrueuse en ce sens qu'elle résulte du viol d'une reine par une créature marine. Le lignage mérovingien est donc doublement sacré : la royauté héréditaire les distingue positivement, tandis que leur ascendance monstrueuse, prolongée dans le temps par la transmission d'une pilosité excessive, constitue une marque négative. Une interprétation fidèle de ce récit mythique des origines impose même de comprendre que la royauté est la conséquence directe de la monstruosité.

Que de puissantes familles ne se soient nullement préoccupées d'effacer de semblables taches originelles et qu'elles aient pu, au contraire, les considérer comme autant de motifs de fierté resterait un fait étonnant, voire incompréhensible, sans le recours à l'anthropologie girardienne. En nous fondant sur elle en revanche, nous pourrions formuler l'hypothèse selon laquelle ces dynasties auraient pu capter à leur profit la vénération ambivalente de la victime émissaire par la communauté. L'hypothèse, pour être confirmée, demanderait à ce que soient méthodiquement mis en lumière les stéréotypes de persécution dans ces documents : la question de l'historicité des événements rapportés se poserait alors une nouvelle fois dans toute sa force. Autant les probabilités sont extrêmement faibles pour que le sang d'une victime émissaire ait irrigué l'arbre généalogique de chacune de ces grandes lignées, autant il paraîtrait bien léger de clore définitivement la discussion en prétendant réduire la violence collective à sa seule dimension symbolique. Aussi l'étude des récits d'origine permettrait-elle de réfléchir de manière plus fine encore à la ligne de partage que l'on peut tracer entre mentalité et imaginaire persécuteurs.

L'analyse des chansons de saints s'inscrit naturellement dans ce programme, en ce sens qu'elle invite à repenser les questions soulevées selon une perspective inversée. Incontestablement, l'élément intéressant ne réside pas dans la célébration du saint, mais bel et bien dans la fascination qu'exerce son martyr. Le surprenant n'est pas que les poètes rapportent une mort exemplaire, mais bel et bien qu'ils semblent fascinés par les souffrances et les

violences infligées aux héros qu'ils admirent. Si d'aventure la torture subie par un innocent lui était contée, il semble que l'homme du Moyen Âge y ait pris un plaisir extrême.

C'est autour d'un corps mutilé que communient jongleur et spectateurs, narrateur et lecteurs. Notre formulation est volontairement abrupte et radicale, afin que se laissent plus clairement distinguer les homologues fondamentales entre chansons de geste et chansons de saint. Certes, il serait crucial de pouvoir établir dans quel sens et en quel moment, si ce n'est en quel lieu, les influences et les emprunts eurent lieu et s'ils eurent lieu. Mais nous refuserions derechef d'entrer dans une controverse génétique, pour la raison, d'une part, qu'elle nous paraît indécidable en l'état actuel des connaissances et que, d'autre part, cette controverse relègue nécessairement au second plan le phénomène qui précisément retient notre attention : la communauté d'esprit rapprochant si étroitement ces deux sortes de textes. La violence épique affleure, par exemple, dans la *Chanson de sainte Foy* comme la sacralisation transperce dans la *Chanson de Roland*. Les homologues nous semblent tenir à l'articulation fondamentale pour chacun des deux genres entre *mimésis*, violence et sacré. C'est cette articulation justement que s'attache à analyser et à comprendre la recherche que nous avons entreprise sur l'imaginaire persécuteur de la littérature médiévale. Peut-être est-ce d'ailleurs le principal mérite de cette recherche que de ne pas dissimuler l'euphorie et la jubilation que procure la mise à mort collective du criminel le plus infâme comme du saint le plus vénérable, sans pour autant réduire les écrivains médiévaux à des hyènes qui versifient sur des tombes. La condamnation lapidaire de l'œuvre de Dante par Nietzsche, ne le nions pas, se présente essentiellement comme un aphorisme spirituel et provocateur. Pourtant, si nous la reprenons ici à notre compte, en lui conférant une valeur étendue à laquelle ne songeait sans doute pas le philosophe allemand et qu'il eût peut-être désapprouvée, c'est que la métaphore, par son extrême audace même, tend à exprimer, dans la lumière la plus crue, un fondement de l'imaginaire médiéval. Puisque, selon toute vraisemblance, le poète de Roncevaux ne fut ni le bon saint Gilles ni une hyène antipathique, ni un ange ni une bête en somme, l'anthropologie girardienne permet de comprendre en quoi il fut humain, et même trop humain.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

1) *La Chanson de Roland*

Manuscrits :

Manuscrit d'Oxford, Bibliothèque Bodléienne n°1624 (23 du fonds Digby), désigné par le sigle usuel O.

Manuscrit de Venise, Bibliothèque de Saint-Marc, fonds français n°IV, désigné par le sigle usuel V4.

Manuscrit de Venise, Bibliothèque de Saint-Marc, fonds français n°VII, désigné par le sigle usuel V7.

Manuscrit de Châteauroux, Bibliothèque municipale, n°1, désigné par le sigle usuel C.

Manuscrit de Cambridge, Trinity College, cote R.3.32, désigné par le sigle usuel T.

Manuscrit de Paris, Bibliothèque Nationale, n° 860, désigné par le sigle usuel P.

Manuscrit de Lyon, Bibliothèque Municipale, n°743, désigné par le sigle usuel L.

Fragments lorrains, Bibliothèque Municipale, nouv. acq. n° 5327.

Fragments Bogdanov, Musée Britannique, add. 41295 G.

Édition de référence :

The song of Roland : the french corpus, Joseph J. Duggan, éditeur général ; Karen Akiyama, Ian Short, Robert F. Cook et *alii*, Turnhout, Brepols, 2005 (trois volumes).

Autres éditions consultées :

Les Textes de La Chanson de Roland, éd. Raoul Mortier, Paris, Éditions de la Geste Francor, 1940-1944 (dix volumes).

La Chanson de Roland, éd. Gérard Moignet, Paris, Bordas, 1969.

La Chanson de Roland, éd. Ian Short, Paris, Librairie générale française, 1990.

La Chanson de Roland, éd. Cesare Segre, trad. Madeleine Thyssens, Genève, Droz, 2003.

2) Le mythe de Baldr

a) Edda en prose

Manuscrits :

Codex Regius de l'Edda de Snorri, Fondation arnamagnéenne de Reykjavik (cote Gl.kgl.sml.2367 4 to).

Codex Wormanius, Fondation arnamagnéenne de Copenhague (cote AM 242 fol.).

Codex Trajectinus, Bibliothèque universitaire d'Utrecht (cote MS No 1374).

Codex Upsaliensis, Bibliothèque universitaire d'Upsal (De la Gardie 11).

Éditions de référence :

Edda Snorra Sturlusonar. Edda Snorronis Sturlaei, éd. Jon Sigurdsson, Sveinbjörn Egilsson *et alii*, Copenhague, Legatus Arnamagnaeani, 1848-1887, trois volumes.

L'Edda. Récits de mythologie nordique par Snorri Sturlusson, éd. François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, 2012 (1991 pour l'édition originale).

b) Edda poétique

- *Baldurs Draumar*

Manuscrit :

Manuscrit AM 748 I 4to, Fondation arnamagnéenne de Reykjavik.

Éditions de référence :

Norroen fornkvæði, éd. Sophus Bugge, Oslo, Malling, 1867.

L'Edda poétique, éd. Régis Boyer, Paris, Le grand livre du mois, 2001.

- *Grimnismal*

Manuscrits :

Codex Regius des poèmes eddiques, Fondation arnamagnéenne de Reykjavik (cote Gl.kgl.sml.2365 4 to).

Manuscrit AM 748 I 4to, Fondation arnamagnéenne de Reykjavik.

Éditions de référence :

The Poetic Edda : Volume III : Mythological Poems, éd. Ursula Dronke, Oxford, Oxford University Press, 2011.

L'Edda poétique, éd. Régis Boyer, Paris, Le grand livre du mois, 2001.

- *Lokasenna*

Manuscrit :

Codex Regius des poèmes eddiques, Fondation arnamagnéenne de Reykjavik (cote Gl.kgl.sml.2365 4 to).

Éditions de référence :

The Poetic Edda : Volume II : Mythological Poems, éd. Ursula Dronke, Oxford, Clarendon Press, 1997.

L'Edda poétique, éd. Régis Boyer, Paris, Le grand livre du mois, 2001 pour la traduction française.

- *Vafthrudnismal*

Manuscrits :

Codex Regius des poèmes eddiques, Fondation arnamagnéenne de Reykjavik (cote Gl.kgl.sml.2365 4 to).

Manuscrit AM 748 I 4to, Fondation arnamagnéenne de Reykjavik.

Éditions de référence :

Norroen fornkvæði, éd. Sophus Bugge, Oslo, Malling, 1867.

L'Edda poétique, éd. Régis Boyer, Paris, Le grand livre du mois, 2001 pour la traduction française.

- *Voluspa*

Manuscrits :

Codex Regius des poèmes eddiques, Fondation arnamagnéenne de Reykjavik (cote Gl.kgl.sml.2365 4 to).

Hauksbok, Fondation arnamagnéenne de Reykjavik (cote AM 544 4to)

Éditions de référence :

The Poetic Edda : Volume II : Mythological Poems, éd. Ursula Dronke, Oxford, Clarendon Press, 1997.

L'Edda poétique, éd. Régis Boyer, Paris, Le grand livre du mois, 2001 pour la traduction française.

c) SAXO GRAMMATICUS, *Gesta Danorum*.

Édition princeps :

SAXO GRAMMATICUS, *Danorum Regum heroumque Historiae*, Paris, atelier de Josse Badius Ascendius.

Éditions de référence :

SAXO GRAMMATICUS, *Gesta Danorum*, Mouzeil-Saint-Martin, Bès Éditions, 2003.

SAXO GRAMMATICUS, *La Geste des Danois*, trad. Jean-Pierre Troadec, Paris, Gallimard, 1995.

3) Sources historiographiques

Annales Aniasenses (Bibliothèque nationale, fonds latin 5941).

Annales Mettenses (éd. Bernhard von Simson, *Monumenta Germaniæ Historica*, Hanovre, Hahn, 1905).

Annales royales (éd. Friedrich Kurze et Georg Pertz, *Annales regni Francorum*, Hanovre, Hahn, 1895).

Chronique du Pseudo-Frédégaire (éd. Bruno Krusch, *Monumenta Germaniæ historica*, Hanovre, Hahn, 1888).

Chronique du Pseudo-Turpin (éd. Cyril Meredith-Jones, *Historia Karoli Magni et Rotholandi, ou Chronique du Pseudo-Turpin*, Paris, Droz, 1936).

ÉGINHARD, *Vita Karoli magni imperatoris* (éd. Louis Halphen, *Vie de Charlemagne*, Paris, Les Belles-Lettres, 1947).

FOUCHER DE CHARTRES, *Historia Hierosolymitana* (éd. Heinrich Hagenmeyer, Heidelberg, Winter, 1913).

GREGOIRE DE TOURS, *Libri Miraculorum* (éd. Bruno Krusch, *Monumenta Germaniæ historica*, Hanovre, Hahn, 1885).

Libri Carolini (éd. Pierre Migne, *Patrologia latina*, 98).

Vita Hludowici imperatoris (éd. Ernst Tremp, *Gesta Hludowici imperatoris*, Hanovre, Hahn, 1995).

4) Sources littéraires

Beowulf (éd. André Crépin, Paris, Librairie générale française, 2007).

BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, (éd. Wolfgang van Emden, Paris, Picard, 1977).

Chanson de Guillaume (éd. François Suard, Paris, Librairie générale française, 2008).

Chanson de Floovant (éd. Frédéric Bateson, Genève, Slatkine, 1973).

Chanson de Sainte Foy (éd. Robert Lafont, *La Chanson de Sainte Foi : texte occitan du XI^e siècle*, Genève, Droz, 1998).

ÉTIENNE DE BOURBON, *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus (Anecdotes historiques, légendes et apologues*, éd. Albert Lecoy de la Marche, Paris, Renouard, 1877).

Galien restauré (éd. Hans-Erich Keller et Nikki Kaltenbach, Paris, Champion, 1998).

GROUCHY, Jean, *Ars Musice (Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, Johannes Wolf éd.,

Sammelbände der Internationale Musikgesellschaft, I, 3, Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1900).

Guide du Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle (éd. Jeanne Vielliard, Mâcon, Protat, 1938).

Héliand (Héliand. L'Évangile de la Mer du Nord, éd. Éric Vanneufville, Turnhout, Brepols, 2008).

Karlamagnus Saga (La Saga de Charlemagne, éd. Daniel Lacroix, Paris, Librairie générale française, 2000).

Kalevala (Le Kalevala, épopée populaire finnoise, éd. Jean-Louis Perret, Paris, Stock, 1946).

MACHAUT, Guillaume de, *Le Jugement dou roy de Navarre (The Judgement of the King of Navarre*, éd. Barton Palmer, New York et Londres, Garland, 1988).

Mahabharata (Textes épiques sanskrits : extraits annotés du Mahabharata et du Ramayana, éd. Romain Garnier, Paris, Ophrys, 2008).

Muspilli (manuscrit conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, cote Clm 14098).

Le Mystère de saint Sébastien (éd. Léonard Mills, Genève, Droz, 1965).

Rolandslied (éd. Dieter Kartschoke, Stuttgart, Reclam, 1993).

Roman de Thèbes (éd. Guy Reynaud de Lage, Paris, Champion, 2002).

Ronsasvals (Le Roland occitan, éd. Gérard Gouiran et Robert Lafont, Paris, Christian Bourgois, 1991).

Saragoza (Le Roland occitan, éd. Gérard Gouiran et Robert Lafont, Paris, Christian Bourgois, 1991).

La Spagna (éd. Carlotta Gradi, Banca Dati « Nuovo Rinascimento »).

Tristan de Nanteuil (éd. Keith Sinclair, Assen, Von Gorcum, 1971).

TITE-LIVE, *Ab Urbe condita* (Paris, Les Belles-Lettres).

Corpus secondaire

I) Perspectives anthropologiques

1) Autour de l'hypothèse victimaire

BOYER, Alain, « Sacrifice et réfutation », *Violence et vérité, autour de René Girard. Colloque de Cerisy*, Paris, Grasset, 1985, p. 569-589.

BURKERT, Walter, *Homo Necans : rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, trad. Hélène Feydy, Paris, Les Belles Lettres, 2005 (Berlin, De Gruyter, 1972 pour l'édition originale).

DESCOMBES, Vincent, « L'Équivoque du symbolique », *Modern Language Notes*, 94, 4, mai 1979, p. 655-675.

- DOMENACH, Jean-Marie, « Voyage au bout des sciences de l'homme », *Violence et vérité, autour de René Girard. Colloque de Cerisy*, p.235-242.
- DUPUY, Jean-Pierre, « Totalisation et méconnaissance », *Violence et vérité, autour de René Girard. Colloque de Cerisy*, Paris, Grasset, 1985, p. 110-135.
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.
- GIRARD, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- GIRARD, René, « Le meurtre fondateur dans la pensée de Nietzsche », *Violence et vérité, autour de René Girard. Colloque de Cerisy*, Paris, Grasset, 1985, p. 597-613.
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1998 (Grasset, 1972 pour l'édition originale).
- GIRARD, René, *La Voix méconnue du réel*, Paris, Grasset, 2002.
- GIRARD, René, *Les Origines de la culture*, Paris, Hachette, 2006.
- GIRARD, René, « Amour et Haine dans *Yvain* », trad. Nicolas Lenoir, *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir dir., Orléans, Paradigme, 2012, p. 8-27 (reproduction d'un article paru dans *Modernité au Moyen Âge : le défi du passé*, Brigitte Cazelles et Charles Méla dir., Genève, Droz, 1990, p. 249-262).
- GIRARD, René, *Sanglantes origines*, Paris, Flammarion, 2013.
- HAUGEARD, Philippe, « Envie, violence et sacré dans *Girart de Roussillon*. Lecture anthropologique et interprétation politique d'une chanson de geste », *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir dir., Orléans, Paradigme, 2012, p. 75-96.
- HECKMANN, Hubert, « Théologie-fiction : images du sacrifice rédempteur dans *Ami et Amile* », *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir dir., Orléans, Paradigme, 2012, p. 97-115.
- KAY, SARAH, « Corps mystique, corps sacré. Textual transfigurations of the Body from the Middle Ages to the Seventeenth Century », *Yale French Studies*, 86, 1994, p. 94-108.
- KEARNEY, Richard, « Le mythe chez Girard, un nouveau bouc émissaire », *Violence et vérité, autour de René Girard. Colloque de Cerisy*, Paris, Grasset, 1985, p. 35-49.
- LANGENBRUCH, Beate, « Troubles à la cour de Charlemagne dans les *Narbonnais*. Les relations franco-allemandes épiques à la lumière du désir mimétique », *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir dir., Orléans, Paradigme, 2012, p. 117-146.
- LANGENBRUCH, Beate, « La violence et le sacré à *Coloingne* et à *Tremoine* : une relecture

girardienne du martyr de saint Renaut dans *Renaut de Montauban* », *Chanter de geste : l'art épique et son rayonnement. Hommage à Jean-Claude Vallecalle*, études recueillies par Marylène Possamaï-Perez et Jean-René Valette, Paris, Champion, 2013, p. 197-219.

LENOIR, Nicolas, « *Yvain : la mervoille provée* : figures et critique de la royauté sacrée », *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir dir., Orléans, Paradigme, 2012, p. 29-55.

LEUPIN, Alexandre, « L'idole invisible du souverain », *Méthodes*, 5, 2004, p. 11-19.

LEUPIN, Alexandre, *La Passion des idoles. Foi et pouvoir dans la Bible et le Chanson de Roland*, Paris, L'Harmattan, 2000.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 2003, (l'édition originale date de 1954).

PACHET, Pierre, « René Girard et la diversité des pensées », *Violence et vérité, autour de René Girard. Colloque de Cerisy*, Paris, Grasset, 1985, p. 385-394.

ROUZIES-LEONARDI, Bertrand, « *Le Roman d'Andronic*, du bouc à l'agneau », *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir dir., Orléans, Paradigme, 2012, p. 167-186.

SCUBLA, Lucien, « Le christianisme de René Girard et la nature de la religion », *Violence et vérité, autour de René Girard. Colloque de Cerisy*, Paris, Grasset, 1985, p. 243-257.

UELTSCHI, Karin, « Le Vieillard Temps : rois méhaigniés, manekines et rédempteurs », *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir dir., Orléans, Paradigme, 2012, p. 149-165.

VINCENSINI, Jean-Jacques, « René Girard en Brocéliande », *Mimétisme, violence, sacré. Approche anthropologique de la littérature narrative médiévale*, Hubert Heckmann et Nicolas Lenoir dir., Orléans, Paradigme, 2012, p. 58-72.

2) Anthropologie du Moyen Âge

BARBIERI, Alvaro, *Ferire, gioire, patire : i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes*, S.I., Viella, 2007.

BEAUCHEMIN, Jacques, « Le rapport à l'Histoire dans la société des identités. La dette mémorielle comme enjeu. », *Mémoire et démocratie en Occident. Concurrence des mémoires ou concurrence victimaire*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, pp. 9-23.

BELMONT, Nicole, « Textures mythiques », *Ethnologie française*, « Textures mythiques », Paris, Armand Colin, 1993, 1, p. 5-8.

BLOCH, Marc, *La Société féodale*, Paris, Albin Michel, 1939-1940.

- BOUTET, Dominique, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, PUF, Paris, 1979.
- BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, Champion, 1992.
- BROWN, Peter, *Le Culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris, Le Cerf, 1984.
- CAMILLE, Michael, *The Gothic idol : Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- COWELL, Andrew, *The Medieval Warrior Aristocracy : Gifts, Violence, Performance and the Sacred*, Cambridge, Brewer, 2007.
- DAHNS, Félix, *Die Könige der Germanen. Das Wesen des ältesten Königthums der germanischen Stämme und seine Geschichte / Nach den Quellen dargestellt von Dr. Felix Dahn. VII, Die Franken unter den Merovingien*. Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1907.
- FLORI, Jean, *L'essor de la chevalerie (XI-XII^e siècles)*, Genève, Droz, 1984.
- GEARY, Patrick, « La coercition des saints dans la pratique religieuse médiévale », *La Culture populaire au Moyen Âge*, Montréal, Éditions Univers, 1979, p. 145-161.
- GEARY, Patrick, « L'humiliation des saints », *Annales E.S.C.*, 34, 1979, p. 29-42.
- GEARY, Patrick, *Le Vol des reliques au Moyen-Âge. Furta sacra*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Aubier, 1993 (Princeton University Press, 1990, pour l'édition originale).
- GOUREVITCH, Aaron, *La culture populaire au Moyen-Âge. « Simples et Docti »*, trad. Elena Balzamo, Paris, Aubier, 1996 (1981 pour l'édition originale).
- GOYET, Florence, *Penser sans concepts : fonctions de l'épopée guerrière. « Iliade », « Chanson de Roland », « Hôgen » et « Heiji monogatari »*, Paris, Champion, 2006.
- HAUGEARD, Philippe, *Ruses médiévales de la générosité : donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2013.
- HAUGEARD, Philippe ; OTT, Muriel, *Droit et Violence dans la littérature du Moyen Âge*, Paris, Garnier, 2013.
- KINOSHITA, Sharon, *Medieval Boundaries. Rethinking difference in Old French Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2006.
- LAFONT, Robert, *Le Chevalier et son désir : essai sur les origines de l'Europe littéraire, 1064-1154*, Paris, Éd. Kimé, 1992.
- LECOUTEUX, Claude, *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne : essai de présentation*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 1993.
- LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux : essai sur les mentalités du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 1998 (2^e édition).

LE GOFF, Jacques, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1991 (éd. originale 1985), p. 17-39.

LE GOFF, Jacques, « Culture cléricale et traditions folkloriques dans la civilisation mérovingienne », *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Paris, Gallimard, 1977, p. 223-235.

LE GOFF, Jacques ; VIDAL-NAQUET, Pierre, « Lévi-Strauss en Brocéliande », *Critique. Hommage à Lévi-Strauss*, 325, 1974, p. 541-571.

PANGE, Jean de, *Le Roi très-chrétien*, Paris, Fayard, 1949.

MARCHAL, Guy, « Images de la mort, destruction des images au Moyen Âge. Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge », *Annales Histoire, sciences sociales*, 5, 1995, p. 1135-1156.

MARTIN, Hervé, *Mentalités médiévales. XI^e-XV^e siècle*, Paris, PUF, 1996.

MARTIN, Jean-Pierre, « Les Sarrasins, l'idolâtrie et l'imaginaire de l'Antiquité », *Littérature et religion au Moyen Âge et à la Renaissance* (Jean-Claude Vallecalle dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, p.27-46.

ROUSSET, Paul, *Les Origines et les caractères de la première croisade*, Neuchâtel, À la baconnière, 1945.

ROUSSET, Paul, *Histoire des premières croisades*, Paris, Payot, 1957.

SCHMITT, Jean-Claude, *Les corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001.

SCHMITT, Jean-Claude, *Le Saint lévrier. Guinefort guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 2004.

TURNER, Édith ; TURNER Victor, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives*, New York, Columbia University Press, 1978.

II) La texture mythique de la *Chanson de Roland*

1) Théorie du mythe

ALBERT, Jean-Pierre, « Pour une anthropologie des genres littéraires », *L'ethnologie*, « Textures mythiques », Paris, Armand Colin, 1993, p. 20-26.

AUGER, Danièle ; DELATTRE Charles, *Mythe et fiction*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.

CALAME, Claude, « Illusions de la mythologie », *Nouveaux actes sémiotiques*, 12, Pulim, 1990.

CALAME Claude, DUPONT Florence, LORTAT-JACOB Bernard, MANCA Maria (dir.), *La Voix*

- actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Kimé, 2010.
- CHAUVIN, Danièle, « Mémoire et mythe », *Questions de mythocritique. Dictionnaire* (Danièle Chauvin, Philippe Walter et André Siganos dir.), Paris, Imago, 2005, p.229-236.
- DEREMETZ, Alain, « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom ? », *Mythe et création* (Alain Cazier dir.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 15-32.
- DESCOMBES, Vincent, « Mythe et épistémologie », *Questions de mythocritique. Dictionnaire* (Danièle Chauvin, Philippe Walter et André Siganos dir.), Paris, Imago, 2005, p. 175-181.
- DESBORDES, Françoise (dir.), *Cahiers pour un temps : Georges Dumézil*, Paris, Centre Georges Pompidou et Aix-en-Provence, Pandora, 1981
- DETIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.
- DURAND, Gilbert, « Permanence du mythe et changements de l'histoire », *Le Mythe et le Mythique. Colloque de Cerisy*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 17-28.
- DURAND, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1960.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythodologie*, Paris, Albin Michel, 1996.
- DURAND, Gilbert, *Mythe, thème et variations*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.
- DURAND, Gilbert, « *Theophania Occidentalis*. Entretien entre Gilbert Durand et Dominique Pradelle », *Iris*, 34, 2013, p. 33-37 (reproduction d'un article paru dans la revue *Artus* en 1983).
- DUMEZIL, Georges, *Mitra-Varuna. Essai sur deux représentations indo-européennes de la souveraineté*, Paris, PUF, 1940.
- DUMEZIL, Georges, *Tarpeia. Essais de philologie comparative indo-européenne*, Paris, Gallimard, 1947, p. 249-291.
- DUMEZIL, Georges, *Les Dieux des Germains*, Paris, Presses universitaires de France, 1959.
- DUMEZIL, Georges, *Le Livre des héros. Légende sur les Nartes*, Paris, Gallimard/Unesco, 1965.
- DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée I*, Paris, Gallimard, 1968.
- DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée II*, Paris, Gallimard, 1971.
- DUMEZIL, Georges, *Du Mythe au roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1997 (1970 pour l'éd. originale)
- DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée III*, Paris, Gallimard, 1973.
- DUMEZIL, Georges, *Le roman des jumeaux. Esquisses de mythologie*, Paris, Gallimard, 1995.
- DUMEZIL, Georges, *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, Paris, Gallimard, 2000.
- EIGELDINGER, Marc, *Lumière du mythe*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- GINZBURG, Carlo, « Mythologie germanique et nazisme. Sur un ancien livre de Georges Dumézil. », *Annales E.S.C.*, 40, juillet-août 1985, p. 695-715.

HEIDMANN, Ute, *Poétiques comparées du mythe. De l'Antiquité à la modernité*, Lausanne, Payot, 2003.

IRIBON, Didier, *Faut-il brûler Dumézil ?*, Paris, Flammarion, 1992.

JOLLES, André, *Les Formes simples*, Paris, Le Seuil, 1972.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques*, Paris, Plon, 1964-1971.

LUPASCO, Stéphane, *Qu'est-ce qu'une structure ?*, Paris, Christian Bourgois, 1967.

SIGANOS, André, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

SIGANOS, André, « Définitions du mythe », *Questions de mythocritique. Dictionnaire* (Danièle Chauvin, Philippe Walter et André Siganos dir.), Paris, Imago, 2005, p. 85-100.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2004.

WÜNENBERGER, Jean-Jacques, « Les fondements de la "fantastique transcendante" », *Le Mythe et le Mythique. Colloque de Cerisy*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 41-49.

WÜNENBERGER, Jean-Jacques, « Principes d'une imagination mytho-poïétique », *Mythe et création* (Alain Cazier dir.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 33-52.

2) Mythe et littérature médiévale

ALBERT, Jean-Pierre, « Destin du mythe dans le christianisme médiéval », *L'Homme*, 113, 1990, p. 53-72.

BATANY, Jean, « La cour du Lion : autour du *Pantchatantra* et du *Roman de Renart* », *Épopée animale, fable et fabliau, Marche Romane*, XXVIII, 3-4, Liège, 1979, p. 17-25.

BATANY, Jean, « Renart et les modèles de la duplicité historique vers l'an mille », *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, J. Goossens and T. Sodman éd., Cologne-Vienne, 1981, p. 1-24.

BATANY, Jean, « Mythes indo-européens ou mythe des indo-européens, le témoignage médiéval », *Annales E.S.C.*, 1985, 40, p. 415-422.

DUMEZIL, Georges, « La triple vision de Childéric », *La Courtisane et les seigneurs colorés*, Paris, Gallimard, 1983, p. 219-227.

GRISWARD, Joël, *Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, Payot, 1981.

GRISWARD, Joël, « L'or corrompateur et le soleil arrêté ou la substructure mythique de la *Chanson de Roland* », *Cahiers pour un temps : Georges Dumézil*, Paris, Centre Georges Pompidou-Pandora, 1981, p. 257-270.

GRISWARD, Joël, « Les morts de Roland », *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, 1982, tome premier, p. 417-428.

- GRISWARD, Joël, « Épopée indo-européenne et épopée médiévale : histoires ou Histoire », *Perspectives médiévales*, 8, 1982, p. 125-133.
- ISSARTEL, Guillaume, *La Geste de l'ours. L'épopée romane dans son contexte mythologique. XII^e-XIV^e siècles*, Paris, Champion, 2010.
- MAGNUSDOTTIR, Asdis Rosa, *La Voix du cor. La relique de Roncevaux et l'origine d'un motif dans la littérature du Moyen Âge (XII^e-XIV^e siècles)*, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- MARTIN, Jean-Pierre, « Histoire ou mythes : l'exemple de la chanson de geste », *L'Épopée : mythe, histoire société, Littérales*, 1996, p. 5-20.
- MEYER, Hugo, *Abhandlung über Roland-Programm*, Brême, 1868.
- MONTEVERDI, Angelo, « Alda la bella », *Studi Medievali*, 1, Turin, Chiantore, 1928, p. 362-379.
- ROBREAU, Bernard, « Principes méthodologiques de base en hagiographie appliquée à la mythologie française », *Mythologie française*, 240, septembre 2010, p. 4-8.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion, 1996.
- STEINTHAL, Heymann, « Das Epos », *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, 5, 1868, p. 1-57.
- WALTER, Philippe, *Mythologie chrétienne, Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Imago, Paris, 2003.
- WALTER, Philippe, « La Bible médiévale : un imaginaire de recours (l'exemple du *Roland d'Oxford*) », *Iris*, 11, 1991, p. 77-106.
- WALTER, Philippe, « La fin du monde arthurien », parue dans *Apogée et déclin au Moyen Âge* (actes du colloque de Provins de 1991 réunis par Claude Thomasset et Michel Zink, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1993, p. 155-168.
- WALTER, Philippe, « À la recherche d'une mythologie de la vieille Europe. Le sang du dragon : Siegfried, Finn, Taliesin et Tirésias », *Cahiers de l'Echinox*, 10, 2006, p. 325-334.
- WALTER, Philippe, « Du chronotope bakhtinien aux topiques de l'imaginaire dans le récit romanesque français (XII^e-XIII^e siècles) », *Incursiuni în imaginar. Sub semnul cronotopului*, Sibiu, Imago, 2008, p. 5-17.
- WALTER, Philippe, « L'imaginaire du nom "France" et la construction d'une identité "franque" dans la *Chanson de Roland* (XII^e siècle) », *Identités culturelles d'hier et d'aujourd'hui, Currents in comparative romance languages and literatures*, 182, Baltimore, Peter Lang, 2010, p. 3-16.
- WALTER, Philippe, « L'inceste de Charlemagne et de sa sœur. Essai d'herméneutique d'une rumeur historique au Moyen Âge », *HERSETEC : Journal of Hermeneutic Study and Education of Textual Configuration*, 4-1, 2010, p. 131-140.

3) Le mythe de Baldr

BOYER, Régis, *Les Religions de l'Europe du Nord. Eddas, sagas, hymnes chamaniques*, Paris, Fayard, 1974.

BOYER, Régis, *Yggdrasil. La religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1992.

BOYER, Régis, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996.

BOYER, Régis, « La "religion" du Nord ancien. Une matière complexe », *Mythe et mythologie du Nord ancien, Europe*, 928-929, 2006, p. 152-186.

BUGGE, Sophus, *Studier over de nordiske Gude- og Heltesagns Oprindelse. Første Række*, Oslo, Cammermeyer, 1881-1889.

CLUNIES ROSS, Margaret, *Prolonged Echoes : Old Norse Myths in Medieval Icelandic Society*, vol. 1 *The Myths*, Odense, Odense University Press, 1994.

DE VRIES, Jan, *Altergermanische Religionsgeschichte Band 2*, Berlin et Leipzig, Walter de Gruyter, 1937.

DE VRIES, Jan, « Der Mythos von Balders Tod », *Arkiv for nordisk filologi*, 70, 1955, p.41-60.

DE VRIES, Jan, « Loki... und kein Ende », *Festschrift für Franz Rolf Schröder*, éd. Wolfdietrich Rasch, Heidelberg, Carl Winter, 1959, p.1-10.

DE VRIES, Erwin, « Der Sündenbockmechanismus in der nordgermanischen Mythologie », *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*, 27, 1988, p. 53-68.

DRONKE, Ursula, *The Poetic Edda. Mythological Poems*, Oxford, Clarendon, 1997.

FRAKES, Jerold, « Loki's Mythological Function in the Tripartite System », *The Poetic Edda. Essays on Old Norse Mythology*, New-York et Londres, Routledge, 2002, p. 159-175.

FRAZER, James George, *Le Rameau d'or. Baldr le magnifique*, trad. Michel Izard, Paris, Laffont, 1984 (Londres, Macmillan, 1936 pour la troisième édition anglaise).

GOUREVITCH, Aaron, « On the Nature of the Comic in the Elder Edda : A comment on a article by Professor Höfler », *Mediaeval Scandinavia*, 9, 1976, p. 127-137.

KABELL, Aage, *Baldr und die Mistel*, *Folklore Fellow Communications*, 196, 1965.

KLINGENBERG, Heinz, « Die Drei-Götter-Fibel von Nordendorf bei Augsburg » (*Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 105, 1976, p.167-188.

KRAGERUD, Alv, « Balders død », *I forskningens lys*, 32, 1974, p. 115-126.

LECOUTEUX, Claude, *Dictionnaire de mythologie germanique : Odin, Thor, Siegfried & Cie*, Paris, Imago, 2007.

LINDOW, John, *Murder and Vengeance among the gods. Baldr in Scandinavian Mythology*, *Folklore Fellow Communications*, 262, Helsinki, Academia scientiarum fennica, 1997.

MAREZ, Alain, « La mort de Baldr », *Mythe et mythologie du Nord Ancien, Europe*, 928-929, 2006, p. 56-69.

O'DONOGHUE, Heather, « What has Baldr to do with Lamech ? The lethal shot of a blind man in Old Norse Myth and Jewish exegetical Traditions », *Medium Aevum*, 72, 2003, p. 82-107.

NECKEL, Gustav, *Die Überlieferungen vom Gotte Balder*, Dortmund, Ruhfus, 1920.

ROOTH, Anna Brigitta, *Loki in Scandinavian Mythology*, Lund, Gleerup, 1961.

SAMSON, Vincent, *Les Berserker. Les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne, de l'âge de Vendel aux Vikings (VI^e-XI^e siècles)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.

SIMEK, Rudolf, *Dictionnaire de la mythologie germano-scandinave*, Paris, Le Porte-glaive, 1996.

TURVILLE-PETRE, Gabriel, *Myth and religion of the North : the religion of ancient Scandinavia*, Londres, Weidenfeld et Nicholson, 1964.

III) Lectures critiques de la *Chanson de Roland*

1) L'épopée : recherches sur un genre

ALAUX, Jean, *Lectures tragiques d'Homère*, Paris, Belin, 2007.

AUERBACH, Éric, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cl. Heim, Paris, Gallimard, 1977 (1946 pour l'édition originale).

BONJOUR, Adrien, « Beowulf et l'épopée anglo-saxonne », *La Table Ronde*, 132, 1958, p. 140-151.

BOWRA, Cecil, « L'épopée orale », *La Table ronde*, 132, 1958, p. 18-41.

DERIVE, Jean, « Qu'est-ce qu'un héros épique ? », *L'Épopée : Unité et diversité d'un genre* (Jean Derive, dir.), Paris, Karthala, 2002, p. 133-147.

HEGEL, Georg, *Cours d'esthétique*, trad. J.P. Lefebvre et V. von Schleck, Paris, Aubier, 1997, volume troisième.

LUKACS, Georg, *Théorie du roman*, trad. J. Clairevoie, Paris, Gallimard, 1989 [1920 pour l'édition originale].

MADÉLÉNAT, Daniel, *L'Épopée*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

NAGY, Grégory, *Comparative studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1974.

NAGY, Grégory, *Le Meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, Paris, Le Seuil, 1994 (Johns Hopkins University Press, 1979 pour l'édition originale).

NAGY, Grégory, *La Poésie en acte. Homère et autres chants*, Belin, 2000 (Cambridge University Press, 1996 pour l'édition originale).

PAGE, Denys, *History and the Homeric Iliad*, 1959, Berkeley, University of California Press.

PAQUETTE, Jean-Marcel, « Définition du genre », *L'Épopée, Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, 49, Turnhout, Brepols, p. 15-35.

PARRY, Milman, « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-making, I : Homer and Homeric Style », *Harvard Studies in Classical Philologie*, 41, p. 73-148.

2) La littérature médiévale : généralités

BURGER, Michel, « Remarques sur les deux premières laisses de la *Chanson de sainte Foy* et le sens de "razo espanesca" (v.15) », *Vox Romanica*, 48, 1989, p. 41-57.

CERQUIGLINI, Bernard, *Éloge de la variante*, Paris, le Seuil, 1989.

COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1951.

MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français au Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998.

REY-FLAUD, Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1980.

THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.

ZAAL, Johannes, «A lei francesca» (*Sainte Foy*, v. 20). *Étude sur les chansons de saints gallo-romanes du XI^e siècle*, Leiden 1962.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, 1983.

ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Le Seuil, 1987.

3) La chanson de geste : recherches sur un genre

AEBISCHER, Paul, *Rolandiana et Oliveriana : recueil d'études sur les chansons de geste*, Genève, Droz, 1967.

BANCOURT, Paul, *Les Musulmans dans les chansons de geste du Cycle du roi*, Marseille, Lafite, 1982.

BEDIER, Joseph, *Les Légendes épiques : recherches sur la formation des chansons de geste*,

Paris, Champion, 1914-1921.

BOUTET, Dominique, *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1993.

DANIEL, Norman, *Heroes and Saracens : An Interpretation of the Chansons de Geste* (Edimbourg, Edinburgh University Press, 1984).

DORFMAN, Eugène, *The Narreme in the Medieval Romance Epic. An Introduction to narrative Structures*, Toronto, University of Toronto Press, 1969.

GAUTIER, Léon, *Les épopées françaises : étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, Palmé et Welter, 1878- 1897.

HEINTZE, Michael, « Les techniques de la formation des cycles dans les chansons de geste », *Cyclification. The development of narrative cycles in the Chansons de Geste and the Arthurians Romances*, Amsterdam, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen Verhandelingen, 1994, p. 21-58.

HUË, Denis, « La chrétienté au miroir sarrasin », *La Chrétienté au péril sarrasin, Senefiance*, 46, 2000, p. 85-99.

KRAUSS, Henning, *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, Padoue, Liviana, 1980.

LANGENBRUCH, Beate, *Images de l'Allemagne dans quelques chansons de geste des XII^e et XIII^e siècles*, thèse de doctorat dirigée par Jean Maurice et soutenue le 14 décembre 2007 à l'Université de Rouen.

LE GENTIL, Pierre, « À propos de l'origine des chansons de geste : le problème de l'auteur », *Coloquios de Roncesvalles, Agosto 1955*, Pampelune, Institucion Principe de Viana, 1956, p. 113-123.

LEJEUNE, Rita, *Recherches sur le thème : les chansons de geste et l'histoire*, Liège, 1948.

LEJEUNE, Rita, « La naissance du couple littéraire Roland et Olivier », *Annuaire de l'Institut de Philosophie et d'Histoire orientales*, 10, Liège, 1950, p. 376-400.

LOT, Ferdinand, *Études sur les légendes épiques françaises*, éd. Robert Bossuat, Paris, Champion, 1958.

LOUIS, René, « L'épopée française est carolingienne », *Coloquios de Roncesvalles, Agosto 1955*, Pampelune, Institucion Principe de Viana, 1956, p. 327-460.

MARTIN, Jean-Pierre, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation. (Discours de l'épopée médiévale)*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales Lille III, 1992.

MOISAN, André, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de gestes françaises et les œuvres étrangères dérivées*, Genève, Droz, 1986.

PARIS, Gaston, *L'Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, Franck, 1865.

RAJNA, Pio, *Le Origini dell'epopea francese*, Florence, Sansoni, 1884.

RYCHNER, Jean, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.

SICILIANO, Italiano, *Les origines de la chanson de geste*, Paris, Picard, 1951.

SICILIANO, Italiano, *Les Chansons de geste et l'épopée*, Societa Editrice Internazionale, Turin, 1968.

STANESCO, Michel, « Le Follet de Roland », *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval*, Bernard Guidot dir., Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 79-92.

SUARD, François, « Impure, en son début même, la chanson de geste... », *L'épique médiéval et le mélange des genres, textes réunis par Caroline Cazenave*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005.

SUARD, François, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e)*, Droz, 2011.

4) Études sur la *Chanson de Roland*

a - Ouvrages bibliographiques :

ARLIMA (archives de littérature du Moyen Âge), section « *Chanson de Roland* », site en ligne (http://www.arlima.net/qt/roland_chanson_de.html)

« Bibliographies sélectives des agrégations de lettres classiques, grammaire et lettres modernes », *L'information littéraire*, 2003, 3, pp. 26-62.

Bulletin Bibliographique de la Société Rencesvals, Paris, Nizet, 1958-.

DUGGAN Joseph, *A Guide to Studies on the « Chanson de Roland »*, London, Grant & Cutler (Research Bibliographies and Checklists, 15), 1976.

PALUMBO Giovanni, « Bibliographie rolandienne 1975-2005, *Cinquante ans d'études épiques. Actes du colloque anniversaire de la Société Rencesvals*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège, p. 263-352.

PALUMBO Giovanni, « La matière rolandienne », *Cinquante ans d'études épiques. Actes du colloque anniversaire de la Société Rencesvals*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège, p. 229-262.

b - Ouvrages et articles critiques

BERCOVI-HUARD, Carole, « L'exclusion du Sarrasin dans la *Chanson de Roland* : Vocabulaire et idéologie « Co est une gent ki unches ben ne volt », *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la société médiévales*, *Senefiance*, 5, Aix-en-Provence, CUER Université de Provence 1978, p. 345-361.

BANCOURT, Paul, « Réel, imaginaire et *senefiance* dans la représentation des musulmans de la *Chanson de Roland* », *Mélanges J. Larmat*, 1982, Paris, Les Belles Lettres, p. 31-40.

BOUTET, Dominique, « Le sens de la mort de Roland dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles (*Chanson de Roland*, *Chronique de Turpin*, *Chronique rimée de Philippe Mousket*), *Chevalerie et christianisme aux XII^e et XIII^e siècles* (Martin Aurell et Catalina Gibbea, dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

BRAULT, Gérard, « Ganelon et Roland : deux anecdotes du traître concernant le héros », *Romania*, 92, 1971, p. 392-405.

BRAULT, Gérard, « Le portrait des Sarrasins dans les chansons de geste, image projective ? », *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, *Senefiance*, 21, 1987, tome 1, p. 301-311.

CERQUIGLINI, Bernard, « Roland à Roncevaux, ou la trahison des clercs », *Littérature*, 42, 1981, p. 40-56.

CHRIST, Larry, « À propos de la "démésure" de Roland : quelques propos (démésurés ?) », *Olifant*, 1, 1974, p. 10-20.

DUGGAN, Joseph, *The Song of Roland. Formulaic style and poetic craft*, Berkeley, University of California Press, 1973.

DUGGAN, Joseph, « The Generation of the Episode of Baligant, Charlemagne's Dream and the Normans at Mantzikert », *Romance Philology*, 30, 1976, p. 59-82.

FASSO, Andrea, « *Roland est sage et Charlemagne injuste* (*L'épopée romane. Actes du XV^e Congrès International de la société Rencesvals, Poitiers, 21-27 août 2000*, Université de Poitiers, Centre d'Études Supérieures Médiévales, 2002 (*Civilisation médiévale*, 13), 2 volumes, I, p. 499-507.

FOULET, Alfred, « Is Roland guilty of *desmesure* ? », *Romance philology*, 1957-1958, p. 145-148.

GREGOIRE, Henri, « La *Chanson de Roland* et Byzance », *Byzantion*, 14, 1939, p. 265-313.

GOUGENHEIM, Gérard, « Orgueil et fierté dans la *Chanson de Roland* », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève, Droz, volume premier, 1970, p. 365-373.

- HEINEMANN, Edward, « Composition stylisée et technique littéraire dans la *Chanson de Roland* », *Romania*, 94, 1973, p. 1-28.
- Haidu, Peter, *The Subject of Violence, The « Song of Roland » and the Birth of the State*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- HATZFELD, Helmut, *Rolandslied allemand. Guide pour la compréhension stylistique de la Chanson de Roland*, Modène, Società tipografica modenese, 1961.
- HORRENT, Jules, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, Paris, Belles Lettres, 1951.
- HUNT, Tony, « Roland's "Vermeille Pume" », *Olifant*, 7, 1971-1980, p. 203-211.
- JONES, George Fenwick, *The Ethos of the Song of Roland*, John Hopkins University press, Baltimore, 1963.
- JONIN, Pierre, « La "Clere" Espagne de Blancandrin », *On the rise of the vernacular literature in the Middle Ages, Mosaic*, 8, 1975, p. 85-96.
- KAY, Sarah, « Ethics and Heroics in the *Song of Roland* », *Neophilologus*, 62, 1978, p. 480-491.
- KELLER, Hans-Erich, *Autour de Roland. Recherches sur la chanson de geste*, Paris, Champion, 1989.
- LAFONT, Robert, *La Geste de Roland. L'épopée de la frontière. Espaces, Textes, Pouvoirs*, Paris, L'Harmattan, 1991 (deux tomes).
- MADDOX, Donald, « *E Baldewin mun filz* » : La parenté dans la « *Chanson de Roland* », *VIII Congreso de la Sociedad Rencesvals*, Institucion Principe de Viana, 1981, p. 299-304.
- MANDACH, Alfred de, *Chanson de Roland. Transferts de mythe dans le monde occidental et oriental, Naissance et développement de la chanson de geste en Europe*, tome VI, Genève, Droz, 1993.
- MENENDEZ PIDAL, *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris, Picard, 1960.
- MICKEL, Emmanuel, *Ganelon after Oxford*, *Olifant*, 13, 1988, p. 73-82.
- MICKEL, Emmanuel, *Ganelon, Treason and the « Chanson de Roland »*, The Pennsylvania State University Press, 1989.
- MIREAUX, Émile, *La Chanson de Roland et l'Histoire de France*, Paris, Albin Michel, 1943.
- MOISAN, André, « Les sépultures des Français morts à Roncevaux », *Cahiers de civilisation médiévale*, 24, 1981, p. 129-145.
- NIXON, Nigel, « Le devenir de la formule épique et la tradition rolandienne : une étude du mot-noyau "écu" et ses épithètes. », *Razo*, 5, 1985, p. 65-78.

- PAQUETTE, Jean-Marcel, « Épopée et roman : continuité ou discontinuité ? », *Études littéraires*, 4, 1971, p. 9-38.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, « Le temps dans la mouvance du texte. Analyse différentielle de la première laisse de la *Chanson de Roland* d'après les différentes versions », *Le Nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988, p.219-224.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, *La Chanson de Roland. Métamorphoses du texte. Essai d'analyse différentielle des sept versions*, Orléans, Paradigme, 2014.
- PAUPHILET, Albert, « Sur la *Chanson de Roland* », *Romania*, 59, 1933.
- PAYEN, Jean-Charles, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland* », *Olifant*, 6, 1979-1980, p. 226-236.
- PAYEN, Jean-Charles, « Encore le rire de Roland », *VIII^o Congreso de la Sociedad Rencesvals*, Institucion Principe De Viana, Pampelune, 1981, p. 387-391.
- PENSOM, Roger, *Literary technique in the Chanson de Roland*, Genève, Droz, 1982.
- PLANCHE, Alice, « Roland fils de personne. Les structures de la parenté du héros dans le manuscrit d'Oxford », *Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VII^o congrès international de la société Rencesvals*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. 2, p. 595-604.
- RUGGERI, Ruggero, *Il Processo di Gano nella "Chanson de Roland"*, Florence, Sansoni, 1936.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, « De l'humanité sublime de Roland aux contradictions de la fiction épique », *Figures de Roland. Actes du Colloque de Corte, juin 1998*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 25-44.