



HAL
open science

La quête du père et la destruction des idoles dans la "Chanson de Roland"

Christopher Lucken

► **To cite this version:**

Christopher Lucken. La quête du père et la destruction des idoles dans la "Chanson de Roland". *Méthode! : Revue de littératures française et comparée [Nous t'affirmons méthode!]*, 2003, 5, pp.21-33. hal-04135414

HAL Id: hal-04135414

<https://hal.science/hal-04135414>

Submitted on 6 Jul 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

“ Nous t'affirmons
méthode!
REVUE DE LITTÉRATURES ”

05

Agrégations de Lettre 2004

VALLONGUES

La quête du père et la destruction des idoles dans *La Chanson de Roland*

Christopher Lucken

Université Paris VIII et Université de Genève

Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?

Pourquoi Roland refuse-t-il de sonner du cor comme le lui demande Olivier afin d'appeler Charlemagne à se porter au secours de son arrière-garde menacée d'être anéantie par les Sarrasins ? Et pourquoi décide-t-il de le faire alors que la plupart des Francs sont morts et que la bataille est irrémédiablement perdue ? Les deux scènes en question sont probablement les plus significatives de la *Chanson de Roland* : aussi n'est-il pas surprenant de constater que, suscitant d'importants désaccords, elles sont les plus discutées par la critique¹. De leur interprétation dépend non seulement la conception que l'on se fait de Roland, mais le sens même de cette chanson de geste dont il est le principal héros.

« Vanité, très noble, mais vanité, imprudence. Que dis-je ? c'est de l'héroïsme », notait Sainte-Beuve dans son édition de la *Chanson de Roland* en marge des répliques que Roland adresse aux injonctions de son compagnon². *Vanité, orgueil, démesure et folie* : tels sont les termes qu'invoque le plus souvent la critique pour qualifier l'attitude de Roland. Le « drame de Roncevaux » serait dû à la *superbe* et à l'*égoïsme* d'un personnage *présomptueux* et *obstiné*, « emporté par sa folle bravoure et son héroïsme plus qu'humain » à se battre, au mépris de sa vie et de celle de ses pairs, sans arrêt³. Les études affichant un point de vue analogue sont très nombreuses. Avant de chercher à comprendre à mon tour le refus de Roland de sonner du cor et sa décision de le faire (ces deux moments étant étroitement liés), je commencerai par revenir sur l'analyse, minutieuse, souvent citée et parfaitement emblématique que A. Burger a consacrée à ces deux scènes⁴.

A. Burger remarque tout d'abord l'« étrange passivité » de Roland alors que d'inquiétants bruits de troupe résonnent au loin. Ce dernier accepte la bataille qui s'annonce à

ses oreilles comme si c'était un don de Dieu (v. 1008), tandis qu'Olivier gravit un monticule pour observer de ses propres yeux la cause exacte de cette rumeur. Ayant constaté que l'armée ennemie est bien trop nombreuse pour être vaincue par la seule arrière-garde, Olivier conclut qu'il faut sonner du cor pour avertir Charlemagne et le faire revenir. « Roland, lui, se borne à repousser avec obstination le conseil, pourtant si juste, de son ami », affirme A. Burger. Il ne manque pourtant pas d'arguments. Il est là pour son roi : « Pur sun seignor deit hom susfrir destreiz E endurer e granz chalz e granz freiz, Si'n deit hom perdre e del quir e del peil »⁵ ; Roland répétera cette déclaration au terme de sa dispute avec Olivier (v. 1117-19). Il a le droit pour lui : « Paien unt tort e chresiens unt dreit » (v. 1015). Enfin, il ne saurait supporter que l'on chante à son propos une « Male chançon » (v. 1014 et 1466) et de servir ainsi de « Malvaie essample » (v. 1016) : il préfère frapper de son épée que de perdre son « los » (v. 1054), laisser ses parents en subir le reproche (v. 1076) et la France abandonner sa « valor » à cause d'une décision qui pourrait être interprétée comme un refus de combattre (v. 1090) : « Melz voeill murir qu'a huntage remaigne » (v. 1091).

A. Burger note que le texte ne précise pas, comme c'est le cas pour Olivier et Turpin, que Roland pousse le cri de guerre de Charlemagne, *Monjoie*. Il en déduit que, de même que Roland exclut d'appeler l'empereur, celui-ci « omet d'invoquer l'aide de Dieu : il est clair qu'il veut vaincre par sa propre force ». Obnubilé par celui qui l'a désigné à la tête de l'arrière-garde, Roland voudrait surtout « prouver à Ganelon que son calcul était vain » et qu'il est capable, seul, de déjouer son plan et de s'en sortir. Il ne veut pas perdre la face en avouant face au traître qui accompagne Charlemagne qu'il a besoin d'aide. « Conditionné par son conflit d'orgueil qui ne le laisse pas libre de juger objective-

ment de la situation », Roland ferait de son ennemi personnel, Ganelon, son principal adversaire, plutôt que les Sarrasins. Aussi n'agirait-il pas conformément au poste qu'il occupe et commettrait-il une faute sur le plan militaire. « Ce n'est pas la passion du devoir qui le pousse, c'est l'orgueil ». Les différents arguments qu'il avance pour justifier son attitude ne feraient que « substituer un prétexte honorable » à ce « mobile secret » qu'il ne saurait avouer. La véritable motivation de Roland serait donc cet orgueil inconscient généré par le conflit qui l'oppose à Ganelon. Même si c'est ce dernier qui a mis en place le piège dans lequel est tombée l'arrière-garde, c'est Roland qui, en refusant de sonner du cor, serait finalement responsable de la mort des douze pairs et des 20'000 hommes placés sous son autorité.

En revanche, selon A. Burger, « le comportement d'Olivier est clair et ne semble pas demander de longues explications ». Prudent et avisé, il prend la mesure des choses avant d'agir. Se fondant sur son propre témoignage oculaire, il a le sens des réalités. Son attitude est « irréprochable ». Il ne pense « qu'à l'honneur de son seigneur et à la sécurité de ses hommes ». Lucide et objectif, il verrait « juste parce que son cœur est libre de tout problème personnel ». Tandis que Roland est « proz », Olivier est « sage » (v. 1093) : la prouesse de Roland serait chargée de cette folie orgueilleuse qui l'anime, alors que la sagesse, comme l'auteur, serait du côté d'Olivier.

Lorsque Roland voudra sonner du cor, Olivier va cependant s'y opposer. L'arrière-garde est presque entièrement décimée et ne peut plus être sauvée par Charlemagne. J. Bédier considérait à propos de cette seconde scène qu'Olivier, « ironique, cruel, reprend à son compte les arguments de Roland lui-même » afin de l'amener à prendre conscience de son attitude antérieure⁶. D'après A. Burger, si Olivier veut empêcher Roland de sonner du cor, c'est parce qu'il ne veut pas que les rares survivants perdent courage en voyant Roland désespérer de la victoire et finir par appeler Charlemagne à son secours, et parce qu'il ne veut pas engager la responsabilité de ce dernier en le faisant arriver après la bataille et risquer ainsi d'être accusé d'une défaite contre laquelle il aura été impuissant et qu'il ne pourra que constater. Il serait inutile désormais de sonner du cor pour faire revenir l'empereur. Olivier n'aurait donc pas « d'autre souci que d'empêcher Roland de commettre une

nouvelle faute qui entacherait son honneur ». « Dans les deux scènes c'est le fidèle Olivier qui voit clair, qui est, pour ainsi dire, la conscience de Roland ». C'est alors qu'il décide de « dire sans détour l'amère vérité » à son compagnon qui s'étonne de le voir en colère contre lui :

« Cumpainz, vos le feïstes⁷,
 Kar vasselage par sens nen est folie :
 Mielz valt mesure que ne fait estultie.
 Franceis sunt morz par vostre legerie ;
 Jamais Karlon de nus n'avrat servise.
 Se'm creïsez, venez i fust mi sire ;
 Ceste bataille oïsum defenie,
 U pris u mort i fust li reis Marsilie.
 Vostre proëce, Rollant, mar la veïmes ! [...] » (v. 1723-31)

Roland aurait donc provoqué la mort des Francs en refusant de prévenir Charlemagne. Sa prouesse n'était qu'une vaine *folie*, tandis que, s'il s'était comporté avec *sens* et *mesure*, Marsile aurait été vaincu. Cette fois cependant, Roland prendrait conscience de lui-même. Si « la première fois la voix de l'orgueil l'a emporté ; maintenant l'orgueil cède enfin. Devant les reproches de son ami, Roland se tait et ce silence signifie qu'il reconnaît sa faute et accepte l'expiation ». Et s'il sonne finalement du cor, c'est parce que Turpin lui demande d'appeler Charlemagne pour que celui-ci puisse venger les morts en chassant les Sarrasins et donne aux défunts une sépulture décente. En soufflant dans son cor jusqu'à en mourir afin que l'empereur entende son appel, Roland expierait du même coup son péché d'orgueil.

Selon A. Burger, l'auteur de la *Chanson de Roland* aurait imaginé ce conflit entre Roland et Ganelon afin de transformer les légendes hagiographiques antérieures en une véritable épopée. Il aurait été inspiré pour cela par le premier chant de l'*Iliade*⁸. On peut cependant se demander si ce n'est pas A. Burger (avec d'autres) qui a été influencé par l'œuvre homérique en faisant de la réaction de Roland l'équivalent de la colère d'Achille, le fruit d'une *hybris* propre au héros épique⁹. Mais comment croire que Roland ait succombé au péché que la tradition chrétienne considère comme le premier de tous, alors même qu'il veut échapper à la honte¹⁰ ? Difficile de penser qu'il ait cédé à cette racine du mal qui pousse l'homme à surpasser Dieu ou à se passer de Lui, et le voir, ici comme ailleurs, continuer à être le

hérald des chrétiens dans leur lutte contre les Sarrasins¹¹. Non seulement Roland n'est pas précipité aux Enfers comme Lucifer ou condamné comme Adam et Eve, mais, au moment où il doit mourir, Dieu lui dépêche son ange Gabriel afin d'emporter son âme au paradis sans qu'il ait à attendre le Jugement dernier (v. 2390-96) : il reçoit la récompense promise aux saints martyrs, récompense rappelée par Turpin après que Roland a fait taire Olivier qui le pressait de sonner du cor (v. 1134-35). Le repentir et l'expiation qu'A. Burger prête à Roland et la prière que celui-ci adresse à Dieu avant de rendre son dernier souffle pour obtenir le pardon de ses péchés (v. 2384-88), se seraient-ils donc révélés suffisants – pour autant d'ailleurs que cette prière, dont on a pu souligner l'aspect conventionnel, concerne bien l'orgueil plutôt que l'ensemble de ses fautes, comme doit le faire tout chrétien lors de son ultime confession¹² ?

Un semblable jugement s'appuie essentiellement sur le point de vue d'Olivier. Si celui-ci n'emploie pas le terme d'orgueil, on peut l'induire de ses propos¹³. Aussi n'est-il guère étonnant de rencontrer cette accusation dans des textes postérieurs. Par exemple, dans le *Ronsasvals* occitan (au début du XIV^e siècle environ), Charlemagne reproche à Roland son « erguelh » parce que celui-ci déserte sa cour. Mais cela ne concerne pas la scène du cor¹⁴. En revanche, dans la réécriture de la *Chanson de Roland* que proposent les *Croniques et conquestes de Charlemaine*, du XV^e siècle, Roland admet avoir « mal fait » de refuser de sonner du cor comme le lui enjoignait Olivier, tandis que celui-ci affirme que son « orgueil » et son « outrecuidance » sont la « cause » pour laquelle Marsile a détruit « la fleur de la chevalerie de Crestienté »¹⁵. Une telle lecture peut-elle valoir pour la *Chanson de Roland* elle-même ? On peut constater que plusieurs œuvres ultérieures amplifieront et détourneront de leur sens originel certains passages de cette œuvre au point d'en tirer une véritable parodie. C'est ainsi que Roland deviendra une véritable figure de matamore¹⁶. Mais, si la *Chanson de Roland* comporte certains traits susceptibles d'engendrer un tel personnage, on ne saurait pour autant lui en attribuer ici le caractère.

Olivier, dans la *Chanson de Roland*, n'accuse pas de manière explicite son ami d'orgueil. Ganelon, cependant, le fait. Alors que les Sarrasins sont repliés dans Saragosse, la seule ville qui échappe encore à Charlemagne, et se trouvent

menacés d'être chassés d'Espagne, Blancandrin propose à Marsile de promettre à Charlemagne qu'il se convertira au christianisme et lui prêtera hommage, en échange de quoi il conservera l'Espagne en guise de fief. Par ce stratagème, il espère l'éloigner et finir par s'en débarrasser. Blancandrin s'appuie sur le sentiment que Charlemagne, qui est en Espagne depuis « set anz tuz pleins » (v. 2), s'y est suffisamment battu pour souhaiter désormais s'en « repairier » chez lui, « en France, ad Ais » (v. 35-36). Il réitère cette hypothèse au moment de transmettre à Charlemagne sa proposition (v. 134-35), tout en lui offrant d'importants cadeaux. Il répond ainsi à un souhait que l'auteur de la *Chanson de Roland* semble attribuer aux Francs. Occupés à se distraire au moment où Marsile arrive à la cour de Charlemagne, ces derniers paraissent prêts à accueillir favorablement sa proposition. L'empereur commence cependant par se taire : « Baisset sun chef, si cummencet a penser » (v. 138). Il convoque son conseil pour avoir son avis après que Blancandrin lui a assuré que les Sarrasins enverront des otages afin d'offrir des garanties à leur promesse. Roland est le premier à s'exprimer. Il refuse de croire la parole d'un Sarrasin qui a déjà montré qu'il pouvait se comporter en traître : « Faites la guere cum vos l'avez enprise » ! Il recommande donc à Charlemagne de poursuivre la guerre qu'il a entreprise, d'assiéger Saragosse « a tute vostre vie » et de libérer l'Espagne tout entière, en vengeance ainsi ceux qui ont été tués (v. 210-13).

À ce discours, Ganelon répond qu'il ne faut pas croire un « bricun » (v. 210). Il conseille plutôt à Charlemagne de faire confiance à la proposition de Marsile. Celui qui s'y oppose, soutient-il, se moque de savoir de quelle mort les hommes peuvent bien mourir :

« [...] Cunseill d'orguill n'est dreiz què a plus munt ;
Laissun les fols, as sages nus tenuns ! » (v. 228-29)

Alors que Roland serait un orgueilleux et un fou, Ganelon suggère que lui-même représente la voix de la sagesse. C'est d'ailleurs ce que semble admettre le duc Naimes qui se range à son avis. « Saveir i ad », affirme-t-il à propos de son discours (v. 234). Marsile paraissant vaincu et acceptant de se soumettre à Charlemagne, « Ceste grant guerre ne deit munter a plus » (v. 242). Elle aurait

atteint son but et on pourrait désormais y mettre fin. Les Francs se rangeront à son avis.

Ganelon accusera à nouveau Roland d'orgueil auprès des Sarrasins. Alors que Blancandrin s'étonne de voir Charlemagne prolonger sans cesse ses conquêtes, Ganelon lui laisse entendre qu'il agit ainsi à cause de Roland :

« [...] Li soens orgoiz le devrait ben cunfundre,
Kar chascun jur de mort si s'abandunet.
Seit ki l'ociet, tute pais puis avriumes ». (v. 389-91)

Mais quel est cet « orgueil » de Roland ou, plutôt, ce que Ganelon qualifie comme tel ? Il s'agit d'une sorte de pulsion de mort. Celle-ci est au principe même de la guerre que mène Charlemagne ; elle est le véritable moteur de ses expéditions militaires. Roland lui-même rappelle les nombreuses terres qu'il a conquises pour ce dernier (v. 198-200). C'est lui qui permet à Blancandrin de qualifier l'empereur d'« orguillus » (v. 28)¹⁷. Il est son « orgueil » : sans sa présence, Charlemagne ne pourrait qu'arrêter de se battre. « Quant ert mais recreanz d'osteier ? » demande trois fois de suite Marsile à son propos (v. 528, 543 et 556). Jamais, répond Ganelon, « tant cum vivet Rollant ! » (v. 557). Si Roland venait à mourir, le conflit cesserait en même temps que son désir de mort : « N'avrez mais guere en tute vostre vie » (v. 595). Ganelon insiste sur ce point en conseillant aux Sarrasins de choisir la voie de la sagesse – plutôt que celle de la folie qui consisterait à affronter l'armée tout entière de Charlemagne (v. 569) – et de tuer Roland après avoir trouvé un moyen de l'isoler (ce que réussira Ganelon en le désignant à la tête de l'arrière-garde).

« Carles verrat sun grant orguill cadeir,
Navrat talent que ja mais vus guerreit ». (v. 578-79)

Comme s'en vante l'un des Sarrasins, la bataille de Roncevaux doit leur permettre de « desfaire » cet « orguill » (v. 934).

C'est bien cet « orgueil » qui va pousser Roland à préférer se battre plutôt que de sonner du cor. Mais peut-il être identifié au péché de *superbia* ? Pour Ganelon et les Sarrasins, l'« orgueil » de Roland est bien une folie : celle-ci consiste à préférer s'abandonner à la mort plutôt qu'à la vie et se battre constamment au mépris des biens de ce

monde et des souffrances que la guerre peut générer. Elle n'est pas loin en même temps de s'apparenter à de la fanfaronnade. Ainsi, lorsque Charlemagne entend Roland sonner du cor et pense qu'il est en train de livrer bataille, Ganelon lui répond qu'il devrait mieux connaître « le grant orguill Rollant » (v. 1773) : celui-ci aurait l'habitude de sonner du cor toute la journée lorsqu'il chasse le lièvre et doit être en train de s'amuser en « gabant » devant ses compagnons (v. 1781). Roland apparaît dès lors comme ce « matamore » qu'il deviendra par la suite. Mais est-ce pour autant le point de vue de la *Chanson de Roland* ?

Ganelon ayant à nouveau traité Roland de fou après que celui-ci l'a désigné à porter la réponse de Charlemagne auprès des Sarrasins, Roland lui retourne les termes qu'il avait utilisés à son encounter : « Orguill oi e folage » (v. 292). L'orgueil caractérise ici celui qui lance des menaces qu'il ne saurait réaliser¹⁸. Mais, poursuit-il, « saives hom, il deit faire message » (v. 294). Roland reprend ironiquement le terme que Ganelon avait employé pour lui-même au moment où il s'opposait à Roland qui conseillait de poursuivre la guerre. Ce terme s'applique à Roland lui-même, qui se qualifie de sage par opposition à l'orgueil dont il accuse Ganelon. Mais il implique également ce dernier (comme l'indique au v. 279 l'emploi de ce même adjectif pour qualifier Ganelon) : il est normal que celui qui a prodigué à Charlemagne des conseils si avisés en assume les conséquences. Quelle serait donc, par opposition à l'« orgueil » de Roland, la « sagesse » de Ganelon ?

Ayant été désigné par Charlemagne pour tenir le rôle de messenger, Ganelon craint pour sa vie : comme en témoigne le cas auquel Roland faisait référence, on n'est jamais certain de revenir de Saragosse. Ganelon craint également pour l'avenir de sa femme, la sœur de Charlemagne, et pour celle de son fils Baudoin (v. 310-13). Si Roland ne songe qu'à la mort, Ganelon, lui, pense à la vie. Alors que le premier semble n'avoir aucune famille (à aucun moment il n'a de pensée pour Aude, la sœur d'Olivier, à laquelle il est fiancé, et s'il fait référence à ses parents lorsqu'il refuse de sonner du cor, il se contente de dire qu'il ne veut pas qu'on puisse leur en faire à l'avenir le reproche), le second se soucie des siens et redoute de ne plus les voir et ne plus pouvoir subvenir à leurs besoins. « Trop avez tendre coer », lui rétorque Charlemagne (v. 318). Pourtant, en décidant de suivre le conseil de Ganelon et de rentrer en France, c'est sa « sages-

se » que les Francs ont choisi de suivre, soit le « pacifisme »¹⁹ de celui qui est animé par l'amour de sa « patrie » et de sa famille, plutôt que la voie de la guerre prônée par celui qui n'a de regard que pour Saragosse. Avant de devenir le bouc-émissaire des Français, Ganelon est le porte-parole de leur désir. L'émotion qui s'empare de l'armée de Charlemagne au moment d'arriver en « Tere Majur » et de se rappeler les fiefs et les épouses qu'elle y avait laissés, alors que Roland est encore en Espagne, n'est d'ailleurs pas sans souligner la parenté entre ses motivations et celles du traître (v. 818-22).

Le point de vue d'Olivier n'est finalement pas si éloigné de celui de Ganelon. L'un et l'autre s'opposent à la volonté de Roland de se battre en invoquant le sort des vivants. Face à la « folie » et à l'« orgueil » de leur adversaire, tous deux paraissent « sages ». Aussi n'est-il guère surprenant de constater que les études qui mettent en évidence la démesure de Roland sont non seulement tentées de lui préférer Olivier, mais aussi de revaloriser la position de Ganelon²⁰.

Cependant, l'ensemble des critiques ne considère pas Roland comme un personnage orgueilleux. Si ce dernier refuse de sonner du cor, affirme A. Foulet, ce n'est pas par *desmesure*, mais parce que son sacrifice lui paraît nécessaire pour pousser Charlemagne à conquérir l'Espagne tout entière et à la convertir au christianisme. « Ce n'est qu'en mourant et en envoyant les autres à la mort qu'il peut faire triompher la cause qu'il défend. Toutefois, cette sombre vérité dont Roland est conscient, il ne peut la communiquer aux autres », pas même à Olivier²¹. A. Burger rejette cette interprétation car elle ne trouverait pas d'appui textuel explicite. Tout en suivant sur ce point A. Burger, R. Guiette estime que, « pour le poète, Roland n'a tort en aucune manière ». La folie du héros – qui consisterait en une soumission absolue à l'honneur et à préférer la mort plutôt que la honte d'appeler au secours – ne saurait être tenue « pour une faute ». Sa mort serait d'ailleurs conforme aux lois du genre (et donc nécessaire pour qu'on ne chante pas de « mauvaise chanson » à son sujet). Aussi, lorsque Roland décide de sonner du cor, il ne saurait s'agir de repentir. « Ce n'est plus l'aide qu'il demande [...], c'est, après sa mort, la vengeance et la victoire de Charlemagne et de la Chrétienté » (conformément, donc, aux propos de Turpin)²².

Si elle ne repose sur aucune référence textuelle pouvant servir de preuve incontestable, la thèse de A. Foulet invite

néanmoins à établir un lien entre le refus de sonner du cor et la décision de Charlemagne de retourner en France. C'est ce que précise L. S. Crist²³. Considérant la *Chanson de Roland* comme « une allégorie de la vie chrétienne », il voit dans la proposition des Sarrasins d'arrêter la guerre une tentation à laquelle les Francs et Charlemagne ont cédé (sur le conseil de Ganelon). Le sacrifice – christique – de Roland s'avère dès lors nécessaire pour racheter une telle faute. C'est pourquoi il refuse de sonner du cor. Il ne pourra le faire qu'une fois assuré de mourir, « pour appeler Charles à la bataille et à sa vocation de chef et de chrétien ». Quant à Olivier, il représente « la prudence humaine ordinaire » qui ne saurait comprendre « la folie de Dieu » dont est habité son compagnon.

Certes, ni le narrateur ni Roland lui-même n'affirment qu'en refusant de sonner du cor, ce dernier accepte de mourir à l'instar du Christ pour amener Charlemagne à libérer l'Espagne des ennemis de Dieu. Il n'est pas précisé de façon explicite que, s'il n'est pas question de faire revenir l'empereur pour que celui-ci se porte au secours de ses hommes, c'est pour l'appeler le moment venu à poursuivre la guerre contre les Sarrasins (et à renoncer du même coup à sa décision de s'en retourner en France après avoir conclu une paix qui s'apparente à un pacte avec le diable). Mais que nous dit vraiment le texte sur les raisons qui amènent le héros à refuser de sonner du cor ? J. Bédier remarquait justement qu'elles « semblent étranges, et [...] le sont en effet, puisqu'elles choquent Olivier ». Que valent en particulier les différents arguments que lui oppose Roland ? Et, poursuit J. Bédier, « que pense le poète de leur débat ? Il ne le dit pas, il semble les approuver tous les deux [...]. Mais encore, lequel a raison ? ». Et lorsque Olivier refuse que son compagnon sonne du cor, l'accuse de folie et d'avoir provoqué la mort des Français, « Roland, énigmatique jusqu'ici, saura-t-il se justifier enfin ? [...] Il se tait, et ce silence est la chose la plus sublime de la *Chanson de Roland* »²⁴.

Un tel silence n'est pas le seul de cette œuvre. Roland ne cesse d'une certaine façon de se taire. Même quand il avance des arguments pour justifier son point de vue, comme c'est le cas lorsqu'il s'oppose à la paix proposée par Blancandrin ou quand il refuse de sonner du cor, ses explications paraissent incomplètes – bribes de raisons plus ou moins cohérentes qui s'additionnent en laissant apparaître des failles plutôt qu'elles ne s'enchaînent – et servent bien davantage à masquer

ses véritables motivations, cette « conscience » qu'il ne saurait communiquer : non pas son inconscient mais celui du texte (ce que celui-ci tait mais qui ne cesse d'agir dans ce qui est écrit).

Qui est donc Roland et que veut-il ? Se battre et mourir. Mais pourquoi ? Son attitude paraît inintelligible aux yeux des Francs et des Sarrasins comme à ceux du lecteur. Son caractère énigmatique est encore mis en évidence par les silences du narrateur qui semble se contenter de présenter son héros à travers le regard que les autres personnages portent sur lui et les discours qu'ils lui adressent (quand ils ne se contentent pas, à leur tour, de se taire). Ganelon et Olivier ne peuvent qu'avouer leur incompréhension et leur malaise en le traitant de « bricun » (v. 220) et de « fols » (v. 229) ou en l'accusant de se comporter avec « folie » (v. 1724) et « legerie » (v. 1726). L'un et l'autre ne savent finalement que se mettre en colère et, comme à bout d'arguments, l'insulter (sinon tenter de le tuer). Roland n'est éclairé que par l'ombre qu'il projette au sein de la raison (des autres). En négatif. L'« orgueil » de Roland est bien sa folie. Mais celle-ci demeure foncièrement inconnue et parfaitement singulière. Roland est seul à vouloir poursuivre la guerre. Seul, il prend la décision de ne pas souffler dans son cor ; et si Turpin semble justifier par la suite sa volonté de se battre, il ne précise pas qu'il avait raison de ne pas appeler Charlemagne. Roland est seul et c'est en solitaire qu'il finira par mourir (sans personne auprès de lui, sinon Dieu à qui il se confesse).

C'est toute la *Chanson de Roland* qui est traversée par le silence dans lequel est pris son héros. Celui-ci n'est cependant pas le seul à se taire. Il y a aussi Charlemagne. Fréquemment plongé dans ses pensées, comme frappé de mutisme et souvent passif, ce dernier contribue lui aussi au caractère énigmatique de cette œuvre. Roland et l'empereur semblent ainsi se répondre en silence.

Le silence qui hante la *Chanson de Roland* est à associer aux procédés de répétition (comme les *laissez parallèles*) et du caractère paratactique de la narration que E. Auerbach a mis en évidence dans son étude publiée dans *Mimésis*. A propos de la désignation de « Roland à la tête de l'arrière-garde », ce dernier remarque en effet que :

Le poème [...] ne donne nulle analyse ni explication des aspects mystérieux de cet événement (ni d'autres analogues) ;

nous devons les fournir nous-mêmes, et elles nuisent plutôt à la jouissance esthétique. Le poète n'explique rien ; et pourtant ce qui a lieu est exprimé avec une vigueur paratactique qui signifie que tous les événements doivent se produire tels qu'ils se produisent, qu'ils ne sauraient être différents et qu'il n'est nul besoin, pour les expliquer, de particules de liaison. Cette remarque s'applique non seulement aux événements mais aussi aux conceptions et aux principes sur lesquels se fonde l'action des personnages. [...] dans tous les cas la narration évite de condenser et d'articuler rationnellement les faits au profit d'une disposition discontinue, juxtapositive, où la progression du récit est interrompue par des retours en arrière et dans laquelle les relations causales, modales et même temporelles s'estompent²⁵.

Les différents aspects de cette œuvre contribuent, chacun à sa manière, à la dépourvoir de toute causalité. Rien ne justifie les actions des individus et les péripéties de l'histoire alors même qu'elles semblent répondre à une nécessité inexorable. Si E. Auerbach estime que les explications que l'on peut être tenté d'apporter peuvent nuire à « la jouissance esthétique » de cette œuvre, c'est qu'elles risquent d'introduire des raisonnements dont le caractère plus ou moins vraisemblable ne ferait que dissimuler les véritables mobiles qui fondent les faits et gestes des différents protagonistes et s'avèreraient incapables, par conséquent, d'élucider de façon convaincante la nature énigmatique des événements comme des décisions prises par les personnages. De telles explications ne feraient qu'introduire au sein d'un récit discontinu un enchaînement logique fondé sur des particules conjonctives (ou argumentatives) et une syntaxe qui lui sont foncièrement étrangères. Comme le souligne E. Vinaver, « le continu plaqué sur du discontinu abolirait le poème tout entier »²⁶. Ce qui motive les actions des personnages « reste en dehors du langage de la poésie », précise E. Vinaver : « Rien ne s'explique dans la *Chanson de Roland* et rien pourtant n'est expliqué. Le poète situe la vie profonde de l'œuvre hors de toute relation de cause à effet, dans l'ensemble expressif de thèmes juxtaposés qui refuse au moment causal son rôle de moment créateur »²⁷. Il n'y a aucune cause interne à laquelle se référer pour justifier les événements. Ou, si l'on veut, celle-ci se situe dans l'écart qui s'ouvre entre les personnages qui s'affrontent ou à l'intersection des *laissez parallèles* qui reprennent sous différents

angles une même scène. Ce qui peut s'entendre comme le principe causal du récit demeure prisonnier de son silence. C'est de là que surgit pourtant l'impulsion fondamentale de cette chanson.

L'orgueil et la démesure attribués à Roland par la critique servent à remplir ce silence. Son désir de poursuivre la guerre, son refus de sonner et l'honneur qu'il dit vouloir préserver en choisissant de se battre, semblent trouver une explication et une justification grâce à l'analyse psychologique du personnage (les silences de cette *Chanson* suscitant ce qui me paraît un véritable délire d'interprétation). Une telle analyse s'efforce de dégager une sorte de logique rationnelle dans le comportement de Roland, une cohérence susceptible d'articuler entre elles ses différentes facettes et de les rendre compréhensibles. La folie dont l'accusent Ganelon et Olivier trouve ainsi un diagnostic plus précis. Mais celui-ci est-il plus éclairant ? Et est-il vraiment pertinent ? L'emploi de concepts qui paraissent simples et accessibles à tous, relevant d'une psychologie que l'on croit universelle et aller de soi, non seulement introduit une confusion avec la terminologie chrétienne relative aux péchés, mais ne fait finalement que dissimuler la nature énigmatique de la *Chanson de Roland* en la masquant sous les apparences d'un savoir qui s'avère illusoire.

La sacrifice du fils et la rédemption du père

Ainsi qu'on l'a souvent souligné depuis J. Bédier, la *Chanson de Roland* s'inscrit bien moins dans l'époque carolingienne où est située son histoire que dans le contexte de la période où elle a été composée (vers 1100), soit celui de la première croisade. Inaugurée par l'appel d'Urbain II en 1095, cette dernière consiste à prendre les armes pour aller libérer le tombeau du Christ tombé aux mains de Sarrasins infidèles à la religion idolâtre²⁸. C'est une guerre sainte et juste légitimée par la diabolisation d'un ennemi identifié à l'armée de Satan²⁹.

« A tous ceux qui y partiront et qui mourront en route, promet Urbain II, [...] ou qui perdront la vie en combattant les païens, la rémission des péchés est accordée »³⁰. La palme des martyrs et le séjour parmi les bienheureux attendent ceux qui mourront au cours de ce combat. En partant conquérir Jérusalem, le croisé ouvre en quelque sorte pour lui-même la porte qui doit lui permettre d'entrer dans la Jérusalem céleste.

« Si quelqu'un veut venir auprès de moi, qu'il renonce à soi-même et qu'il prenne sa croix et me suive ». C'est par cette citation de l'Évangile qu'est introduite l'*Histoire anonyme de la première croisade*³¹. Celle-ci est conçue comme une *imitatio Christi* : elle consiste à s'engager sur les traces du Christ qui souffrit la passion et mourut sur la croix pour racheter les péchés des hommes condamnés par la Chute et libérer leurs âmes prisonnières des Enfers. Cela consiste du même coup à faire revenir le Christ sur Terre, conformément aux prédictions de l'Apocalypse, et à combattre la bête avec l'armée du Ciel emmenée par ce chevalier au manteau trempé de sang dont le nom est le Verbe divin mais de la bouche de qui sort une épée aigüe destinée à frapper les nations perverses par le faux prophète³². La croisade anticipe ainsi le Jugement dernier prévu à la fin des Temps en l'inscrivant dans le temps présent de l'histoire humaine.

Suivre le Christ implique, selon l'Évangile, un renoncement. La croisade est un départ : il faut se séparer de soi-même, quitter son passé et son identité, se défaire de ses attaches sociales et familiales pour s'en aller à la conquête du paradis à venir. D'après l'*Historia Hierosolymitana* de Robert le Moine, Urbain II aurait rappelé lors de son appel ces paroles de l'Évangile pour convaincre ceux qui se retiendraient de partir par amour familial ou par un attachement quelconque aux biens de ce monde : « Quiconque aime son père ou sa mère plus que moi n'est pas digne de moi. Quiconque abandonnera pour moi sa maison, ou ses frères, ou sa mère, ou sa femme, ou ses enfants, ou ses terres, en recevra le centuple et aura pour héritage la vie éternelle »³³.

Roland incarne parfaitement le croisé idéal. Au lieu d'être las de guerroyer et souhaiter avec nostalgie revoir la « dulce France » comme cela semble être le cas de Charlemagne et des autres Francs, plutôt que de penser à sa femme et à son fils comme Ganelon, au lieu de vouloir préserver la vie de ses hommes qui s'en retournent chez eux comme le demande Olivier, il choisit de se battre et de poursuivre le combat contre les Sarrasins jusqu'à la victoire finale. Si, animé par l'« orgueil », il risque de s'apparenter à Lucifer, il apparaît bien plutôt comme une figure du Christ.

La *Chanson de Roland* répond-elle pour autant tout entière à l'idéologie chrétienne de la croisade ? L'orgueil et la folie dont Ganelon et Olivier accusent Roland ne sont-ils que les formes que prennent à leurs yeux – comme à ceux des critiques – ce mépris de la vie qui caractérise le croisé,

comme tous ceux qui, prêts à mourir pour rejoindre le Christ, communient dans la violence et le plaisir de tuer³⁴ ? Ne dissimulerait-elle pas encore autre chose ?

Roland paraît d'autant plus approprié pour accepter de renoncer au monde et suivre le Christ au prix de sa vie qu'il paraît, à l'instar du fils de Dieu et comme le dit très justement A. Planche, le « fils de personne »³⁵. On ne sait précisément qui est son père. Il n'a qu'un « parastre » (v. 277), un beau-père, ainsi qu'il surnomme Ganelon au moment de le désigner pour porter aux Sarrasins le message de Charlemagne et accomplir cette mission où il risque de perdre la vie (en réponse de quoi Ganelon le traitera de « fillastre » lorsqu'il le désignera à la tête de l'arrière-garde : v. 743). Sa mère n'est jamais invoquée comme telle : seul son mari en parle et rappelle à Charlemagne qu'elle est sa sœur. Baudoin semble inconnu à son demi-frère et on ne sait si celui-ci a d'autres frères ou sœurs. Aude, sa fiancée, n'est mentionnée que par Olivier ; et si par cinq fois celui-ci est appelé « frere » par Roland, ce terme semble davantage motivé par le fait qu'il est son compagnon d'armes que son beau-frère potentiel. Enfin, s'il évoque ses « parent » (v. 1063), on n'en sait pas plus : on ignore son lignage ou son clan. On le qualifie bien de « quens » et de « marquis », mais on ne dit pas quelles sont ses terres.

Roland a cependant un « uncle » (v. 387). Il est – le texte le nomme ainsi à 22 reprises – le *neveu* de Charlemagne. Mais ce lien ne semble fonctionner que dans une seule direction et n'avoir de valeur que pour l'empereur. Pourtant, celui-ci apparaît comme la principale relation familiale qu'il reste à Roland et la seule sur laquelle il puisse compter. L'instance paternelle se trouve ainsi partagée entre, d'une part, le mari de sa mère et, d'autre part, le frère de cette dernière : entre une figure négative, le « parastre », et une figure positive, l'oncle maternel. Mais celle-ci ne semble pas pouvoir l'emporter sur l'autre. Aussi ce partage ne fait-il que renforcer le mystère qui entoure la paternité de Roland. Quelle relation ces deux figures ont-elles notamment avec son véritable père ? Et quel lien entretiennent-elles l'une avec l'autre ?

Une légende attribue la paternité de Roland à Charlemagne. Selon la *Saga de Charlemagne*, texte norrois de la fin du XIII^e siècle, l'empereur aurait conçu Roland avec sa sœur Gile³⁶. Si cette légende a bénéficié d'un certain succès, son attestation est tardive. Toutefois, comme le fait

d'ailleurs la *Saga*, on peut la rapprocher d'une autre légende, plus ancienne, selon laquelle Charlemagne aurait omis de confesser l'un de ses péchés à saint Gilles tellement celui-ci était horrible ; grâce à l'intervention du saint, il l'avouera directement à Dieu au moyen d'un écrit. Si saint Gilles peut lire de quoi il s'agit, le lecteur, lui, n'en saura rien³⁷.

« Li ber sainz Gillie » est mentionné dans la *Chanson de Roland* à propos de sa présence supposée lors de la bataille de Roncevaux dont il aurait été l'unique témoin (v. 2096). Mais la « charte » (v. 2097) qu'il fit au monastère de Laon est-elle identifiable à la « Geste » (v. 2095) dont il serait l'auteur et le garant ? Ne pourrait-on pas y voir une allusion au miracle de la lettre dont saint Gilles a été l'instrument ? C'est ce que pensait G. Paris³⁸. Pourtant, là aussi, la *Chanson de Roland* ne précise pas et, s'il soupçonne quelque chose étant donné notamment l'affection particulière dont témoigne Charlemagne envers son neveu, le lecteur demeure dans l'incertitude quand à l'origine du héros.

Roland semble ignorer lui aussi qui est son véritable père. Il sait seulement qu'il possède un « parastre ». Ganelon, à qui Charlemagne a pu donner sa sœur en mariage pour dissimuler sa faute (ou remplacer un père disparu)³⁹, n'est qu'un substitut qui vient s'interposer entre le père et son fils. Il revêt indûment la fonction paternelle (même s'il ne le veut pas). Aussi sa trahison future paraît-elle inscrite dans son identité. En effet, en occupant la place du vrai père, il ne peut que le trahir, comme s'il était coupable de l'avoir éliminé par son existence même. S'il est désigné pour apporter le message de l'empereur auprès des Sarrasins, ce n'est pas pour des raisons de nature psychologique mais pour des raisons plus fondamentales. Il porte avec lui le péché de Charlemagne. La paix qu'il souhaite instaurer avec les Sarrasins est la forme que prend, sur le plan de l'histoire, l'absence d'un père authentique. Et le pacte qu'il conclut avec eux est le prolongement d'une faute qui voue la paternité à n'être qu'une place vide. Les bijoux que Bramimonde, la femme de Marsile, donne à Ganelon pour qu'il les transmette à sa femme (v. 634-40), c'est-à-dire la sœur de Charlemagne et la mère de Roland, permettent d'ailleurs de souligner le lien entre la trahison et l'inceste. Le scénario familial redouble ainsi le conflit politico-religieux. Ganelon est à Charlemagne ce que les Sarrasins sont aux chrétiens : alors que les idolâtres vouent un culte aux représentations imagées de fausses divinités, au lieu de

s'adresser au seul vrai Dieu, le « parastre » est ce faux père auquel Charlemagne et son péché abandonnent Roland en même temps que l'arrière-garde tout entière et l'ensemble des Francs.

Lors de son appel à la croisade, Urbain II avait promis, non seulement à ceux qui mourraient mais à tous ceux qui partiraient, la rémission de leurs péchés et le salut de leur âme. La croisade est une conversion.

Qu'ils soient désormais des chevaliers du Christ, ceux-là qui n'étaient que des brigands ! Qu'ils luttent maintenant, à bon droit, contre les barbares, ceux-là qui se battaient contre leurs frères et leurs parents ! Ce sont les récompenses éternelles qu'ils vont gagner, ceux qui se faisaient mercenaires pour quelques misérables sous. [...] Ici, ils étaient les ennemis du Seigneur ; la-bas, ils seront ses amis⁴⁰.

Selon la conception théologique de l'histoire, qui veut que les événements terrestres soient régis par la volonté divine, l'existence même des Sarrasins s'explique par la décision de Dieu de punir les chrétiens qui ont fauté. C'est ce qu'affirme notamment l'Apocalypse du pseudo-Méthode, écrite à la fin du VII^e siècle mais qui feint d'avoir été rédigée avant l'arrivée des musulmans dont elle prophétise l'expansion : « Ce n'est pas en raison de l'amour qu'il leur confère que Dieu donnera aux fils d'Ismaël cette puissance qui leur confèrera la terre des chrétiens, mais en raison des péchés et des injustices que ces derniers commettent ». Le pseudo-Méthode s'en prend tout particulièrement aux péchés de nature sexuelle auxquels les chrétiens auraient cédé.

Alors Dieu les livrera aux mains des barbares qui les feront tomber dans toutes sortes de turpitudes et de souillures, leurs femmes seront souillées par ces immondes barbares, les fils d'Ismaël tireront au sort leurs fils et leurs filles, la terre des Perses sera livrée à la destruction et à la ruine, et ses habitants seront conduits en captivité⁴¹.

Les Sarrasins incarnent ici le mal qui habite l'univers chrétien. Celui-ci voit pour ainsi dire ses propres fautes se retourner contre lui-même. Les Sarrasins sont en quelque sorte la projection sur le miroir de l'histoire d'une souillure qui se trouve à l'intérieur de l'âme. En quittant un monde perverti par les péchés, le croisé s'en va combattre sur un

autre plan, à la fois géographiquement et symboliquement, les forces démoniaques qu'il a lui-même générées.

Selon la *Chronique du pseudo-Turpin*, du XII^e siècle, les hommes conduits par Roland et Olivier moururent dans le piège tendu par les Sarrasins car plusieurs d'entre eux s'étaient abandonnés la nuit précédente à la fornication avec les belles Sarrasines que Marsile leur avaient envoyées et avec les femmes chrétiennes qu'ils avaient emmenées avec eux⁴². Il n'est pas fait mention d'une telle faute dans la *Chanson de Roland*. La « démesure » de Roland semble en tenir lieu et remplir une fonction analogue dans la défaite de Roncevaux. Mais, à travers elle, ne serait-ce pas l'inceste de Charlemagne qui serait en cause, une faute à laquelle la luxure des chrétiens dénoncée par le pseudo-Turpin n'est pas sans pouvoir s'apparenter ? L'empereur ne porterait-il pas en effet une part de responsabilité dans la mort des Francs ? C'est ce qu'affirme le neveu de Marsile (le pendant de Roland), qui l'accuse d'avoir lui-même trahi son arrière-garde et de s'être comporté comme un fou en la laissant sans assistance au passage du col (v. 1192-95). Roland ne manquera pas de tuer son double et de contredire ses propos (v. 1207-12). Selon Olivier, Charlemagne ne saurait être coupable de ne pas avoir été présent, puisque Roland aurait dû pour cela sonner du cor (v. 1171-73 et 1718). Mais l'abandon de Charlemagne n'est pas tout à fait celui qui lui est ici reproché. Il ne date pas de ce moment : il remonte bien avant.

L'inceste est une faute contre la paternité. On peut dire qu'elle est la forme que prend, sur le plan sexuel, l'énigme d'un père qui s'avère absent. Dans le contexte familial, cela se traduit pour le fils par l'impossibilité d'avoir un véritable père (ce qui était bien sûr le cas d'Oedipe⁴³). Une telle « absence », cependant, concerne tout aussi bien le destin de la société chrétienne dont l'empereur est ici le principe directeur. En acceptant de faire la paix avec les Sarrasins pour s'en retourner en France, Charlemagne délaisse en effet son rôle au profit de Ganelon, comme il l'avait fait avec Roland en l'abandonnant à son « parastre ». Il emboîte le pas de son beau-frère qui pense à sa femme, comme s'il répétait ainsi l'inceste qu'il avait commis autrefois. En refusant de suivre l'avis de Roland qui est le seul à pouvoir l'empêcher de renoncer à se battre, il accepte d'être, comme l'en accuse un émir sarrasin, cet empereur « velz [...] e redo-tez », comme retombé en enfance : un roi fatigué qui se

trouve sur le point de mourir et qui préfère être « recreanz [...] de sa guerre mener » (v. 905-06).

Charlemagne est resté sourd à ce que lui disait Roland à l'occasion de la proposition de Blancandrin. Si Roland refuse par la suite de sonner du cor, c'est qu'en appelant l'empereur au secours il ne saurait lui faire entendre ce qu'il a à lui dire. Il lui faut mourir pour cela. Lorsqu'il décide de sonner son olifant pour envoyer ses « nuveles » à Charlemagne (v. 1699), Roland souffle si fort, « par peine e par ahans, Par grant dulong », que « Par mi la buche en salt fors li cler sancs : De sun cervel le temple en est rumpant » (v. 1761-64 ; voir v. 1785-87). Sa mort ne sera pas due à un coup d'épée – aucun d'entre eux n'atteindra sa chair lorsqu'il reprendra le combat – mais parce qu'il s'est rompu la tempe en cornant (voir v. 2102). La « voix du cor » est à la fois son dernier mot et son dernier souffle. Roland y exprime tout ce qu'il a à dire comme si c'était son âme même qui s'exhalait. La fente que reçoit l'olifant lorsque Roland l'utilise comme arme témoigne d'une certaine manière de la violence qui anime son souffle (v. 2287-96)⁴⁴.

Cette fois, Ganelon ne pourra empêcher Charlemagne d'entendre son neveu. « Cel corn ad lunge aleine ! » affirme le roi ; « l'oïe en est mult grant » (v. 1765) ; la « voiz » (v. 1755) de Roland a réussi à franchir la distance de 30 lieues qui le sépare de son oncle (v. 1756). « Baron i fait la peine ! Bataille i ad, par le men escientre », lui répond cette fois le duc Naimmes (v. 1789-91) : « Asez oëz que Rollant se dementet » (v. 1795). Et tandis que la fois précédente les Francs n'avaient pas suivi l'avis de Roland, les voici qui sonnent à leur tour dans leurs « graisle » (leurs clairons), « rachatent encontre l'olifant » et répondent ainsi à son appel (v. 1832-33). Mais qu'entend Charlemagne ? Le son du cor ne lui demande pas de porter secours à l'arrière-garde (elle n'en a plus besoin), mais d'accomplir cette vengeance qu'il avait refusée d'entreprendre en concluant la paix avec les Sarrasins et de poursuivre sans interruption la guerre qu'il avait délaissée. Roland rappelle ainsi Charlemagne à lui-même⁴⁵. Il le rappelle au rôle qui est le sien au sein de son empire comme dans l'univers tout entier⁴⁶. Il le réoriente en direction de cette « paiene gent » vers laquelle il tourne lui-même la tête au moment de se coucher sur la terre afin que l'empereur sache « qu'il fut mort cunquerant » (v. 2360-63). Cette fois, Charlemagne saura y répondre et c'est en entendant les cors de son armée que les Sarrasins appren-

dront son retour (v. 2131-33). L'empereur demandera d'ailleurs à Rabel et à Guineman de remplacer Olivier et Roland et de porter à leur place l'épée et l'olifant (v. 3014-17). Celui-ci sonne désormais en même temps que les autres instruments à vent afin d'attiser l'ardeur des hommes au combat (v. 3301-02 et 3309-10). Si Roland est mort, son cor, lui, ne cessera de se faire entendre.

Mais l'appel à la guerre est aussi un appel au père. Selon Freud, « Si le fils de Dieu a été forcé de sacrifier sa vie pour délivrer l'humanité du péché originel, il faut selon la loi du talion – rendre la pareille – que ce péché ait consisté en une mort, en un meurtre. Cela seul pouvait exiger pour son expiation le sacrifice d'une vie. Et si le péché originel fut une faute commise envers le Père-Dieu, il faut que le plus ancien crime de l'humanité ait été un parricide, le meurtre du père originaire de la horde primitive, père dont l'image mnésique a été plus tard transfigurée en divinité »⁴⁷. Charlemagne est à la fois l'auteur et l'objet de ce parricide (Ganelon n'en étant finalement que le révélateur). Mais c'est bien Roland qui en sera la victime expiatoire. Aussi, tandis que dans de nombreux récits le vieux roi est remplacé par un homme plus jeune, nous avons ici le contraire. Comme l'écrit W. Calin, « le père est réinstauré et devient à nouveau jeune grâce au sacrifice du fils ; à travers le sacrifice que le fils offre volontairement, le Bon Père défait le Mauvais Père et la société l'emporte »⁴⁸. La pulsion de mort suicidaire et destructrice qui traverse Roland et anime son souffle au point de le tuer au moment où il sonne dans son cor apparaît dès lors comme l'instance fondatrice de la figure paternelle. Tel serait l'« orgueil » du héros. En appelant à la guerre, Roland remet son véritable père à la place de l'autre, Charlemagne à la place du « parastre », mais aussi le « Veire Paterne » (v. 2384) auquel il adresse son ultime prière au lieu des idoles vénérées par les Sarrasins. La voix du fils mort l'emporte sur les « images mnésiques » de la divinité et les représentations visibles d'une paternité qui s'avère à la fois fictive et décevante : c'est une voix meurtrière, révélatrice comme les trompettes de l'Apocalypse et rédemptrice comme la trompette de Dieu rassemblant les Élus⁴⁹. Il fallait attendre cette voix pour chanter une « bonne chanson ». C'est elle qui porte la *Chanson de Roland* tout entière telle une relique trouée de silences à travers lesquels continue de souffler son héros. Tandis que le Père avait engendré le Fils dans le ventre d'une Vierge par l'intermé-

diaire du Saint-Esprit, c'est ici le fils (incestueux) qui, par le chant du cor, annonce – sans fin – la résurrection du père.

Notes

- 1 Je ne pourrai cependant mentionner toutes les études qui touchent aux questions que j'aborde ici. Sur le cor dans la *Chanson de Roland*, voir en dernier lieu A. Magnúsdóttir, *La relique de Roncevaux et l'origine d'un motif dans la littérature du Moyen Âge (XIIe-XIVe siècles)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 321-76.
- 2 Cité d'après *La Chanson de Roland*, Extraits trad. par M. Pernot, Paris, Hatier, 1963, p. 43.
- 3 Les termes soulignés et les citations sont tirés des ouvrages de synthèse de P. Le Gentil, *La Chanson de Roland*, Paris, Hatier, 1955 (p. 104-14 et 124-29) et de J. Maurice, *La Chanson de Roland*, Paris, PUF, 1992 (p. 25, 63-64, 78-80).
- 4 A. Burger, « Les deux scènes du cor dans la *Chanson de Roland* », in *La technique littéraire des chansons de geste*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 105-26. Cet article a été repris pour l'essentiel dans *Turold, poète de la fidélité et Turold, poète de la fidélité. Essai d'explication de la Chanson de Roland*, Genève, Droz, 1977, p. 129-34 et 137-41. Je citerai indifféremment l'une ou l'autre de ces deux études (dont plusieurs passages sont identiques), sans préciser davantage ni indiquer la page.
- 5 *La Chanson de Roland*, v. 1010-12, éd. critique de C. Segre, Genève, Droz, 2003 [1971 et 1989].
- 6 J. Bédier, *Les Légendes épiques*, Paris, Champion, 1908-13, t. III, p. 438.
- 7 A. Burger corrige au vers 1723 « le feïstes » par « forsfeïstes », ce qui accentue encore la condamnation de Roland par Olivier. C. Segre estime cette correction « admissible, mais pas nécessaire » (*La Chanson de Roland*, Genève, Droz, 1989, t. II, p. 230).
- 8 A. Burger, *Turold, poète de la fidélité*, *op. cit.*, p. 111.
- 9 La référence à l'épopée antique remonte, en tout cas, à G. Paris. Analysant la *Chanson de Roland* à partir de la *Poétique* d'Aristote, T. Hunt rapproche ainsi la démesure de Roland de l'*hamartia* tragique (« The Tragedy of Roland : An Aristotelian View », *Modern Language Review*, 74, 1979, p. 791-802.).
- 10 Sur l'orgueil, voir le chapitre consacré à ce péché par C. Casagrande et S. Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, 2003 [éd. it. 2000], p. 19-65. Comme le montre G. Gougenheim (« Orgueil et fierté dans la *Chanson de Roland* », in *Mélanges Jean Frappier*, Genève, Droz, 1970, t. I, pp. 365-73), le terme même d'« orgueil » est employé par le narrateur ou les personnages de la *Chanson de Roland* de manière presque exclusivement négative.
- 11 Voir notamment les exemples bien connus concernant la référence à Roland lors d'entreprises militaires, dans B. Gitton, « De l'emploi des chansons de geste pour entraîner les guerriers au combat », in *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982, t. I, p. 3-19.
- 12 Voir J.-Ch. Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1968, p. 108-32.
- 13 Olivier emploie les termes de « folie », « estultie » et « legerie ». Il est remarquable de constater que, dans *Les légendes épiques*, J. Bédier traduit les v. 1725-26 (cités ci-dessus) de la *Chanson de Roland* par « mieux vaut mesure qu'orgueil. C'est par votre démesure que les Français sont morts » (*op. cit.*, p. 438). Dans la traduction qui accompagne l'édition de ce texte, « estultie » deviendra « outrecuidance », et « legerie », « légèreté » (Paris, Piazza, 1921, p. 133). G. Moignet traduira « estultie » (formé sur « estolt », d'origine germanique, qui signifie quelque chose comme « audacieux », « arrogant » ou même « orgueilleux », et parfois confondu avec le dérivé du latin *stultum*, « sot », « stupide », terme qui peut donc avoir une valeur aussi bien positive que négative) par « témérité » (Paris, Bordas, 1969) et I. Short par « bravoure téméraire » (Paris, LGF/Lettres Gothiques, 1990), conformément au sens que lui donne J. Bédier dans le glossaire qui accompagne cette fois son *Commentaire de la Chanson de Roland* (Paris, Piazza, 1927, p. 388). Dans le glossaire qui accompagne la reprise de l'édition C. Segre, B. Guidot glose « estultie » par « bravoure téméraire nuancée d'audace, voire de témérité », proposant ce dernier terme pour traduire l'occurrence du passage ici concerné (*op. cit.*, p. 347). Comme on peut le constater, toutes ces traductions sont des interprétations fondées sur une certaine idée que l'on se fait de ce personnage et des qualités qu'on lui prête.
- 14 *Ronsasvals*, v. 1319, éd. et trad. G. Gouiran et R. Lafont, *Le Roland occitan*, Paris, Christian Bourgeois-10/18, 1991, p. 114. Voir J.-Ch. Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale*, *op. cit.* p. 116.
- 15 Je cite ce texte d'après R. Guiette, « Les deux scènes du cor dans le *Roland* et les *Conqueste de Charlemagne* », *Le Moyen Âge*, 69, 1963, p. 848-49. On peut noter que ces deux scènes ont été réécrites au XIIe siècle dans la *Chanson d'Aspremont* à propos du personnage d'Aumont, un Sarrasin à qui Roland prendra par la

- suite son célèbre olifant (v. 3015 ss. et 5115 ss., éd. L. Brandin, Paris, Champion, 1923).
- 16 Voir R. Lafont, « Roland matamore, ou l'ethnotype du Franc fanfaron », *RLR*, 94/1, 1990, p. 61-79.
 - 17 Charlemagne est qualifié plusieurs fois d'orgueilleux dans la suite du récit (v. 2550, 2978, 3132 et 3206) : à chaque fois cela se trouve dans la bouche d'un Sarrasin.
 - 18 Les Sarrasins sont souvent qualifiés d'orgueilleux par le narrateur et une fois par Roland lui-même (v. 1773).
 - 19 Voir J. Ribard, « Y a-t-il du « pacifisme » dans la *Chanson de Roland* ? », in *Charlemagne et l'épopée romane*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. II, p. 529-38.
 - 20 Par exemple, A. Burger, « Le rire de Roland », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 3, 1960, p. 2-11. Cette tentative de réhabilitation de Ganelon a déjà été remarquée par J. Thomas, « La trahison de Ganelon », *Romanica Gandensia*, 16, 1976, p. 91-117, et J.-L. Picherit, « Le silence de Ganelon », *CCM*, 21, 1978, p. 265-74.
 - 21 A. Foulet, « Is Roland Guilty of *Desmesure* ? », *Romance Philology*, 10, 1957, p. 145-48 (citation traduite de la p. 148).
 - 22 R. Guiette, « Les deux scènes du cor dans le *Roland* et les *Conquêtes de Charlemagne* », *op. cit.* (cit. p. 851, 852 et 850).
 - 23 L. S. Crist, « A propos de la démesure dans la *Chanson de Roland*. Quelques propos (démesurés ?) », *Olifant*, 1, 1974, p. 10-20 (cit. p. 17, 18 et 20).
 - 24 J. Bédier, *Les Légendes épiques*, *op. cit.*, p. 431-32 et 439.
 - 25 E. Auerbach, « Roland à la tête de l'arrière-garde », in *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968 [1946], p. 106-32 (cit. p. 110-11 et 114).
 - 26 E. Vinaver, « La mort de Roland » [1964], repris in *A la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970, p. 49-74 (cit. p. 60). Plaquer du continu sur du discontinu : c'est ce que fait à mon sens la traduction de P. Jonin qui, souhaitant « franchir les limites de la littéralité pour découvrir le plus largement possible l'espace psychologique du texte » (Paris, Folio, 1979, p. 38-39), introduit de nombreuses articulations logiques et transforme du même coup cette chanson de geste en un récit dont le style s'apparente plutôt à celui du roman.
 - 27 *Ibid.*, p. 56.
 - 28 Sur la première croisade et l'idéologie de la croisade, parmi les nombreux ouvrages sur le sujet, voir J. Flori, *La première croisade. L'Occident chrétien contre l'islam (aux origines des idéologies occidentales)*, nouvelle éd., Paris, Complexe, 2001, où l'on trouvera une bibliographie sur les principaux travaux antérieurs.
 - 29 Voir J. Flori, *La guerre sainte. La formation de l'idée de croisade dans l'Occident chrétien*, Paris, Aubier, 2001 ; et *Guerre sainte, jihad, croisade : Violence et Religion dans le christianisme et l'islam*, Paris, Seuil, 2002. Sur la figure du Sarrasin (qu'il ne faut pas confondre avec le musulman), voir J. Tolan, *Les Sarrasins. L'Islam dans l'imagination européenne au Moyen Age*, Paris, Aubier-Flammarion, 2003 [éd. angl. 2002] (auquel je renvoie pour une bibliographie sur la figure du Sarrasin dans la chanson de geste et la *Chanson de Roland*).
 - 30 L'appel d'urbain II est ici celui que rapporte Foucher de Chartres, *Historia Hierosolymitana*, cité d'après *L'Esprit de la croisade*, textes médiévaux réunis par J. Richard, Paris, Cerf, 2000, p. 62.
 - 31 *Histoire anonyme de la première croisade*, éd. et trad. L. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1924, p. 3 (la citation biblique se trouve dans Math. 16, 24, Marc, 8, 34 et Luc, 9, 23).
 - 32 Voir Apocalypse, XX, 11 ss. ; et Cl. Carozzi et H. Carozzi-Taviani, *La fin des temps. Terreurs et prophéties au Moyen Age*, Paris, Champs-Flammarion, 1999.
 - 33 Math. 19, 29, cité d'après J. Flori, *La première croisade*, *op. cit.*, p. 38. Voir aussi ce que dit Guibert de Nogent dans sa *Geste de Dieu par les Francs. Histoire de la première croisade*, I, 1, trad. M.-C. Garand, Turnhout, Brepols, 1998, p. 53-54.
 - 34 Voir J.-Ch. Payen, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans *La Chanson de Roland* », *Olifant*, 6, 1979, p. 226-35.
 - 35 A. Planche, « Roland fils de personne. Les structures de la parenté du héros dans le manuscrit d'Oxford », in *Charlemagne et l'épopée romane*, Paris, 1978, p. 595-604.
 - 36 Voir *La saga de Charlemagne*, Traduction française des dix branches de la *Karlamagnus saga* norroise, par D. W. Lacoix, Paris, LGF/La Pochothèque, 2000, p. 108.
 - 37 Voir Guillaume de Berneville, *La Vie de saint Gilles*, v. 2716 ss., éd. et trad. Fr. Laurent, Paris, Champion, 2003. D'après la *Visio Wettini*, de peu postérieure à la mort de Charlemagne, le péché de l'empereur est de nature sexuelle, mais on ne dit pas qu'il s'agit d'un inceste. Sur ces différentes légendes, voir B. de Gaiffier, « La légende de Charlemagne, le péché de l'empereur et son pardon », in *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris, Société de l'Ecole des Chartes, 1955, p. 496-503 ; A. Roncaglia, « Roland e il peccato di Carlomagno », in *Studia in honorem M. de Riquer*, Barcelone, 1986, p. 315-48 ; et H.-E. Keller, « Le péché de Charlemagne », in *L'Imaginaire courtois et*

- son double, éd. G. Angeli et L. Formisiano, Naples, 1991, p. 39-60.
- 38 Dans son Introduction à *La Vie de saint Gilles* de Guillaume de Berneville, éd. G. Paris et A. Bos, Paris, SATF, 1881, p. LXXVIII-LXXXII. C'est également l'avis de R. Lejeune, « Le péché de Charlemagne et la *Chanson de Roland* », in *Studia philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, 1961, t. II, p. 339-71 (notamment p. 349-52). Selon C. Segre, cependant, il n'est pas possible d'interpréter la leçon du ms. *O, E*, comme une conjonction, raison pour laquelle il corrige par *En* (*La Chanson de Roland*, op. cit., t. II, p. 274-75) : la « charte » ne saurait être autre chose que l'écrit de la « geste ». Resterait alors à savoir pourquoi saint Gilles a été choisi comme témoin de la bataille de Roncevaux s'il n'était déjà le réceptacle des secrets de Charlemagne ?
- 39 Dans la *Saga de Charlemagne*, celui-ci mariera sa sœur à Milon d'Aiglent. Roland ignore que ce dernier n'est pas son véritable père. Sa mère épousera Ganelon à la mort de son premier mari. La haine de Ganelon pour Roland viendra de ce que sa seconde épouse séduira ce dernier.
- 40 Foucher de Chartres, *Historia Hierosolymitana*, cité d'après *L'Esprit de la croisade*, op. cit., p. 63
- 41 Pseudo-Méthode, *Description des derniers temps*, trad. Cl. Carozzi et H. Carozzi-Taviani in *La fin des temps*, op. cit., p. 102. Les Sarrasins sont fréquemment considérés comme sujets à la luxure et associés à des fautes sexuelles.
- 42 Voir *Chronique du pseudo-Turpin. La traduction du pseudo-Turpin du manuscrit Vatican Regina 624*, éd. Cl. Buridant, Genève, Droz, 1976, p. 108-10.
- 43 Sur la logique oedipienne de ce texte, voir R. H. Bloch, « Roland and Oedipus : A Study of Paternity in *La Chanson de Roland* », *The French Review*, 45, 1973, p. 3-18.
- 44 Dans la *Chronique du pseudo-Turpin* (op. cit., p. 112) et le *Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle* (éd. et trad. J. Vielliard, Macon, Protat, 1938, p. 78-79), ce n'est pas en assommant un Sarrasin mais en soufflant dans son cor que Roland le fendit.
- 45 Sur l'importance de la mémoire dans la *Chanson de Roland*, voir E. Vance, « Roland et la poétique de la mémoire », *Cahiers d'Études Médiévales*, 1, 1973, p. 103-15, repris en anglais et augmenté sous le titre de « Roland and Charlemagne : The Remembering Voices and the Crypt », in *Marvelous Signs. Poetics and Sign Theory in the Middle Ages*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1986, p. 51-85.
- 46 Sur les liens que l'on peut établir entre la *Chanson de Roland* et le passage, favorisée par l'idéologie de la croisade, d'une société féodale à une monarchie centralisée, voir St. G. Nichols, *Romanesque Signs. Early Narrative and Iconography*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1983 ; P. Haidu, *The Subject of Violence. The Chanson de Roland and the Birth of State*, Bloomington, Indiana University Press, 1993 ; et A. Leupin, *La Passion des Idoles. 1. Foi et pouvoir dans La Bible et la Chanson de Roland*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- 47 S. Freud, *Considérations actuelles sur la guerre et la mort* [1915], in *Essais de psychanalyse*, nouvelle traduction, Paris, Payot, 1981, p. 31 (Freud fait ici référence à ce qu'il a écrit dans *Totem et tabou*).
- 48 W. Calin, *A Muse for Heroes. Nine Centuries of the Epic in France*, Toronto, University of Toronto Press, 1983, p. 33.
- 49 Sur l'arrière-plan biblique du cor de Roland, voir St. G. Nichols, *Romanesque Signs*, op. cit., p. 176-91.