



HAL
open science

La Dimension Épique Dans Beowulf Et La Chanson De Roland

Michel Morel

► **To cite this version:**

Michel Morel. La Dimension Épique Dans Beowulf Et La Chanson De Roland. Points de vue sur Beowulf, Nov 1998, Nancy, France. pp.019-044. hal-04699920

HAL Id: hal-04699920

<https://hal.science/hal-04699920v1>

Submitted on 17 Sep 2024

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.

La dimension épique dans *Beowulf* et *La Chanson de Roland*¹

1. Situation et fonctionnement du texte épique

Le genre épique présente une triple série d'aspects qui le rendent particulièrement intéressant pour qui veut observer les fonctionnements génériques. Il attire tout d'abord par son côté archaïque. Le caractère épique est spontanément attribué aux civilisations commençantes, aux périodes où par l'effet grossissant d'une distance temporelle fabuleuse, les exploits semblent plus grands, l'action plus nécessaire et plus claire, le caractère humain plus franc et plus massif. Son idéalisation de la réalité, l'ampleur et la simplicité de son dessein, séduisent. C'est le modèle d'écriture auquel se mesurent tous les grands auteurs. Son côté exemplaire, son économie presque rudimentaire de moyens narratifs, en font un terrain de choix pour l'analyse textuelle. Second intérêt, l'épopée remplit la fonction d'une chronique nous transmettant une certaine image du passé : le Moyen Age dans *Beowulf* et *La Chanson de Roland*, la Grèce archaïque chez Homère. Il y a une affinité apparente entre l'idée du commencement historique et l'épopée où s'opère le premier transfert de l'action humaine vers le texte oral puis écrit. Ainsi, les ballades qui, aux XV^e et XVI^e siècles en

¹ Cette étude concernant la dimension épique dans *Beowulf* et dans *La Chanson de Roland* est reprise du chapitre « Au plus près de la norme » de ma thèse de Doctorat d'état : *Praxis de la lecture*, Atelier national de reproduction des thèses, Paris, 1989. Dans le texte d'origine, ces remarques entrent dans un projet de comparaison générique entre les différents modes d'écriture. Les commentaires concernant *La Chanson de Roland* ont été écourtés ici au profit de l'analyse de *Beowulf*, et l'ensemble du texte a été modifié.

Angleterre, relatent la geste de Robin des Bois, ou, plus près de nous, la saga de l'ouest américain inventoriée et illustrée dans les inépuisables récréations du western. Ce qui frappe dans ce transfert, c'est le grossissement normatif et le renvoi régulier à un système de valeurs particulièrement clair dont les règles sont très proches de celles de la justice poétique attribuées au conte par André Jolles.² L'épopée nous donne l'exemple d'un texte travaillé par une référence normative axiomatique. A cette rigidité et à cette franchise normatives, qui rapprochent ce genre du mythe et de ses ontologies interprétatives, correspondent, dernier intérêt, des modalités formelles à la fois simples et raffinées. La linéarité du récit permet de construire son effet principal sur le suspens et la narration retient de sa position orale première la constance et la subtilité d'une énonciation visant à la distance, si ce n'est à la distanciation. Clarté des formes textuelles naturellement accordées à l'expression de valeurs dont on ne veut douter qu'elles soient originelles, simplicité apparente du dessein et du fonctionnement génériques, l'épopée est l'exemple même du Genre dans sa première expression autonome, aux limites de l'univers mythique fondateur.

Beowulf date sans doute du VIII^e siècle,³ *La Chanson de Roland*,⁴ contemporaine par son sujet, lui est postérieure d'environ trois cents ans. Du fait de son antériorité, *Beowulf* opère une synthèse entre monde païen et monde chrétien et particularise ainsi des mécanismes génériques normatifs qui, dans *La Chanson*, semblent n'être qu'un démarquage et une illustration de la cosmogonie biblique. L'un et l'autre récits sont des chansons de geste, «poèmes narratifs chantés, ayant pour sujet des exploits héroïques».⁵ Des deux côtés, le statut moral d'un héros imparfait est en jeu.

² André Jolles, *Formes simples*, Editions du Seuil, 1972.

³ La date exacte n'est pas connue — des datations allant du VII^e siècle au début du XI^e siècle ont été proposées.

⁴ *La Chanson* dans la suite du texte. Les chiffres indiquent les pages pour *Beowulf* et les vers pour *La Chanson*. Les caractères romains correspondent aux laisses de *La Chanson*.

⁵ Gérard Moignet, *La Chanson de Roland*, Introduction, Bordas, 1969, p. 5.

Projet éthique*a) La Chanson de Roland*

L'attente du châtement ou du rachat des héros fonde notre intérêt. La trahison de Ganelon, la témérité excessive de Roland — traces en eux de la faute originelle — sont effacées par la mort ignominieuse de l'un et glorieuse de l'autre. Pour ce qui est de Roland, son statut moral est établi en référence à Olivier par la confrontation-émulation entre prouesse et sagesse. Olivier est pur et vertueux et son dépit quasi amoureux de voir son ami s'enfermer dans la fausse logique de la témérité est la forme que le récit donne à la règle éthique qui nous guide. Blessé à mort, aveuglé par le sang, Olivier frappe son ami et ce coup symbolique est comme un ultime rappel préluant à un échange plus absolu. Il meurt par la faute de Roland, faute que rachètera le sacrifice de ce dernier. La mort d'Olivier est tragique parce que causée par son ami ; celle de Roland est au contraire réparatrice. Roland paie le prix exact de son irréflexion. Autant le texte nous rappelle que c'est pitié de voir tomber Olivier, Turpin et tous ceux que Roland a indûment exposés, autant la fin de Roland est présentée comme une restauration morale. La rétribution divine délivre Roland de sa faute et son âme est « emportée en paradis » (2396). Le supplice de Ganelon et de ses trente parents — « Celui qui trahit se perd et perd autrui » (3959) — confirme de façon mathématique la nécessité de l'inflexibilité morale. Vengeresse et impitoyable, cette fin barbare déclenche le même sentiment de justice rétributive et d'équilibre retrouvé que celle de Roland trépassant « les mains jointes » et refusant de « se mettre lui-même en oubli » (2383).

La signification épique du récit est on ne peut plus claire. « Qui ne sait pas tout cela n'y entend rien » (2098) affirme le narrateur. Dans cet affrontement historique, les chrétiens « sont valeureux » et « les païens félons » (1098), Charlemagne et la « douce France » sont du côté de Dieu et du bien, et Baligant du côté de Mahomet et du mal. Le récit renouvelle régulièrement cette donnée de base : de la présentation exactement symétrique des cours de Charlemagne et de

Baligant, aux séries interchangeable d'attaque / défense pendant la bataille, et à l'ultime duel. Un coup de dé initial, la désignation arbitraire de Ganelon comme émissaire (tout comme Caïn est arbitrairement prédestiné au mal par le refus que Dieu fait de son offrande), met en marche une machine qui oblige Charlemagne lui-même. L'empereur pleure d'avoir à placer Roland en arrière-garde. Il n'en peut mais. Injustice pour injustice, puisque la morale le veut, l'empereur dispense une justice qui le dépasse à tout instant. Notre dernière image de lui sera celle de son départ contraint pour de nouveaux combats au secours de chrétiens nouvellement assaillis.

b) *Beowulf*⁶

La Chanson et *Beowulf* diffèrent du tout au tout quant au mouvement du récit. Dans l'un et l'autre cas, la narration est centrée sur le combat qui intronise définitivement le héros, mais autant dans *La Chanson* la construction du texte prépare ce combat et nous fait attendre la vengeance de la mort de Roland par la victoire de Charlemagne et l'exécution de Ganelon, autant dans *Beowulf* le combat semble être répétitif et en pure perte. A peine le héros a-t-il triomphé de Grendel qu'il lui faut reprendre la lutte contre la mère du monstre et recommencer encore contre le dragon, jusqu'à ce qu'enfin il meure. Dans *La Chanson*, tout nous fait attendre l'épisode de Roncevaux, puis nous retourner sur lui. Dans *Beowulf* au contraire, rien de semblable. La durée est curieusement fragmentée et accélérée par saccades soudaines. Le récit n'existe que dans et pour les moments arrêtés de ces affrontements qui, d'être ainsi répétés, prennent une dimension différente. Le héros paraît condamné à toujours recommencer. Il est enfermé dans un carcan héroïque qui provoque sa lassitude croissante. Finalement, il perd d'avoir toujours à gagner. Des trois confrontations successives qui sont les trois sommets narratifs du récit, les deux premières sont

⁶ *Beowulf*, A Norton Critical Edition, 1975. Les citations renvoient à cette édition. Elles sont parfois suivies par des références entre crochets carrés à la traduction de L. D. Pearson, présentée par R. L. Collins (Indiana University Press, 1965), qui me paraît plus poétique tout en étant apparemment moins fidèle à la lettre du texte source.

La dimension épique

purement axiologiques, la troisième s'opposant aux précédentes et rendant le déroulement narratif quelque peu chaotique. Dans les deux premiers cas, un héros jeune et fort délivre en sauveur un royaume ravagé par deux monstres, fils et mère, dont les violences semblent suscitées par l'affaiblissement d'un roi vieillissant. Un combat nocturne, bientôt suivi d'un affrontement sous-marin, permettent au bien de l'emporter par deux fois sur le mal. L'harmonie rétablie, rien ne paraît plus devoir se passer. Cinquante années s'écoulent en l'espace de deux vers. Suit la confrontation avec le dragon gardien de trésor conduisant à la mort de Beowulf. Ce combat final est présenté en des termes différents. C'est en victime consentante que le héros attend une mort «indiciblement proche» : *very close was the fate* (42) [*fate immeasurably near* (107)]. Il se soumet à l'arbitraire d'une confrontation perdue d'avance et confinant à l'absurde. Le trésor une fois conquis retournera à la terre, *as useless to men as it was before* (55). Il ne manquait à la «haute destinée» de Beowulf que ce combat pour rien. Il y a un côté suicidaire dans cette démarche finale. Prenant sur lui-même de racheter la faute de qui a violé le trésor, il va commettre la même faute et meurt d'avoir contemplé ce qu'il ne devait pas. Le débat entre bien et mal fait place à la confrontation de l'Homme avec son destin qui est de mourir. Cette fable mystérieuse rend explicite un thème que la forme plus tardive de *La Chanson* ne laisse guère apparaître, si ce n'est dans le personnage relativement secondaire de Charlemagne. Le bien a beau l'emporter sur le mal, la mort a toujours raison de la vie. Le pessimisme, sublimé par la démarche chrétienne dans *La Chanson*, reste entier dans la dernière scène de *Beowulf*. Le corps du héros se consume : *they lamented their heart-care, the death of their liege lord. [...] Heaven swallowed [gulped* (127)] *the smoke* (55). Le texte s'ouvrait sur les funérailles marines du roi Scyld. Il se termine sur l'image apparemment ironique de l'indifférence céleste. La mort «les prend tous» (39) et le destin (*wyrd*) ne peut pas ne pas l'emporter.

They said that he was of world-kings the mildest of men and the gentlest, kindest to his people, and most eager for fame [hungriest for praise (127)] (55), tels sont les derniers mots de l'oeuvre. R. L. Collins s'arrête avec raison sur cette épithète finale

(*lofgeornost*)⁷ où il voit la trace d'une démarche païenne contredisant partiellement l'idéal chrétien présent dans le texte. C'est en réalité l'exacte définition du héros épique. Beowulf n'existe que dans la mesure où il est cet homme des limites, soucieux de sa gloire jusque dans son combat contre le destin lui-même. Il est par nécessité «avide de louange». S'il n'était plus celui qu'on peut et doit louer, il perdrait sa raison d'être en tant que figure d'épopée. Les ressorts de son existence ne sont pas psychologiques, c'est-à-dire imitatifs de la réalité humaine. Le plus grand subterfuge du texte épique est de réussir en de rares moments à nous faire accepter comme signes réalistes les marques du dessein générique qui institue le héros. La fonction du protagoniste épique est d'incarner les valeurs. Le héros épique est un héros éthique.

Déréalisation

Le projet épique est tout sauf réaliste. Le narrateur s'efforce à tout instant de nous faire comprendre à quel point l'univers abstrait qu'il décrit diffère de la réalité. Plus encore, on peut affirmer que le traitement épique de cette réalité par le texte paraît délibérément orienté vers un effet généralisé de déréalisation ; par exemple, dans son recours systématique aux figures de symétrie et de dualité.

Dans *Beowulf*, le récit fait la part égale aux deux peuples frères (les Danois de l'Est et ceux de l'Ouest), insistant sur le parallélisme entre les deux royaumes et renforçant cette correspondance par des symétries inversées : cour suédoise et danoise et surtout palais sous-marin des puissances du mal, et palais terrestre du roi pacifique. S'y ajoute la mise en abyme par le rappel de séries narratives complémentaires. La geste de *Beowulf* a été précédée par des actions historico-mythiques qui sont présentées comme autant d'ébauches et d'échos sous forme de condensés lyriques et de cantilènes («Sigmund et le Dragon», «L'Episode de Finn») ou de rappels rétrospectifs (Heremod, le mauvais roi). Ainsi s'étend, de proche en proche, le système duel des alliances, mariages, trahisons, vengeances, meurtres et guerres punitives, dont l'argument de Beowulf illustre

⁷ *Beowulf*, Indiana University Press, p. 21.

La dimension épique

l'état présent. Toujours le mal se dresse contre le bien qui ne le vainc que temporairement.

Dans *La Chanson*, le récit est entièrement déterminé par les schèmes de dualité. L'équivalence est complète entre les deux camps et systèmes affrontés. Le narrateur nous fait assister tour à tour aux deux conseils royaux et à l'allégeance symétrique de vassaux égaux en nombre et en valeur. Dans chaque camp, l'organisation gémellaire, directe ou inversée, prévaut. Les personnages vont par deux : Roland et Olivier, Gérin et Gérier (Laisse VIII), Basan et Basile (XIV) et les compagnons de Roland (LXIV) ; chez les païens, Clarien et Clarifan (CXII) ou Balaguer dont le texte dit : « S'il était chrétien, ce serait un valeureux baron » (899). Gérin et Gérier n'existent pas individuellement : apparus côte à côte (VIII), ils frappent au même moment le même adversaire (« je ne sais lequel des deux fut le plus rapide », 1386), meurent ensemble sous les coups du même ennemi (CXXII), et sont retrouvés l'un près de l'autre au soir de la bataille (CLXII), tout comme Bérenger et Atton, Anséis et Samson. Parfaits doubles de réduplication, ils illustrent de façon exemplaire le processus épique de dualisation allégorique.

Clôture

Le temps épique est doublement clos par l'entreprise héroïque de restauration du bien, et par le fait que cette entreprise se veut l'image condensée de la destinée humaine. Le narrateur anonyme de *Beowulf* élargit didactiquement la quête du guerrier à celle de tous les rois et héros avant lui. A l'idée païenne du temps comme destinée est surajoutée l'interprétation judéo-chrétienne. La conception biblique de la fin des temps, si présente dans *La Chanson*, est ici à peine suggérée. Le résultat est cependant que dans l'un et l'autre textes le temps est métaphoriquement spatialisé : *Now is the moment of your strength's full blowing ; soon after it will come about that illness or sword's edge will cut you from your power* (37). Le récit, à l'image de la vie ainsi conçue, ne s'intéresse qu'aux sommets d'action où s'effectue le quitte ou double qui rapproche un peu plus le héros de sa fin attendue. Hier, aujourd'hui et demain sont ponctués de

moments de crise séparés par un vide temporel non signifiant ; d'où, dans *Beowulf*, les transitions languissantes et les accélérations d'un récit qui valorise rupture et combat. Cette interprétation du temps magnifie la durée suspendue de l'événement dont on raconte répétitivement — «La bataille est merveilleuse et accablante», récite laisse après laisse, le narrateur de *La Chanson* — les paroxysmes de confrontation dualiste. La reprise redondante de ces scènes, narrées au passé dans *Beowulf* et au présent dans *La Chanson*, avive progressivement l'attente implicite d'un affrontement véritablement final. C'est dans ce dernier combat que le héros atteint à sa pleine dimension. Dans les deux textes, la mort y transforme la victoire en apparente défaite. Car la mort est «la fin prédestinée» qu'impose, selon *Beowulf*, le destin (49). Dépassement héroïque et salut personnel sont incompatibles. Wiglaf et Charlemagne ne survivent que parce qu'ils sont en attente ou en parenthèse d'héroïsme. Ainsi donc, lorsque se termine le récit, le fait épique, légitimé et mis en perspective par une durée narrativement close, devient univoque et véritablement mesurable. Observons dans *Beowulf* les signes redondants de cette clôture et de ce marquage. *Beowulf spoke — despite his wounds spoke, his mortal hurts. He knew well he had lived out his day's time, joy on earth; all passed was the number of his days, death very near.* (48)⁸ En quelques lignes, ce ne sont pas moins de douze rappels de l'imminence d'une fin que métaphores et comparaisons rendent concrètement sensible dans son immuable prédestination.

Nul étonnement alors de constater l'étroite correspondance entre quête temporelle et quête spatiale. Roland meurt au point le plus étroit du col, le port, séparant royaume du mal et royaume du bien. *Beowulf* réduit progressivement l'emprise territoriale du mal et ne succombe qu'au terme victorieux de cette entreprise. Le temps est rythmé par les épisodes successifs de la reconquête d'un espace bipolaire. Dans *Beowulf*, l'univers est conçu en termes de proximité / éloignement, hauteur / profondeur, intériorité / extériorité. La lutte entre deux centralités, l'une négative, l'autre positive, fluctue au gré des aléas narratifs : Grendel souille par sa présence le château-foyer-

⁸ C'est moi qui souligne.

La dimension épique

havre de la paix et de l'harmonie, et saigne à blanc les chevaliers du bien ; en retour, Beowulf viole et détruit le repaire sous-marin du monstre et y répand le sang de sa mère. Ainsi l'univers du bien s'étend-il progressivement au royaume, et, implicitement, au monde entier : *You have brought it about that far and near for a long time all men shall praise you, as wide as the sea surrounds the shores, home of the winds* (22). Selon l'ordre épique des choses, la durée parfaite (d'une vie, de l'éternité) trouve son expression naturelle dans l'image de l'espace terrestre enclos dans la figure idéale d'un cercle dont le héros est le centre. Le temps et l'espace sont structurellement en état de correspondance. Le récit épique met en oeuvre une nomenclature spatio-temporelle intégrée et unitaire.

Distance et narration

Le ton épique est reconnaissable entre tous. Le narrateur nous y fait entendre une curieuse voix. Il prétend témoigner personnellement de faits qui, affirme-t-il, le dépassent, et il paraît n'avoir d'autre souci que de s'effacer en tant qu'instance d'énonciation. La position de cette parole-écriture, sa «sincérité», ses accents variés, appartiennent en propre au fonctionnement générique.

Dès l'entrée du récit, le narrateur pose et situe la distance : *Yes, we have heard of the glory of the Spear-Danes' kings in the old days — how the princes of that people did brave deeds. [Hear! we have been told the glory, in days now gone, of Spear-Danes, people-kings, and how the nobles did their feat of arms* (35)] ; «Charles le roi, notre empereur, le Grand, / est resté sept ans tout pleins en Espagne» (1-2). Sont suggérés dans ce départ : l'approche narrative et oratoire, le recul laudatif devant la grandeur humaine, la communion dans cette admiration mêlée d'effroi avec une foule présente dans son absence et surtout la mise en perspective spatio-temporelle ; on sait déjà qu'on ne parlera que de ce qui est révolu, de ce qui devait et ne pouvait être autrement. Aucune commune mesure entre le témoin, son public, et les héros superlatifs. Le message est général et interpersonnel. Il est explicitement centré sur le récepteur. En marge de ce récit, et de multiples façons, le narrateur prend son

public à témoin de la beauté surhumaine des comportements et de la tragédie de ces vies en instance de perte ou de rachat. La connivence — fonction conative, selon Jakobson — est claire : « Dieu ! quelle douleur que les Français ne le sachent pas ! » (716), et dans le même passage la litanie « Charles dort, il ne s'éveille pas ». Le narrateur commente et juge : *Many a thing dear and loath he shall live to see who here in the days of trouble long makes use of the world* (19) ; « L'homme qui trahit, il n'est pas juste qu'il puisse s'en vanter » (3974). Les redondances et les reprises de vers dans *La Chanson*, les accumulations d'épithètes dans *Beowulf*, établissent le dire épique en un lieu énonciatif intermédiaire où le narrateur se fait porte-parole et dit tout haut ce que la foule éprouve tout bas. Le guidage explicite et implicite a pour constant effet de réactiver l'échange entre héros et public. L'annonce répétée de la fin imminente — *death very near* (49) — de Beowulf, la reprise du vers « Roland est preux et Olivier est sage » sont tout à la fois glose, avertissement, plainte et rappel d'un dessein en passe de s'accomplir. L'encadrement narratif signale à tout instant, par son lyrisme didactique, la pertinence générique des faits relatés.

Dans *Beowulf* comme dans *La Chanson*, souvent le public est pris à témoin : *Then I have heard that one man in the mound pillaged the hoard* (48) ; « Vous auriez pu voir ! » (1665) ; « Dieu ! quels hommes [...] » (1849). Le regard que le narrateur jette sur la réalité épique confine au voyeurisme : *The awful monster had lived to feel pain in his body, a huge wound in his shoulder was exposed, his sinews sprang apart, his bone-lock broke* (15) ; « Ganelon en est venu à une terrible perte. / Tous ses nerfs se distendent / et tous les membres de son corps se brisent ; / le clair sang se répand sur l'herbe verte » (3969-3972). Regard froid, qui mesure la distance entre vie et mort, grandeur et chute, bien et mal, et, sans rien laisser paraître, rend explicite notre trouble désir de rétribution meurtrière. Son indifférence apparente est l'un des processus génériques centraux du texte. L'auditeur-lecteur devient lui-même témoin oculaire. Sa vision est omnisciente : il peut suivre les phases du combat sous-marin de Beowulf et, de la rive, en contempler simultanément les signes douteux à la surface des eaux ; il assiste aux

préparatifs des armées française et espagnole, tout en éprouvant l'anxiété de ceux qui, comme Olivier, ne peuvent que pressentir ce qui se trame dans le camp adverse. Directement lié à la spatialisation axiologique de l'univers épique, cet effet de point de vue est renforcé par un traitement temporel analogue. « Roland regarde Olivier au visage ; / il était blême, livide, décoloré et pâle. / Son sang tout clair lui coule vers le corps » (1977-1980) : dans le contexte syntaxique du présent d'actualisation, l'incise au passé impose un brutal mouvement de recul temporel et visuel ; nous comprenons en même temps et l'espoir inquiet de Roland et sa futilité pour qui « connaît » le cours prédestiné des événements. Une démarche similaire mais inverse conduit, dans *Beowulf*, à faire scander le déroulement perfectif du récit de brefs moments lyriques où revit le présent de l'action (l'arrivée du navire, 5) ou celui d'un passé immémorial (l'origine du trésor, 39). A quoi s'ajoutent les cantilènes qui condensent, sous la forme de narrations accélérées, la signification intemporelle du récit principal.

Dans ce contexte de distance narrative, la position d'énonciation contribue puissamment à renforcer la cohérence structurelle du texte. Lorsqu'il décrit le combat sous-marin de *Beowulf*, le narrateur est simultanément metteur en scène et spectateur. Il calcule ses effets spatiaux et temporels tout en maintenant fermement le cadrage allégorique. Son point de vue distancié, dès le départ garant de vérité, est au service d'une incessante maïeutique du vraisemblable : le vraisemblable épique est fondé sur la coïncidence calculée entre position narrative inscrite dans le texte et position du rhapsode originel. Parfois même, se démarquant du texte pour mieux en attester la valeur intemporelle, la voix narrative devient collective. Elle exprime alors des sentiments qui lui sont étrangers et qu'elle affirme transmettre en toute neutralité. Elle énonce et narre les faits tout en mimant les réactions prévisibles des auditeurs. L'instance narrative confirme la véracité de l'univers épique qui se trouve ainsi présenté par elle comme une réalité existentielle non fictive. Qu'elle soit reconstitution d'une fonction historiquement vécue ou caractéristique générique inscrite dans le texte dès son origine, la position narrative épique est un des dispositifs clés du genre. Tout en elle

induit l'auditeur-lecteur à faire le pari d'un univers qu'il sait imaginaire mais dont il constate avec elle qu'il répond à ses intuitions les plus spontanées. Pour l'observateur critique, c'est l'élément crucial qui corrobore de façon définitive la présence et le fonctionnement de structures génériques profondes parfaitement unifiées et intégrées.

2. Le genre épique

La position générique propre à l'épopée témoigne de deux séries de faits parallèles. Tous les contenus-formes qui la caractérisent sont régis par un double impératif. Le premier concerne la référence normative (impératif normatif) ; le second, les formes d'écriture ou d'expression (impératif formel). Qu'en est-il exactement de chacun d'entre eux ? De quels rapports entre norme et forme sont-ils l'expression ?

Référence normative épique

L'utilisation constamment symbolique des nombres par le texte épique mérite l'attention. *Beowulf* utilise la numération de façon moins fréquente mais peut-être plus variée que *La Chanson* où d'un camp à l'autre la structure en miroir construit un modèle algébrique de chiffres parfaits ouvert sur l'infini des grands nombres : des douze pairs aux trente parents de Ganelon, aux vingt mille barons chevaliers qui se pâment contre terre, aux cent mille chevaliers qui pleurent avant le dernier duel, à la masse infinie, «tumulte» innombrable de la horde des assaillants à Roncevaux. Dans *Beowulf*, trois directions prédominent. Le recours aux numérations permet tout d'abord de situer l'univers épique en un lieu idéal intermédiaire, mi-abstrait, mi-concret. Le chiffrage arithmétique fixe des quantités et des durées théoriques (*a thousand thanes*, 32 ; *fifty winters*, 39) au-delà desquelles tout devient flou et incertain (*in earlier times*, 39 ; *in later days*, 42) et la même durée changera de valeur selon la formulation : longévité héroïque — Beowulf a régné pendant «cent demi-années» —, ou brièveté tragique de la vie individuelle — Hrothgar fut roi «cinquante hivers». Deuxième aspect, le chiffre

La dimension épique

façonne cet univers et le charge d'interprétations secondes. Dans les deux cas, le monde épique est décalé par rapport à la réalité historique concrète. Il peut alors entrer dans un ensemble signifiant nouveau. Le nombre permet d'organiser et de reconstruire le référent réel pour le rendre conforme au présupposé binaire où le récit trouve son origine. Tout est ramené au chiffre «deux», expression soit du double de reduplication (Beowulf est le nouveau Hrothgar et dans sa vieillesse, qui le rend semblable à lui, il sera remplacé par Wiglaf), soit du double réactif (Beowulf opposé à Grendel, Beowulf comparé à Heremod). Ce dualisme est la phase intermédiaire préluant à l'établissement, d'abord triomphal, puis tragique, du «un» épique (Beowulf, solitaire et sans descendant). Troisième aspect, la transition entre historicité abstraite et binarité réactive est en tout point conforme au symbolisme général des nombres. Les chiffres trois, neuf et douze sont généralement réservés aux moments cruciaux de crise et de résolution de crise : le combat final comporte trois parties, la deuxième apportant la défaite réelle (Beowulf est blessé à mort) et la troisième, la victoire théorique (Beowulf et Wiglaf tuent le dragon) ; le deuxième combat voit tous les barons abandonner leur maître à la neuvième heure (28) ; les cérémonies funéraires sont menées par douze chevaliers. Le chiffre sept intervient plus rarement pour évoquer des situations non terminales : Beowulf nage sept nuits durant (10) ; il avait «sept hivers» lors des premières luttes intestines (42). Enfin, c'est le treizième chevalier qui réveille le dragon et cause indirectement la mort du héros. Première indication quant au mode épique d'écriture, la façon dont le texte emploie les chiffres suggère que l'épopée, loin de référer les formes narratives à une réalité concrète préexistante, réinterprète au contraire les signes de cette réalité pour les rendre conformes à des processus normatifs premiers. Dans l'épopée, la référence dénotative est mise au service du donné normatif.

On peut observer une démarche semblable de traitement et d'abstraction dans l'emploi très redondant de l'épithète épique. Le rôle traditionnel de cette épithète, lorsqu'elle est prédiquée au personnage, est de servir de signal instantané pour un public qui pourrait ne pas savoir ou ne plus se rappeler de qui on parle.

Cheville narrative, l'épithète épique est, de ce fait même, d'une pertinence générique extrême. Son rôle structurel est multiple. Il y a tout d'abord sa position en regard du déroulement temporel. Dire avec Pearson *The famous leader, bloody at the end of life* ou *the hero-king grief-aged* [117] (49), c'est rappeler instantanément l'écoulement irréversible du temps individuel et la proximité de l'échéance finale. A tout moment de l'action, le protagoniste est mis en perspective de passé plus ou moins invalidant et de futur menaçant. Il semble avancer sous le poids d'une armure abstraite de plus en plus lourde. Le retour régulier de qualifications généralisantes telles que *battle-brave* ou même «douce France» suggère aussi qu'il s'agit là d'un jugement reconnu par tous, et d'abord par le public. L'épithète renforce alors la vraisemblance du système épique. Elle en conforte la logique en un point essentiel : elle situe et hiérarchise. Par elle, nous est donnée la fonction exacte de l'actant et sa position sur l'échelle des valeurs proposées par le récit. Appeler Beowulf *the great-hearted kinsman of Hygelac* (15), c'est indiquer que sa filiation est conforme au système binaire de parenté par réduplication — frères, oncles, neveux — que le texte rappelle à intervalle régulier. Du même coup, le texte nous redit, de façon plus indirecte mais essentielle, que le héros est de lignée royale, le roi étant le mandataire terrestre de Dieu et donc de la vérité. La multiplicité redondante des épithètes opère de la sorte un recentrage sémantique ininterrompu. Beowulf est le digne et juste remplaçant d'un roi privé de sa fonction épique par la vieillesse : *Then the protector of earls, the kinsman of Healfdene [...] the king noble of race, the prince of the Scyldings, kissed the best of thanes and took him by his neck: tears fell from the gray-haired one* (33).⁹ Inversement, le dragon sera tour à tour appelé *the folk-harmer, the fearful fire-dragon* et *the malice-filled foe* (47), *the awful earth-dragon bereft of life* (49). A chaque protagoniste est attachée une série connotative relativement fixe, donc répétitive, qui lui donne un aspect massif et monolithique. Ces connotations sont autant de repères narratifs partiels dans un récit dont les épisodes successifs pourraient faire perdre de vue les lignes d'ensemble. Comme le

⁹ C'est moi qui souligne.

chiffre en son domaine, l'épithète réfère les signes épiques de réalité à leur nature fonctionnelle. Il assure, de ce fait, la permanence du codage structurel.

Chiffres et épithètes sont parmi les affleurements génériques les plus typés du texte épique. Dans un autre domaine, le donné thématique nous permet d'aller plus loin encore dans l'observation des processus de référence normative et de remonter à leur origine même, c'est-à-dire à l'univers archétypal de la pensée primitive. Deux thèmes exemplaires seront rapidement étudiés, celui de la caverne et celui de l'épée.

Beowulf livre ses deux derniers combats sous mer et sous terre. Chaque fois, il y conquiert un trésor, l'un dont vient son salut — l'épée victorieuse dont la lame disparaît — l'autre qui cause sa mort. Descente dans la caverne et métallurgie merveilleuse frappée d'interdit évoquent les mythes d'origine, de renaissance et d'initiation. De même, le thème du dragon porteur de feu, gardien endormi d'un trésor volontairement soustrait au regard humain, symbolise la quête archétypale de l'univers intérieur, le combat d'ordre spirituel et moral pour la maîtrise de soi. Nous quittons, dans cet épisode proprement merveilleux, l'historicité latente des épisodes précédents. Des processus semblables prévalent dans *La Chanson*. La confrontation entre royaume du bien (la «douce France») et royaume du mal («la terre haute», entièrement conquise hors Saragosse) a lieu aux «ports de l'Espagne». Le col de Roncevaux est le lieu «douloureux» (816), étroit et ténébreux («Les monts sont hauts et les vallées ténébreuses», 814 et 1830) où prendre au piège une arrière-garde sans défense. Le passage de vie à mort et rédemption s'y effectue en une longue journée, du rêve prémonitoire de Charlemagne au crépuscule miraculeusement prolongé, journée paradoxalement lumineuse alors que la France est plongée dans les ténèbres. Défilé obscur, Roncevaux est aussi la montagne sacrée où Roland meurt vaincu et solitaire, «sommets aigus» (2368) d'élévation et de dépassement. Le contenu concret et historiquement déterminé de *La Chanson*, en regard de l'historicité plus incertaine de *Beowulf*, n'empêche guère la signification intemporelle de l'emporter.

L'un et l'autre texte sont aussi unis dans l'expression du rapport premier entre protecteur et protégé. A sa mort, Roland gît ventre contre épée, ultime geste où se lit la faiblesse absolue de qui était la force même : à Charlemagne de se faire le rempart et de venger celui que la mort a refait enfant. Beowulf secourt Hrothgar et sera secouru par Wiglaf. Il protège le sommeil des siens (29). Il est fils et père, puissance tutélaire en soi. Dans les deux textes, la relation entre force et faiblesse traduit, en termes d'affectivité, la confrontation entre bien et mal. Elle est si centrale que la logique du texte semble menacée lorsque dans *Beowulf* ce rôle de tutelle paraît un instant transféré aux forces du mal : la mère de Grendel venge son fils mais la beauté apparente de son geste ne sert qu'à rendre plus ignominieuse sa défaite des mains du héros.

Le thème de la force légitime parce que protectrice est très explicitement illustré dans *Beowulf* par l'épisode de l'épée-héritage (28) découverte dans l'ancre du mal. Si Beowulf vainc, c'est grâce à cette arme forgée par les géants antédiluviens (29), qu'il « restitue » ensuite à son roi. Dès la fin du combat, la lame de cette épée entre en fusion et disparaît, « consumée » par la « chaleur empoisonnée » d'un sang maléfique (28).

Dans *La Chanson*, l'épée Durendal refuse au contraire de se laisser ébrécher. A faits narratifs opposés, signification structurale unique : l'épée du héros est douée d'une force surnaturelle pour autant seulement qu'elle sert à vaincre le mal. C'est le sens de la parabole sur le pouvoir tyrannique inspirée au roi Hrothgar par la lecture des caractères runiques gravés sur le pommeau d'or (30-31). Qu'elle survive à son possesseur (Durendal) ou disparaisse avec lui (l'épée du roi Arthur), l'épée rattache la fonction héroïque à la fonction royale, et cette dernière à la légitimité morale en soi. L'épée est lumière (« claire, blanche » et flamboyante à la mort de Roland, 2316) ou source de lumière (le feu sous-marin brille comme le soleil lorsque périt la mère de Grendel, 28). Signe générique textuel de première importance, elle est au centre d'un réseau thématique — force contre faiblesse, feu vital contre feu destructeur, lumière contre obscurité — appartenant en propre à l'imagination fondamentale. Que l'épée soit justement l'attribut épique par excellence démontre sur ce

La dimension épique

point précis que l'épopée peut directement être rapportée à cet univers pré-textuel de référence.

En conclusion, on constate que dans l'épopée les éléments descriptifs ne sont jamais mimétiques et que les signes de réalité sont ostensiblement transformés et rendus conformes aux exigences génériques du texte. L'individualité psychologique et l'histoire vécues y sont traitées de façon à ce que ne subsistent en elles que les aspects corroborant l'existence d'un mode de pensée anhistorique. C'est à lui que se réfère le genre épique, et c'est à lui que ses constructions textuelles assujettissent la réalité.

Écriture épique

Le réseau connotatif de l'épopée est d'une grande clarté. Il est unifié par le recours aux figures associatives les plus susceptibles de transcrire les impulsions dualistes propres à la norme référentielle. Le texte juxtapose pour disjoindre (double réactif) et pour réduire au semblable (double de réduplication) ; jamais il ne conjoint pour combiner (double de réversibilité) ou appareiller (double homologue). L'écriture épique juxtapose, disjoint et superpose, aussi bien dans le domaine extensif de la structure spatio-temporelle que dans celui des constructions verbales restreintes. Un seul et même système connotatif prévaut dans chacun de ces ensembles.

Deux passages contrastés de *Beowulf*, le combat avec Grendel (p. 13 et suivantes) et les funérailles marines du roi Scyld (1-2), démontrent à quel point les effets structurels larges sont reproduits et relancés par les unités verbales restreintes. Le récit dans son ensemble est rythmé par l'alternance d'épisodes détaillant antithétiquement les univers du bien et du mal ; inversement, il fait ressortir, à l'intérieur de chacun d'eux, similarités et permanences. C'est ce double mouvement, surtout le premier, qui caractérise les deux passages cités. Tout au long du combat, Grendel est invariablement défini par sa non appartenance au domaine du bien : *the walker in darkness, the foul ravager, the creature deprived of joy, a light not fair, alien*. Il agit par une nuit sombre, voilée de brume, tandis que le château royal «resplendit d'or». Il viole ce

havre de paix, corromp et détruit (*the ravager, the evil-doer*). C'est le héros du manque, qui piège et fuit, image inversée jusque dans sa laideur d'un Beowulf conscient et solidement campé dans sa légitimité vigilante. Grendel «déchire» les corps dont il boit le sang et meurt de même dans l'arrachement de sa chair, sous la poigne agrippée de Beowulf ; *the North-Danes [...] heard [...] God's enemy sing his terrible song, song without triumph* (14) [*God's enemy cry the horror-song of victory-lost* (58)]¹⁰ : trois fois est renouvelée l'alliance grammaticale des contraires. La juxtaposition paradoxale de signification antinomique (chant d'horreur, victoire perdue, selon Pearson) est présente encore dans *the fosterer of crime* (14) [*crime's herdsman* (57)], autre exemple qui tient de l'oxymore et de l'allégorie. Le terme positif est contaminé par le terme négatif. C'est le comble de l'immoralité que d'être le père nourricier du crime, ou le comble du désespoir que de chanter la défaite. Dans ce paroxysme réactif, les connotations inédites des mots transcrivent la violence fantasmée d'un véritable sadisme du bien. Le combat commence et se termine instantanément. Allégoriquement, le geste punitif saisit, retient, écrase et élimine. Il foudroie et met l'adversaire en pièces. La figure de style impose métaphoriquement l'évidence d'une démarche — le triomphe absolu du bien — où le texte épique est tout entier résumé.

C'est par un tableau contraire que commence le texte. La description des funérailles du roi Scyld compose un ensemble dont l'unité connotative impose dès le départ l'évidence sévère de la grandeur épique. La démonstration implicite est renforcée par un cadrage tragique créant une impression trouble d'harmonie perdue et de douleur passivement acceptée. La scène, certainement la plus saisissante du texte parce que la plus mystérieuse, nous montre le roi mort, gisant, entouré de ses trésors sur un vaisseau fantôme en partance pour l'au-delà. Le mouvement sémantique de ce bref mais important passage est entièrement fondé sur le contraste entre splendeur et néant. Moins explicite sémantiquement parlant que le précédent, il frappe par une signification large, de nature structurelle, reprise comme en écho dans la scène conclusive des

¹⁰ C'est moi qui souligne.

La dimension épique

funérailles de Beowulf. Le symbolisme abscons de ces deux gestes collectifs, d'apparence propitiatoire, pose le problème du statut de l'épopée préchrétienne. Dans ces moments où le sens de la vie paraît mis en cause, l'écriture fonctionne de façon invariablement conforme à sa nature générique. Ici, comme dans la scène finale, nous sommes confrontés à l'absurdité de la mort. La scène initiale oppose les emblèmes de la vie combattante (joyaux, armes, or, drapeau, la centralité protectrice du vaisseau au creux duquel repose le corps du roi) à l'ouverture incertaine sur le néant (le bateau «couvert de glace», tourné vers le large et bientôt abandonné à la mer pour un voyage dont personne ne connaîtra jamais la destination). La scène est plus abstraite et allégorique que descriptive, la perspective générale, et le discours, collectif. Du point de vue dénotatif et connotatif, les mots ne semblent pas appartenir au registre habituel de *Beowulf*. Tous suggèrent l'ouverture sur des significations incertaines ou inconnues, comme si le contexte signifiant était d'emblée douteux. L'absence de sens clairement attribuable est ressentie comme un manque qui nous fascine. L'étrangeté de ce départ est confirmée dans la dernière scène où la même scène mortuaire est reprise en des termes équivalents mais sur un mode plus sombre : cris mêlés au crépitement des flammes, pleurs, noire fumée. Des questions essentielles pour le récit sont posées et restent sans réponse, témoignant en réalité du plus haut triomphe de la vérité épique. Car le scandale du manque signifie dans le même mouvement la supériorité des valeurs temporairement suspendues. Ces scènes par lesquelles commence et finit le texte portent la tension épique à son degré maximum. Que le combat ait été pour rien, ajoute encore au prestige de celui qui y a consacré sa vie. De n'être que le signe d'un entêtement moral gratuit, la lutte du héros est magnifiée dans sa grandeur qui s'impose à nous comme une évidence irrécusable. Les signes apparents d'ouverture sont inversés et prennent, immédiatement ou rétrospectivement, la signification tragique que leur donne la présence latente d'une clôture impérative et universelle. Dans un tel contexte, l'impossibilité de trouver le Sens se fait pure angoisse et le regard implicitement prospectif du narrateur dans la première scène — *Men cannot truthfully say who received that cargo* (2) — se détourne dans la dernière scène de ce néant insoutenable pour

contempler la carrière de Beowulf, maintenant compréhensible dans sa conformité épique. Le roi défunt entre au panthéon héroïque. Nous sommes revenus au point de départ, à la menace de l'encerclement universel du bien par le mal, et à l'impérieuse nécessité du comportement et de l'action épiques.

L'écriture épique est au service d'un donné normatif simple et immuable, que ce soit dans la version païenne fruste et franche ou dans la version judéo-chrétienne plus mixte et sublimée. Elle se conforme dans tous ses aspects au présupposé dualiste de base dont la présence est rendue explicite dès les premières phrases. L'affrontement entre bien et mal, donné à l'origine du récit, reste toujours latent. L'auditeur-lecteur en accepte pourtant le pronostic comme une évidence irréfutable : *Then the fierce spirit painfully endured hardship for a time [...] for every day he heard loud mirth in the hall* (3) ; « Alors commence le conseil qui tourna mal » (179). La contrainte qui en découle s'exerce de façon ininterrompue, même lorsque le texte paraît temporiser sous la forme de péripéties normatives et la rejeter un instant. Dans une construction de nature allégorique, où le signe apparent renvoie directement à la signification cachée, cette incertitude momentanée est intégrée dans la dynamique narrative. La non-correspondance temporaire entre symptôme textuel et donné normatif prend valeur de déni de genre provoquant l'attente, bientôt satisfaite, d'un retour au mode conforme de signification. La clôture retombe plus forte d'avoir semblé un instant contestée.

En termes de référence normative, l'écriture épique au sens large est préformée puis constamment appropriée par le système générique profond. L'épopée est le siège d'une réification générique à l'origine de ce ton si aisément reconnaissable et si facile à parodier. Chaque effet sémantique y est uniformément rapporté au mécanisme de base. L'impératif formel émane directement, et de façon invariante, de l'impératif normatif. Il y a une totale coïncidence entre logique de la forme et logique de la norme.

Logique de la forme et logique de la norme

La plupart des commentateurs semblent tenir le côté mécanique de l'épopée pour non pertinent. Ils tendent à considérer qu'il y a deux niveaux textuels, l'un pour tout dire grossier, fournissant une sorte de support au second, plus intéressant, parce que plus orienté vers le vraisemblable psychologique et un rendu plus réaliste des relations humaines. Contresens irrémédiable qui d'emblée élimine les aspects génériques les plus significatifs. Il est dangereux de chercher dans l'exception, le modèle de ce que le texte aurait pu être. Il faut au contraire observer la règle, tout particulièrement dans les moments où elle paraît la plus contestable : les rigidités génériques de l'épopée sont essentielles ; elles sont riches d'observations possibles, car elles se situent au plus proche et au plus concret de la constitution normative de l'écriture saisie dans son état littéraire naissant.

Contrairement au théâtre et au roman, où la normativité peut faire l'objet d'une intense réflexion, l'épopée ne pose jamais la question des valeurs. Elle se borne à constater la présence d'un déséquilibre entre un bien et un mal donnés axiomatiquement au départ du récit et à narrer le retour conflictuel à l'harmonie. Les comportements individuels y font l'objet d'une constante évaluation comparative, mais les critères de cette évaluation ne sont jamais discutés. Dans *Beowulf* comme dans *La Chanson*, la norme de référence est clairement posée. D'un côté, nous remontons jusqu'aux frontières païennes du judéo-christianisme, par le biais d'une généalogie syncrétique apocryphe : *From [Cain] sprang all bad breeds, trolls and elves and monsters [...] who for a long time strove with God* (3) ; de l'autre, nous assistons à l'ultime phase de la reconquête de l'Europe chrétienne contre l'envahisseur musulman. Un donné normatif unique prévaut sous des apparences anecdotiques variées : devant la menace soudaine (*Beowulf*) ou terminale (*La Chanson*) que le mal fait peser sur le bien, les forces du bien déclenchent un processus de violence justicière visant à supprimer la source de désordre et restaurer l'harmonie antérieure. Dans le texte épique, cette obligation morale et les actions qu'elle entraîne prend le nom de destin.

La référence au destin est constante dans *Beowulf* et nous vaut cette définition exemplaire du motif épique : *Fate often saves an undoomed man, when his courage is good* (11). Dans *La Chanson*, c'est une présence plus implicite prenant la forme d'une prémonition dont le rappel revient à intervalles réguliers dans la première moitié du texte. Ainsi, lorsque Roland est désigné, «Charlemagne ne peut se tenir de pleurer. / Cent mille Francs ont pour lui grande pitié / et éprouvent une étrange peur au sujet de Roland» (841-843). La notion de destin mérite attention car elle est intimement liée au projet téléologique de l'épopée. Le destin auquel l'épopée se réfère, et nous réfère, est l'expression d'une réalité purement textuelle. C'est l'accomplissement narratif du donné prégénérique postulant la victoire des forces du bien. L'irréversibilité du destin n'est pas, comme le prétend le texte, la reproduction réaliste d'un état fondamental des choses et du monde, mais la forme textuelle que prend l'obligation épique normative. L'idée de destin est le produit d'un discours élémentaire sur la norme. Sans destin, pas d'épopée et sans épopée, pas de destin. De là une série de caractéristiques formelles canoniques, qu'on pourra retrouver de façon résiduelle dans d'autres genres, concernant la nature de l'univers épique de fiction (personnage et réalité), la position narrative et le déroulement de l'action.

La capacité mimétique de l'univers épique est très limitée. Le vraisemblable et la référence au réel ne sont pas son objet véritable. Le personnage épique est une abstraction figée, un donné normatif que le déroulement de l'action confirme en lui-même et laisse inchangé. Lorsqu'il y a simulacre psychologique, c'est que le système dualiste y trouve son compte. Le héros parle peu et ses rares paroles confirment ce que la narration nous dit et nous montre de lui. Il lui suffit de remplir la tâche pour laquelle il a été institué. C'est une valeur personnifiée, propulsée d'épisode en épisode, sans que sa position axiologique de départ soit jamais modifiée. Chacune de ses «pensées» et de ses «actions» est évaluable du point de vue normatif. La réalité intérieure et la réalité extérieure sont quantifiées et graduées positivement et négativement. Il y a ceux qui sont parfaits (*Beowulf*, Olivier), ceux que leur démerite temporaire

La dimension épique

n'empêchera pas d'être sauvés (les spectateurs apeurés du combat sous-marin, Roland aveuglé par sa témérité), et ceux qui sont foncièrement corrompus (Grendel, Ganelon). Entre les extrêmes du bien et du mal, les degrés intermédiaires ont un statut incertain et restent en attente de définition. Ils sont présentés relativement, en fonction de leurs manques et imperfections. Au moment de l'évaluation finale, ils seront logiquement rapportés à l'un ou l'autre des deux pôles normatifs de référence : la gloire posthume de Beowulf s'étend à tous ses partisans ; entre « tort » et « raison », *La Chanson* fait le tri : la bonté n'étant pas concevable chez une reine païenne, Bramidoine sera convertie au christianisme.

On observe la même tendance à l'abstraction dans le décalage entre mode représentatif et mode épique de narration. Dans l'épopée, le narrateur est l'expression textuelle par excellence de la norme de référence. Ses prémonitions, ses commentaires, sa distance et son statut autonome par rapport au récit, sont plus que des signes d'appartenance générique. Ils sont l'énonciation même de la norme, la rémanence normative au sein du texte. En réalité, les procédés narratifs épiques sont principalement destinés à attester, tout en la masquant, cette présence normative. De ce point de vue, le ressort essentiel est le mécanisme général de péripétie normative, sorte de chantage narratif au désordre et à la disharmonie, que renforce le recours compensatoire à la distance narrative. Le non-engagement apparent du narrateur a en effet pour but d'authentifier le fonctionnement normatif du texte en le rendant vraisemblable, c'est-à-dire non textuel. Structuellement, le subterfuge est particulièrement efficace puisqu'il assure le guidage normatif, en efface la présence par la mise en confiance et en confiance de l'auditeur-lecteur, et réfère texte et public à une vérité supposée universelle et intemporelle. La puissance d'abstraction de la narration épique est exceptionnelle et tous les autres types de récit en reprendront les modalités essentielles : jeux de l'écart et ajustement normatifs référentiels, distance et position narrative autonome. La distanciation brechtienne elle-même n'est peut-être que l'ultime et plus subtil avatar de la fonction épique normative, la référence se faisant, dans son cas, à une interprétation d'inspiration marxiste. La logique de

l'action épique est une logique de la confrontation et de l'attente du combat normativement décisif. A cet égard, *La Chanson*, du fait de sa construction en deux parties nettement différenciées opère un remarquable dédoublement fonctionnel. Narrativement parlant, le sommet correspond à la mort de Roland. Génériquement parlant, la sentence morale définitive n'est rendue qu'au terme du dernier combat, le duel judiciaire entre Thierry et Pinabel. La bataille de Roncevaux nous réfère à une réalité historique mais le duel final voit s'affronter des entités abstraites à peine individualisées. La seconde partie de *La Chanson* déréalise le conflit épique pour en extraire le fondement idéal. Cette ultime confrontation n'a d'autre sens qu'allégorique. Qu'a donc besoin, en effet, Charlemagne le tout-puissant, d'un champion «maigre, grêle et svelte» (3820) ? La victoire n'en est que plus inattendue et plus surréelle : «Que Dieu fasse aujourd'hui le droit entre nous deux» s'écrie Thierry (3998) à qui, d'avance, le narrateur avait annoncé : «Dieu sait bien comment en sera la fin» (3872). Les protagonistes sont de pures abstractions, et le combat, un combat d'idées. La symbolique du geste est soulignée plus qu'ailleurs, ainsi que la succession typée des attaques et contre-attaques. Ce duel judiciaire démontre, de la façon la plus probante, la nature ontologique de l'action épique. Il témoigne aussi d'un mouvement vers l'abstraction qui est la pulsion narrative centrale de l'épopée. Par son intermédiaire est opéré, de façon décisive, le passage de la réalité événementielle apparente au substrat de «vérité». Les signes concrets sont explicitement rapportés et réduits à leur signification essentielle. Cette transmutation et cette extraction sont les ressorts premiers du mouvement narratif épique. De ce point de vue, l'action épique illustre en soi, et dans sa pleine réalisation, la dimension allégorique présente dans toute narration.

Si l'épopée reste un genre vivant, cela est dû à sa puissance allégorique. Voilà un type de récit centré sur un mécanisme unique aisé à comprendre et facile à reconnaître, récit totalement intégré à tous ses niveaux. Tout en lui est clair, tout en lui est significatif. L'épopée semble aller à l'essentiel. Sa reconstruction a posteriori de l'action humaine donne un sens à l'aléa individuel. L'auditeur-lecteur

éprouve le double plaisir de découvrir sous des formes variées, et de savoir interpréter, un schème unique de vérité.

Ceci est particulièrement sensible en ce qui concerne les deux textes témoins dans les moments où le psychologique paraît soudain intervenir, en contradiction évidente avec la règle habituelle de l'épopée, par exemple à l'instant de la séparation. Beowulf fait ses adieux à Hrothgar : *The man was so dear to him that he might not restrain his breast's welling, for fixed in his heartstrings a deep-felt longing for the beloved man burned in his blood* (33) ; Olivier, aveuglé par le sang, frappe Roland : « "Sire compagnon, le faites-vous de votre gré ?" [...] "Je ne vous vois pas [...]. Je vous ai frappé ; pardonnez-le moi ! [...]" ». A ce mot, ils s'inclinent l'un vers l'autre. / C'est dans un tel amour que les voici séparés» (2000/2009). Et le commentateur critique de louer l'invention de cette péripétie et d'y voir un « trait génial de l'auteur de *La Chanson* » qui « atteint au plus haut pathétique ». ¹¹ Ces deux épisodes sont en réalité deux péripéties normatives caractérisées, ici renforcées par la contestation implicite de l'une des catégories structurantes premières de l'épopée, le double de réduplication. Ce « haut pathétique » ne renvoie pas à la réalité vécue. Il est le produit détourné, mais conforme, du système générique. En définitive, on peut affirmer que l'épopée ne présente jamais que la composante supra-individuelle de l'individuel. Elle montre le particulier dans sa dimension universelle, abstraite et invariante. Le jeu du texte épique est de maintenir l'équilibre entre l'apparence d'une écriture qui se prétend simplement narrative, et sa conformité profonde à une règle générique impérative. C'est cet écart, implicite rappel de norme, qu'aime y reconnaître le fin connaisseur de ces genres, et non une quelconque imitation de la réalité.

Si le rapport entre le texte individuel et le genre premier que représente l'épopée est bien celui que je décris, on peut affirmer que l'épopée correspond à un degré minimal de littérarité, minimal dans le sens non d'une insuffisance, mais en référence à l'existence à peine confirmée de caractéristiques qui ne se développent que dans la

¹¹ Gérard Moignet, *La Chanson de Roland*, p. 153.

littérature pleine. Et c'est bien l'intérêt de textes comme *Beowulf* et *La Chanson de Roland* que de dessiner comme une épure d'un donné fondamental, ce donné qui constitue le substrat en quelque sorte archéologique du texte narratif dans ses formes plus évoluées telles que le roman, et plus tard la nouvelle. En conséquence, il semble difficile de traiter ces écrits comme on le ferait d'autres textes plus tardifs, selon des critères qui non seulement seraient anachroniques mais ne correspondraient pas vraiment à leur fonctionnement élémentaire. La lecture de l'épopée relève d'un code particulier, ce code même que caricaturent à l'envi certains films contemporains, sans la connaissance duquel il n'est pas de compréhension véritablement ajustée à ce mode pour ainsi dire originel d'écriture.