



Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO FIN DE GRADO

Le héros dans la chanson de geste: l'exemple de *La Chanson de Roland*

Presentado por:

Santiago Benito Pérez

Dirigido por:

Emma Bahillo Sphonix-Rust

Año

2019

DECLARACIÓN PERSONAL DE NO PLAGIO

D. Santiago Benito Pérez, con N.I.F.: 71187250L, estudiante del Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, curso 2018/2019, como autor/a de este documento académico, titulado:

Le héros dans la chanson de geste: l'exemple de *La Chanson de Roland*

y presentado como Trabajo de Fin de Grado, para la obtención del Título correspondiente,

DECLARO QUE

es fruto de mi trabajo personal, que no copio, que no utilizo ideas, formulaciones, citas integrales o ilustraciones diversas, extraídas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara y estricta su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

Así mismo, que soy plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos extremos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden legal.

En Valladolid, a 15 de julio de 2019.

Fdo.:  _____

INDEX

RÉSUMÉ	1
RESUMEN	2
INTRODUCTION	3
CHAPITRE 1 Notions générales.....	8
CHAPITRE 2 Le Héros.....	14
CHAPITRE 3 Le portrait du héros dans la <i>Chanson de Roland</i>	19
CHAPITRE 4 Le domaine spatial.....	21
CHAPITRE 5 L'importance du symbolique.....	29
CONCLUSIONS	30
BIBLIOGRAPHIE	33

RÉSUMÉ

La figure du héros littéraire au Moyen Âge est utilisée pour rassembler et représenter les valeurs et caractéristiques propres à une société donnée de manière symbolique, dont le féodalisme, la guerre et la religion, et de cette façon les renforcer et établir un sentiment d'appartenance à une nation ou un groupe à travers ce personnage collectif à qui tous les individus peuvent s'identifier. On présente ensuite une étude littéraire et théorique de cette figure. On part de l'analyse de la *Chanson de Roland* et de son personnage éponyme pour établir ses principales caractéristiques ainsi que celles de la propre chanson de geste et l'espace dans lequel elle se déroule en vue de séparer les éléments propres à cette œuvre et garder ceux qui peuvent être communs au personnage du héros en général. Comme technique de séparation de ces deux grands types d'éléments on a décidé d'argumenter sur la base d'auteurs spécialisés dans la civilisation et la littérature du Moyen Âge comme Marc Bloch, Jacques Le Goff ou Georges Duby ainsi que sur la base d'études universitaires axés sur la figure de Roland comme *Substratos míticos en el Cantar de Roldán* ou sur l'espace comme *Le sentiment de la nature dans la Chanson de Roland. Quelques considérations à propos du vers 814*, sans oublier plusieurs dictionnaires littéraires et historiques. On s'est toujours efforcé de remettre tout cela en perspective historique et de mener une étude littéraire à l'obtention des conclusions les plus détaillées et exactes.

RESUMEN

La figura del héroe literario en el Medievo se utiliza para reunir y representar los valores y el carácter propios de una sociedad determinada de forma simbólica, entre ellos el feudalismo, la guerra y la religión y, de esta forma, fortalecerlos y establecer un sentimiento de pertenencia a una nación o un grupo a través de este personaje colectivo con el que todos los individuos se identifican. A continuación se muestra un estudio literario y teórico de esta figura. Se parte del análisis del *Cantar de Roldán* y su personaje homónimo para establecer sus principales características, así como las del propio cantar de gesta y el espacio en el que tiene lugar para separar los elementos propios de esta obra y conservar los que pueden ser comunes a la figura del héroe en general. Como técnica de separación de esos dos grandes tipos de elementos se decidió argumentar sobre la base de autores especializados en materia de civilización y la literatura de la Edad Media como Marc Bloch, Jacques Le Goff o Georges Duby, así como a partir de estudios universitarios centrados en la figura de Roldán como *Substratos míticos en el Cantar de Roldán* o en el espacio como *Le sentiment de la nature dans la Chanson de Roland. Quelques considérations à propos du vers 814*, sin olvidar varios diccionarios literarios e históricos. Siempre nos hemos centrado en darle a todo esto una perspectiva histórica y llevar a cabo un estudio literario para la provisión de los resultados más amplios y exactos posibles.

INTRODUCTION

Tout au long de l'histoire, une diversité de groupes sociaux a toujours existé et coexisté, en produisant d'innombrables relations de toutes sortes, notamment d'affinité et de confrontation. C'est le cas de la noblesse classique et les hommes se présentant comme des membres d'une *familia*, c'est-à-dire des serviteurs groupés autour d'un maître, qui resteront dans l'histoire comme des chevaliers, une nouvelle aristocratie qui sera renforcée avec le temps.

De cette façon, on assiste à la création de personnages appartenant à cette élite à mi-chemin entre la réalité et la légende, laissant des figures emblématiques telles que Siegfried en Allemagne, Igor Sviatoslavitch en Russie, Rodrigo Díaz de Vivar en Espagne ou Roland en France. Au moment de l'apparition des chansons qui nous racontent leurs exploits entre la fin du XIe siècle et le XIIe siècle, les chevaliers jouissaient d'une notoriété importante dans la société de l'époque, même quand ils ont dépassé la condition de noble (Duby).

C'est pourquoi on s'intéresse à la figure de Roland, qui incarne toutes les conditions pour être considéré un homme au sommet de la pyramide de la société féodale, car en plus d'être chevalier aussi il est noble. C'est la figure du noble qui, au premier âge féodal, est monté en puissance à cause des troubles des États et la généralisation des liens personnels et vassaliques, devenant ainsi une classe suprématiste dans la hiérarchie médiévale (Bloch).

Selon Le Goff (2005), Roland est un préfet de la marche de Bretagne qui est rapidement devenu le neveu de Charlemagne, ce qui n'a pas empêché la théorie de la paternité du roi des Francs à la suite d'une relation incestueuse avec sa sœur qui n'a jamais cependant été considérée comme la véritable lien de parenté entre les deux.

Son histoire a à voir avec les campagnes militaires de Charlemagne en Espagne, où l'empereur a déployé son armée pour combattre l'hérésie des sarrasins, particulièrement ceux de Saragosse, qui proposent à Charles une paix trompeuse. Face à cette situation, Roland fait sa première intervention en faisant preuve de son caractère belliciste quand il recommande l'attaque contre la ville espagnole (Le Goff, 2005).

Roland, on le verra, est une figure à mi-chemin entre la légende et l'histoire. Il s'agit donc d'un personnage très bien encadré dans la société historique de l'époque,

même s'il est aussi fortement marqué par des composants mythiques que l'on commentera et qui font de lui l'un des personnages historiques et littéraires les plus riches et intéressants de la France.

En ce qui concerne l'importance de Roland dans la littérature française, on ne peut pas nous limiter à la chanson objet de notre étude car, bien qu'elle soit une référence essentielle, on ne pourrait pas se permettre d'ignorer l'étendue considérable de Roland hors de sa chanson éponyme. En fait, la *Chanson de Roland* est considérée comme l'œuvre fondatrice de la littérature en français et son héros comme le premier exemple d'une culture et d'une identité française qui commençaient à se construire au Moyen Âge (Le Goff, 2005)

Revenant à la question de la parenté avec Charlemagne, bien qu'il ne soit pas considéré comme le père biologique de Roland, il répond aux compétences parentales en tant que figure d'autorité, de pouvoir ou d'alimentation bien mieux que Ganelon, le beau-père du héros. La relation affective entre l'oncle et le neveu est beaucoup plus solide que celle avec son beau-père, dont les références sont quasiment inexistantes, ce qui apparaît dans la plupart des légendes médiévales, où le développement de la relation parent-enfant est incompatible avec la relation oncle-neveu (Aramburu et Ruiz).

Cette habitude étant si largement suivie dans la littérature épique du Moyen Âge, c'est facile de penser que ce traitement si particulier de la figure de l'oncle a des bases historiques et anthropologiques. A. R. Radcliffe-Brown confirme que quatre types de relations entre oncle et neveu peuvent être données : bien l'oncle prend le contrôle de la relation, comme c'est le cas ici, ou c'est le neveu qui le fait ; mais d'un autre côté, si le père est gentil, c'est l'oncle qui représente la dureté et la discipline ou à l'inverse (Aramburu et Ruiz).

Il convient de tenir compte des réseaux d'obéissances auxquels est soumis l'individu médiéval influent de manière significative dans sa description, en raison du poids de la *collectivité*. En fait, quel que soit le groupe auquel il appartient, celui-ci est prédominant: le héros n'est jamais représenté avec ses particularités (Le Goff, 1977). Précisons cependant que Roland ne nous est pas présenté comme un seigneur féodal, qui a acquis une notoriété importante à partir du IXe siècle, bien que la figure de son ami Olivier laisse entrevoir un éventuel lien de vassalité, que l'on verra plus tard. (Bloch)

Pour qu'un chevalier comme Roland acquière la qualité de héros, il a besoin de surmonter une série d'épreuves qui devraient lui permettre de démontrer ses vertus. (Martin).

C'est la chanson de geste, un sous-genre littéraire que l'on abordera plus tard, et qui est lié aux événements qui sont survenus au cours du règne de la dynastie carolingienne ou, d'une façon exceptionnelle, à celui des Capétiens, qui nous permet une connaissance profonde de cette figure (Gauvard, de Libera, Zink).

Parmi toutes ces chansons, plusieurs ont pour thème principal la croisade contre les infidèles musulmans, comme c'est le cas de l'œuvre qui nous occupe, mais ce n'est pas la seule thématique traitée par les chansons de geste, car la principale caractéristique parmi les diverses acceptions possibles du terme *geste* au Moyen Âge a à voir avec l'héroïcité et la guerre : « exploits héroïques, [...] histoire relatant ces exploits, lignage héroïque, ensemble de textes relatant les exploits d'un même héros ou d'un même lignage » (Gauvard et al., p. 254), c'est pour cela que plus de 80 témoignages écrits en dehors du cycle des croisades sont conservés sous forme de chansons de geste. La longueur de ces compositions varie entre les 900 vers du *Pèlerinage de Charlemagne* et les 20.000 de *Tristan de Nanteuil*. L'époque de production des chansons de geste s'étend de la fin du XIe siècle jusqu'au XVe siècle en donnant lieu au cours des siècles à des adaptations en prose des œuvres et cycles les plus appréciés par le public (Gauvard et al.).

Maintenant que l'on connaît l'existence de tant de chansons de geste si variées, il faut préciser que la figure de Roland n'est pas uniquement présente dans la *Chanson de Roland*. Les œuvres dans lesquelles l'incomparable personnage de Roland apparaît sont nombreuses, tant au Moyen Âge que dans les siècles suivants (Le Goff, 2005).

Bien que la question de cette étude soit la *Chanson de Roland*, il convient s'expliquer brièvement certaines des chansons de geste qui ont choisi la figure de Roland, afin de mieux comprendre l'ampleur de ce personnage. Pour cela on se concentrera sur *Aspremont* et *Girart de Vienne*.

L'importance de la *Chanson d'Aspremont* réside dans la jeunesse de Roland, où il apparaît comme un enfant considéré trop jeune pour lutter et qui échappe sa surveillance pour rejoindre l'armée impériale (Gauvard et al.).

Pour ce qui est de *Girart de Vienne*, il situe également le récit de la jeunesse d'un Roland, cette fois un peu plus mature, ainsi que le début de l'amitié entre le neveu de Charlemagne et Olivier, grâce à l'intercession divine au milieu d'un combat entre les deux chevaliers qui débouche sur la promesse de mariage entre Roland et Alde, la sœur d'Olivier (Gauvard et al.). En outre, on a remarqué que la figure de Roland est vraiment secondaire dans ces chansons, au profit de son oncle, par rapport à la *Chanson de Roland*.

Il est également curieux de voir la transformation de la figure de Charlemagne, surtout dans cette dernière chanson où l'empereur franc et son armée ne sont pas les personnages principaux, mais plutôt l'antagoniste du véritable héros de cette œuvre : Girart de Vienne. Le roi franc nous est présenté en tant que souverain orgueilleux, incapable d'accepter et réparer l'affront que sa femme a infligé à Girart (Gauvard et al.).

Charlemagne se montre, en fait, injuste avec son fidèle écuyer auquel il avait remis la seigneurie de Vienne et Dauphiné. C'est Girart qui montre sa magnanimité en s'humiliant devant un roi vaincu en combat, et dont la réputation a diminué par l'éclat d'une guerre injuste (Gauvard et al.).

En raison de la petite place que, comme on l'a bien vu, l'on accorde à Roland dans les autres chansons de geste de l'époque, plus ciblées dans le développement d'autres personnages, on a choisi de se nourrir d'une source plus exhaustive de données sur ce héros.

Dans la *Chanson de Roland*, les paramètres du héros qui seront appliqués après à d'autres personnalités héroïques comme Girart de Vienne lui-même, sont déjà établis. Roland n'est plus présenté comme un enfant ou comme un jeune chevalier qui, pour être franc, était déjà assez mature et estimé en tant que guerrier dans le *Girart de Vienne*. C'est cependant dans cette chanson qu'il est pourvu de la dignité héroïque en apparaissant comme personnage principal et représentant des valeurs d'une communauté, ainsi que pour sa mort en sacrifice, pour la dignité, la gloire et l'honneur de son pays ainsi que son souverain.

Quand on parle de défense des valeurs de la communauté, l'exemple par excellence est l'opposition interreligieuse.

Une grande partie de cette chanson est, en fait, la confrontation entre chrétiens et musulmans, entre Francs et Hispaniques, un élément indispensable pour justifier la guerre. Les épreuves auxquelles les héros doivent se soumettre ont besoin d'un sens, d'une nécessité qui dans cette affaire est, outre l'honneur, la prédominance de la foi chrétienne sur la sur celle de l'Islam.

Il est évident qu'on doit mesurer tout ce qui concerne la littérature épique pour juger avec la plus grande clarté quels sont les éléments et événements historiques qui se présentent à nous et, lesquels appartiennent purement au domaine littéraire et légendaire.

Toute vision romantique des temps passés a dans cette appréciation un poids non négligeable, parce qu'en partant du principe que cette chanson a été écrite plusieurs siècles après les faits historiques qu'elle raconte, il n'est pas difficile de supposer qu'une vision idyllique peut entrer en jeu. Toutefois, on ne peut pas nier la véracité de la bataille de Roncevaux, déjà relevée dans la *Vita Karoli* d'Éginhard (De Riquer).

Ce travail commencera avec une définition et explication des notions générales de ce sujet ; après on abordera la figure du héros tout au long de l'histoire et plus concrètement au Moyen Âge ; ensuite on se concentrera sur l'existence ou non du portrait du héros dans la *Chanson de Roland* ; puis le domaine spatial dans la chanson rolandienne ; finalement on abordera l'importance du symbolique dans la société médiévale avant d'exposer les conclusions de cette étude.

CHAPITRE 1. NOTIONS GÉNÉRALES

Il est indispensable d'établir quelques définitions de base afin de mieux comprendre le travail qui va suivre. Il convient, par exemple, avant le développement d'arguments sur le choix de telle ou telle version de la *Chanson de Roland*, de traiter la définition de « chanson de geste ». Le *Dictionnaire du Moyen Âge* de Gauvard et al. affirme qu'il s'agit d'un sous-genre de l'épopée française médiévale. On découvre par la suite que le type de strophe caractéristique de la chanson de geste est le *lais*, un genre de strophe à la longueur variable, dont les vers ont généralement la même longueur - normalement des décasyllabes- et qu'elle est assonancé jusqu'au XIIe siècle, puis rimée à partir des années 1170. Au cours de ce siècle et du suivant, le thème par défaut de la chanson de geste est celui des sarrasins et la croisade comme l'exemple ultime de la protection d'un territoire considéré comme saint (Gauvard et al.).

Dans le sous-genre de la chanson de geste, la *Chanson de Roland* a sa propre place en tant que chef-d'œuvre de cette littérature et qui, toujours selon le *Dictionnaire du Moyen Âge*, compte 4000 vers décasyllabes assonancés (Gauvard et al.). À la différence d'autres versions et à profit de la vaste quantité de données qui sont disponibles, le manuscrit d'Oxford constitue une version trop sobre et défavorable à l'introduction d'éléments du troubadour, ce qui le rend pour beaucoup la version la plus belle outre la plus ancienne chanson de geste en français, et donc l'une des principales qui nous est parvenue (Gauvard et al.).

Maintenant, on est en mesure d'affirmer que la base de cette étude est la version du manuscrit d'Oxford de Martín de Riquer en ancien français, dans laquelle les erreurs et les lacunes évidentes sont résolues grâce au recours à d'autres manuscrits ou d'intégrations que les autres éditeurs ont inclus dans leurs propres éditions de la chanson (De Riquer), et qui reprennent, pour la plupart, le manuscrit d'Oxford, ou bien le manuscrit de Venice (De Riquer). Avant tout, il faut préciser que, comme il est expliqué dans le prologue de l'édition de la *Chanson de Roland* de De Riquer « podemos estar bastante seguros de que leemos una versión de la *Chanson de Roland* que se conoció a finales del siglo XI ; pero, si pretendemos ir más allá [...] corremos el peligro de montar una gesta muy perfecta » (p. 41). On n'a pas choisi, donc, le manuscrit de la Bibliothèque de Saint Marc de Venice avec le but d'éviter une « arbitraria mezcla de formas francesas y dialectales de la Italia del norte con que se difundieron las gestas francesas por Italia » (De Riquer, p. 38), ce qui est important si

on veut rester sur la chanson originale, c'est pour cela que l'on a décidé de s'adapter au plus ancien texte de ceux qui sont conservés.

Pour l'étude de cette chanson, il convient d'utiliser une version orale pour soutenir l'intention initiale de la *Chanson de Roland*. Cependant, on doit accepter une lecture de la geste de Roncevaux avec l'absence d'ajouts des jongleurs que, l'on parie, rendaient ce texte encore plus beau (De Riquer).

En outre, il y a lieu de rappeler que la chanson de geste en tant que sous-genre littéraire perd ses points de célébration pour devenir littérature (Gauvard et al.). On a mentionné ci-dessus qu'à l'origine, la chanson de geste avait pour objectif l'exaltation de la défense d'un territoire. À cet égard, d'autres travaux comme *Le sentiment de la nature dans la Chanson de Roland* (Paredes) on expose la motivation réelle de cette présentation de la patrie comme l'origine de la civilisation. Que ce soit pour la distorsion des espaces réels ou pour le surdimensionnement des faits historiques démontrables. En référence à ceci et pour approfondir un peu plus sur les différences entre le réel et le littéraire, l'exaltation des valeurs nationales se pose comme la meilleure hypothèse de l'intention de l'auteur, qui affiche les éléments essentiels d'une société médiévale, qui est essentiellement guerrière, féodale et chrétienne. Cependant, ce travail ne veut pas oublier qu'à partir du premier tiers du XIIIe siècle, de manière progressive et inconsciente, la chanson de geste tend à se focaliser sur l'esthétique. En outre, on doit tenir compte que ce changement repose sur l'intention d'amuser, et non plus de donner des valeurs telles que l'honneur ou la gloire comme exemples de perfectionnement (Gauvard et al.). Et pourtant, l'apparition tardive de ce phénomène et la novélisation de la chanson de geste n'empêche pas la mise en œuvre du travail d'un jongleur, on maintiendra que l'idéal aurait été de faire une analyse de la production orale de la *Chanson de Roland*, telle qu'elle s'était produite au début du XIIe siècle.

On a aussi constaté, à l'intérieur du cadre de l'oralité de la chanson de geste, qu'il existent de marques de l'interpellation du jongleur à son public, et ce grâce à l'emploi de la deuxième personne du pluriel. Ces jongleurs, qui sont les véritables responsables de la chanson, étaient plus intéressés que n'importe qui à communiquer d'une manière attrayante auprès de publics les plus divers. On veut préciser que le jongleur ne récitait pas par cœur la chanson en entier et d'affilée, non seulement pour la difficulté de la mémorisation de 4002 vers, que finalement était le moindre des problèmes, mais pour l'impossibilité physique de cette tâche, ainsi que par l'exigence

d'un public qui ne supporterait pas non plus, ni resterait intéressé pendant trop longtemps. C'est précisément la raison pour laquelle on estime que ce spectacle narratif serait divisé en plusieurs sessions d'une heure environ, s'agissant de cette façon d'un divertissement beaucoup plus efficace (De Riquer).

Mais pour revenir au manuscrit d'Oxford, il faut premièrement signaler que, bien qu'il s'agisse de la version la plus ancienne conservée, ce n'est pas la version la plus complète. Cela est dû au fait que les jongleurs la manipulaient sans respect en ajoutant et en élargissant quelques épisodes (De Riquer).

À son tour, au même moment où ces « *acusadas alteraciones* » (De Riquer, p. 39) étaient déjà très présentes (dans la seconde moitié du XIIe siècle, quelques années après la confection du manuscrit d'Oxford), la rime assonante commence à être de moins en moins employée parce que l'oreille française perd la capacité de la percevoir. Face à cette nouvelle réalité, le jongleur doit continuer à chercher un moyen de rendre sa chanson plus belle et plus attrayante pour le public. Dans le prologue des différents textes de la *Chanson de Roland*, de De Riquer précise que « *las nuevas versiones de la gesta fueron transportadas a la rima consonante, con las modificaciones textuales y ensanchamientos que ello implica* » (p. 39). On en conclut que, par rapport à ces textes plus modernes, le manuscrit d'Oxford est incomplet.

Deuxièmement, dans le domaine des versions étrangères contemporaines, on note des titres de tout genre. Dans le cadre géographique concernant la chanson elle-même, figurent deux œuvres inspirées par la *Chanson de Roland* en Provence et en Navarre intitulées respectivement le *Ronsasvals* et le *Roncesvalles*. Finalement, et cette fois sous forme de traduction proprement dite, on note le *Roulandes Liet* d'un clerc bavarois et le *Karlamagnús Saga af Runzivals bardaga* en islandais (De Riquer).

On a fait donc un choix du texte original le plus ancien, mais dans une édition attachée à l'élimination de lacunes et d'erreurs graves qui entravent une bonne compréhension, et concernent donc la qualité de la lecture. Le matériel restant est, de cette façon, écarté ; d'autres textes un peu plus récents sont oubliés en raison des corrections et des variations introduites par les jongleurs ou pour des critères linguistiques. Toutefois, d'autres sources restent importantes pour permettre l'édition plus complète et correcte fournie par De Riquer car, elles remédient aux lacunes évidentes du manuscrit d'Oxford.

Par ailleurs, l'origine de la *Chanson de Roland* n'est pas trop claire et, selon De Riquer, il résulterait de diverses théories que l'on expose ci-après, et dont les grandes caractéristiques sont révélées et comparées dans le tableau 1.1. La théorie des cantilènes est la première, qui est d'ailleurs évoquée par l'éditeur de la version choisie de chanson.

La *Chanson de Roland* serait apparue au moment des faits historiques. Ce ne serait pas sous la forme sous laquelle on la connaît aujourd'hui, mais il s'agirait de chansons épiques et lyriques transmises à l'oral de génération en génération, afin de célébrer les événements de la bataille de Roncevaux. Après un certain temps, deux siècles environ, les jongleurs se sont consacrés à la compilation de plusieurs de ces cantilènes avec un thème commun, en donnant naissance à la chanson de geste (De Riquer).

Pour ce qui est de la théorie individualiste qui concerne l'existence d'un seul auteur, l'origine ne serait pas la bataille de Roncevaux elle-même, car serait l'ouvrage de moines cultivés du XIIe siècle qui, avec une motivation douteuse, auraient diffusé cette histoire. De Riquer indique que ces clercs qui gardaient les reliques des héros chrétiens, et dont les maisons de religion foisonnaient les chemins des pèlerins avec le but d'accroître les dons à leurs sanctuaires, auraient transmis les textes originaux aux jongleurs. L'un d'eux, le célèbre Turol, serait l'auteur personnel de la *Chanson de Roland* après avoir observé les reliques et les tombes des héros de la bataille de Roncevaux, selon Bédier, et qui aurait composé une chanson entièrement nouvelle..

Pour cette deuxième théorie, contrairement à la théorie des cantilènes, la narration de la bataille de Roncevaux ne serait chantée jusqu'à l'apparition de la *Chanson de Roland* de Turol, au début du XIIe siècle, on doit donc supposer qu'un tel épisode de l'histoire française serait oublié pendant plus de trois siècles (De Riquer). Cependant, pour nous, cette théorie n'est pas très vraisemblable pour prédire l'origine de la *Chanson de Roland*, et encore moins si on la compare à la théorie des cantilènes, qui maintient l'essence orale et populaire montrée aux vers 349 et 1622 parmi d'autres, tandis que la théorie individualiste réduit considérablement ces marques de caractère oral, en supposant une origine écrite précédant la transmission orale qui, comme on l'a noté auparavant, est une condition indispensable à la définition de chanson de geste. C'est pourquoi, on va personnellement reléguer cette théorie à la dernière place, parmi celles qui prétendent expliquer l'origine de cette chanson.

En ce qui concerne la dernière théorie, la théorie néotraditionaliste, on peut dire qu'il s'agit de la complémentarité et la reformulation de la théorie des cantilènes, en ajoutant des données et des nuances qui, de notre point de vue, la rendent la plus complète et la plus probable de celles qui ont mentionnées. Celle-ci reprend l'élément des cantilènes, mais avec le nom de « chant de nouvelles », précurseurs de la poésie épique nés pour présenter tous les éléments d'information propres de l'époque. Il s'agit de chants qui ne s'écrivaient jamais. Cela est dû au fait qu'il devraient être des chants très fugaces, qui perdaient tout leur intérêt à la minute, ou l'événement ou la nouvelle qu'ils transmettaient n'intéressait plus. C'est pour cela que probablement il n'y avait même pas de temps matériel pour les apprendre, en donnant lieu à de nombreuses changements et modifications, qui toutefois gardaient à l'esprit l'information pertinente, mais qui nous fait douter sur la possibilité d'un apprentissage ou popularité de ce genre de chants. Lié à cela, Ramón Menéndez Pidal estime que la *Vita Karoli* d'Éginhard rappelle déjà la bataille de Roncevaux, et qu'elle est le point de départ d'une *Chanson de Roland* qui devra encore beaucoup évoluer avant qu'elle ne prenne la forme du manuscrit d'Oxford (De Riquer). En appliquant les critères ici mentionnés, on trouve que cette théorie a autant de chances d'être proche à la vérité que la théorie des cantilènes, c'est pour cela que l'on n'osera pas se décider par aucune des deux, mais on maintient l'importance capitale de la tradition orale, et donc de la figure du jongleur dans l'origine et le développement de la *Chanson de Roland*.

Tableau 1.1 : Théories de l'origine de la *Chanson de Roland*

	Théorie des cantilènes	Théorie individualiste	Théorie néotraditionaliste
Origine	Les événements héroïques eux-mêmes	La collection de textes originaux	<i>La Vita Karoli</i>
Auteur	Tradition orale	Tuold	Tradition orale (Éginhard)
Précurseurs	Cantilènes	Création originale	« Chants de nouvelles », <i>Vita Karoli</i>
Œuvre théorique majeure	<i>Histoire poétique de Charlemagne</i> , Gaston Paris	<i>Les légendes épiques</i> , Joseph Bédier	<i>La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs</i> , Ramón Menéndez Pidal

Source : Élaboration ad hoc

CHAPITRE 2. LE HÉROS

En partant du principe que l'on considère Roland comme un héros (Le Goff, 2005), il convient de savoir quels sont les références historiques et littéraires objectives qui encadrent Roland dans ce rôle.

Comme point de départ, on prendra en compte le sens primitif du terme héros dans l'antiquité gréco-latine comme un personnage hors du commun, le plus souvent pour son courage et ses victoires, qui ne lui permettaient cependant pas d'accéder au statut de dieu ou demi-dieu (Le Goff, 2005).

Au niveau littéraire, et selon le *Dictionnaire du Littéraire* d'Aron, Saint-Jacques et Viala, il s'agit d'un personnage reconnaissable pour être la figure principale de l'ouvrage à laquelle il donne parfois son nom, et parce que c'est lui qui est chargé de défendre les valeurs en vigueur.

Dans ce contexte, le héros reçoit sa dignité par les combats dans lesquels il a donné gloire à son peuple. Cependant au Moyen Âge, le héros issu de la mythologie est acceptée car sa figure provient d'un mélange d'Histoire et légende produite par la popularisation des chansons de geste, qui cherchaient à transmettre les valeurs médiévales (Aron et al.).

Déjà sur le plan historico-social, on doit oublier la notion du héros, qui n'existait pas, et chercher un équivalent dans les figures du noble et du chevalier. Selon Duby, tous les nobles étaient libres et leurs qualités et titres étaient transmis par le sang, c'est le cas de Roland, qui était comte. À cette noblesse s'opposaient cependant des hommes appartenant à une *familia*, c'est-à-dire un groupe de serviteurs constitué autour d'un maître. Ce sont les chevaliers que l'on avait déjà évoqué dans notre introduction, qui formeront la base de la figure de héros construite au Moyen Âge, et qui gardent le sens original du terme en tant que personnage extraordinaire connu pour ses exploits guerriers. Au début du XIIe siècle, moment de la rédaction de la *Chanson de Roland*, la coexistence de la noblesse et la chevalerie n'était plus impensable, en fait le héros Roland détenait ces deux aspects.

Au tableau 2.1 on dresse un classement des nomenclatures utilisées pour mentionner Roland. On n’y mentionne pas tous ses surnoms, puisque ce serait très complexe de faire un classement de cette envergure, mais nous reprenons les éléments les plus pertinents, les parties dans lesquelles ils apparaissent, ainsi que le nombre de fois qu’ils sont mentionnés.

Tableau 2.1 : Dénominations rolandiennes

	La trahison (Vers 1-813)	La défaite (Vers 814-2396)	La victoire (Vers 2397-3674)	La justice (Vers 3675-4002)	Total
Cunte/Quens	15	37	4	0	56
Barun	7	3	2	0	12
Chevaler/Cevaler	4	4	3	0	11
Seignur	5	2	1	1	9
Proz/Riches	2	3	1	0	6
Héros	0	0	0	0	0

Source : Élaboration ad hoc

À la vue de ce tableau on est contraint de reconsidérer le poids de la figure du héros, qui n’est pas dûment consignée dans la chanson de geste française. En revanche, d’autres dénominations sont indiquées bien plus assidûment. C’est pourquoi il convient de se référer à l’introduction de *Héros & merveilles du Moyen Âge*, de Jacques Le Goff (2005), où on constate que le terme « héros », provenant de la culture grecque, disparaît pleinement avec l’arrivée du Moyen Âge et du christianisme en Occident. Cet auteur remarque cependant que « le terme qui, dans le langage médiéval, se rapproche le plus

en ancien français de ce que je veux désigner ici (le héros) est le terme de *preux* » (Le Goff, 2005, p. 7). Ainsi ce mot est-il présent de manière très importante dans la *Chanson de Roland*, et confirme de ce fait très fortement la théorie de Le Goff, c'est-à-dire ce terme désigne le protagoniste du récit, ou l'un des autres personnages possédant cette caractéristique. Ainsi trouve-t-on, parmi les six reprises dans lesquelles Roland est cité, les vers 986 et 987 « Se trois Rollant li proz enmi ma veie, se ne l'asaill, dunc ne faz jo que creire », mais aussi le vers 3180 « Dist Baligant : « Oil, car mult est proz » », en référence à Charlemagne, et même les vers 1593 et 1594 « Grandonie fut e prozdom e vaillant e vertuus e vassal cumbatant » pour désigner un sarrasin, mais il s'agit d'une exception. Puis, on pourrait éventuellement ajouter que le terme *preux* ou *proz* est uniquement réservé aux personnages positifs, et ne peut l'être à des personnages avec des nuances négatives, ou à quelques exceptions près.

Cependant, cette acception, à l'instar de d'autres appellations appartenant à la catégorie de l'adjectif, ont peu d'importance par rapport aux titres officiels et nobiliaires comme *cunte* ou *barun*. Le terme *chevalier* n'est pas non plus l'un des termes les plus employés, ce qui est frappant compte tenu de l'importance de cette condition à l'époque où cette chanson a été écrite.

On convient donc que le terme héros est un anachronisme au sein du Moyen Âge, mais qui est utilisé par les auteurs qui ont suivi et fait de la littérature médiévale pour faire référence à cette figure chevaleresque, noble et guerrière à la fois, si importante sur tous ses aspects. Il n'y a donc pas un mot tout à fait équivalent dans le langage utilisé par les contemporains du manuscrit d'Oxford.

Pour cette même raison, on se permettra d'utiliser le mot héros pour faire référence aux natures divergentes de cette figure.

- Le héros mythique : Mythos signifiait initialement conte et visait à regrouper tout ce qui est essentiel dans la vie de l'homme et sa compréhension du monde. Le mythe prend différentes formes et évolue à travers les siècles grâce aux contributions du groupe, dont les préoccupations les plus profondes varient. Le héros constitue à cet égard un mythe pour la société médiévale puisque, comme on l'a déjà dit, cette figure incarne les valeurs prédominantes guerrières, religieuses et féodales du Moyen Âge. Cette conception particulière du héros suppose

un abandon de la figure historique pour accepter à l'époque, comme une croyance aveugle une nouvelle entité enveloppée dans un ensemble d'éléments mythiques qui, bien qu'ils ne soient pas de caractère réel mais symbolique, acquièrent leur pleine signification quand ils apparaissent de façon articulée dans le cadre, par exemple, d'une chanson de geste (Aramburu et Ruiz). Pour la chanson qui nous occupe, les trois fonctions que selon Aramburu et Ruiz sont l'administration du sacré, la défense et la nourriture, sont divisés en trois figures héroïques différentes : celles de l'évêque Turpin, Roland et Olivier respectivement, ce qui n'empêche pas l'une d'elles de saillir. On peut donc conclure que la principale valeur médiévale exalté par ce héros et celle de la chanson est l'esprit guerrier.

- Le héros chrétien : Le héros chrétien est avant tout une figure requise par le contexte historique dont on parle, où toute la création est composée d'éléments interdépendants, et où Dieu détient tout le pouvoir pour intercéder en faveur des hommes qui le réclament (Martin). C'est pourquoi les fonctions des *milites* ont été étendues à la fin du XIe, passant d'exécuter les ordres des *principes* à défendre la foi catholique chrétienne en tant que *milites Christi*, ordonnés par l'Église pour accomplir cette fois un rôle moral et d'évangélisation dans le contexte des croisades (Martin). Il en résulte que la défense du christianisme demeure au-dessus de la gloire guerrière que représente une victoire militaire, car il est apparemment préférable d'obtenir la conversion de sarrasins, notamment celle de leur roi aux vers 102, 189 ou 431, ce qui éviterait la destruction de leur ville.
- Le héros féodal : Le héros est vassal en tant que serviteur et protecteur du roi. Cette condition l'oblige à aider militairement son seigneur (Bloch). L'activité guerrière du héros médiéval est aussi en partie obligée par les liens personnels de supériorité et d'infériorité). À travers le contrat vassalique, le vassal reste uni à son seigneur, demeurant de cette façon obligé à participer à l'administration, à la justice et à l'armée seigneuriale en échange d'un fief ou d'une seigneurie, un comté dans le cas de Roland (Le Goff, 1977). On promet de fait à Roland la moitié de l'Espagne comme fief aux vers 472, 473, ce qui témoigne la confiance et la valeur que Charlemagne accorde à son neveu. Toutefois, en cas de trahison de sa

part, le droit vassalique lui permettrait de confisquer ce nouveau territoire dont Roland ne prendra jamais possession définitive.

Toutes ces notions de héros médiéval ont un élément essentiel en commun : leur composante guerrière, devenant l'aspect le plus important et visible de ce personnage. Il ne faut pas oublier le caractère moral et collectif d'un personnage qui doit mettre son agressivité au service du Bien, notamment à partir de la fin du XI^e siècle avec l'apparition de l'adoubement par lequel on lui ordonnait de défendre la foi chrétienne (Martin).

CHAPITRE 3. LE PORTRAIT DU HÉROS DANS LA *CHANSON DE ROLAND*

De nos jours, l'individu est le centre de toute société, chacun est guidé par ses propres intentions, passions, objectifs...etc. Mais, comme chacun sait, ce n'est pas vraiment le cas au Moyen Âge. De même que dans la société, dans la littérature les individus ne sont pas représentés avec leurs singularités et leurs caractères propres, ni morales ni physiques, ce qui peut surprendre si on n'a pas procédé à une observation plus détaillée. La description physique de chaque personnage correspond au type propre de son rang ou catégorie sociale (Le Goff, 1977).

On peut actuellement trouver dans n'importe quelle œuvre des nombreux personnages singuliers et individualisés, mais pas dans la littérature du Moyen Âge. Cela est dû au fait que les individus n'existaient pas à l'époque, et la représentation de personnalités individuelles était donc impensable, principalement pour l'absence de liberté (Carmona).

La *Chanson de Roland* ne nous présente pas un portrait du héros à proprement parler parce qu'elle ne décrit pas de manière individuelle aucun des personnages de la geste, mais ils sont tous prototypiques. Ce qui est connu de la figure du héros littéraire du début du Moyen Âge nous vient d'une analyse profonde de ses actes, et non pas de la description des auteurs contemporains.

Des personnages secondaires de la *Chanson de Roland* et qui, comme on l'a déjà vu, incarnent deux des fonctions du héros, on ne sait presque rien, notamment de Turpin. De l'évêque, on ne connaît que sa provenance : « Turpins de Reins en est levet del renc » (vers 264), « Turpins de Reins tut sun escut percet » (vers 2077), « Turpins de Reins, quant se sent abatut, de IIII espiez par mi le cors ferut, isnelement li ber resailit sus » (vers 2083-5) ; et sa valeur à la bataille : « Li arcevesques plus de mil colps i rent » (vers 1414), « Tel coronet ne chantat unches messe ki de sun cors feïst tantes proëcces » (vers 1563-4), « L'arcevesque est mult bon chevaler » (vers 1673).

La description d'Olivier est légèrement plus riche que celle de Turpin, mais seulement en raison de sa complémentarité avec Roland. En fait, une de ses références les plus souvent utilisées est en tant que camarade du héros : « « Sire », dist Guenes,

« ço ad tut fait Rollant : ne l'aimerai a trestut mun vivant, ne Oliver, por ço qu'il est si cumpainz » » (vers 322-4), « Ço dist Rollant : « Oliver, compaign, frere, Guenes li fels ad nostre mort juree » » (vers 1456-7), « Li quens Rollant apelet Oliver : « Sire cumpaign, se l volez otrïer, li arcevesque est mult bon chevaler, n'en ad meillor en tere ne suz cel » » (vers 1671-4) ; sa bravoure sur le champ de bataille est également relaté : « Mult par est proz Oliver, sis cumpainz » (vers 559), « E Oliver de ferir ne se target » (vers 1345).

Roland n'est pas différent et nous est présenté en tant que neveu de Charlemagne : « Quar ço vos mandet Carles, ki France tient, que recevez la lei des chrestïens ; demi Espagne vus durat il en fiet, l'autre meitet avrat Rollant, sis niés : mult orguillos parçuner i avrez ! » (vers 470-4) ; aussi en tant que comte : « Li quens Rollant a l'enseigne fermee » (vers 707), « Li quens Rollant est muntet el destrer » (vers 792), « Li quens Rollant par mi le champ chevalchet » (vers 1338) ; mais aussi comme compagnon d'Olivier : « Cumpaign Rollant, kar sunez vostre corn » (vers 1051) ; et bien évidemment comme un très courageux homme d'armes : « Li quens Rollant fut noble guerrier » (vers 2066).

Le seul personnage qui, comme par hasard, se développe un tant soit peu est celui de Charlemagne. Le roi est représenté comme un personnage orgueilleux : « Carles verrat sun grant orguill cadeir » (vers 578), « Veüid avum li orguillus reis Carles » (vers 3132) ; mais aussi faible en quelque sorte : « Vindrent a Charles, ki France ad en baillie : ne s poet garder que alques ne l'engignent » (vers 94-5) ; il représente la justice et la sagesse : « « Ulte, culvert ! Carles n'est mie fol, ne traïsun unkes amer ne volt » » (vers 1207-8) ; il est également la seule figure compatissante de la chanson qui préfère le bien-être de son peuple à la gloire : « Si l'orrat Carles, si retournerat l'ost » (vers 1052) ; et bien sûr, il est un grand chevalier : « Par grant irur chevalchet li reis Charles » (vers 1842).

Pour cette raison, et à l'exception de Charlemagne, on ne peut pas parler de l'existence du portrait du héros car, comme on l'a vu, ils sont tous étoffés, ce qui rend impossible la reconstruction détaillée de cette figure, si ce n'est pas à travers l'étude complète et approfondie de ses actions. Il faudra attendre le XIIIe siècle pour assister au développement du milieu urbain, entraînant le renforcement de la monarchie et l'Église, qui favorisera un changement de mentalité avec des conséquences littéraires, qui

apparaîtront dans la seconde moitié du siècle sous la forme de figures héroïques bien définies, parmi d'autres caractéristiques (Carmona).

CHAPITRE 4. LE DOMAINE SPATIAL

Dans cette section on décrira étape par étape les éléments essentiels de l'espace dans la *Chanson de Roland*, à des fins d'identification des détails de chaque territoire décrit dans la chanson, en octroyant la même importance aux espaces propres des Francs qu'à ceux des Sarrasins. L'espace joue un rôle essentiel, car il influe de façon directe sur la richesse symbolique de la chanson, malgré son traitement schématique et, à première vue, superficiel. Comme l'œuvre d'un sculpteur roman, plus intéressé par l'abstraction de la réalité que par sa minutieuse représentation réaliste. En fait, on verra que cette réalité est parfois très loin de nous rappeler l'espace physique qu'elle veut représenter (Aramburu et Ruiz).

L'étude des questions touchant l'espace comme milieu où le personnage du héros se développe est pertinent, parce que ses liens avec lui sont particulièrement forts à cette époque, ce qui se traduit par un sentiment d'appartenance et de symbiose avec le monde, non pas seulement pour le héros, mais pour tous les personnages éminents de la chanson (Carmona). Pour une meilleure compréhension, on présente le tableau 4.1 qui est un schéma des lieux les plus importants.

Tableau 4.1 : L'espace

La douce France	La claire Espagne
Aix	Saragosse
L'arbre	

Source : *Substratos míticos en el cantar de Roldán*

Toutefois, il convient de comprendre d'abord l'importance de l'espace pour l'homme dès les premières sociétés. À cette fin, on va compter sur la vision de l'essai *Substratos míticos en el Cantar de Roldán*, d'Aramburu et Ruiz, comme principale source.

Les hommes à l'ère archéenne ont été considérés une personnalisation du chaos qu'il fallait maîtriser, en commençant par la prise de possession de l'espace, qui devient leur pays, un élément extérieur mais puissant qui arrive à calmer ce chaos. À l'intérieur de ces frontières, tout devient prévisible, contrôlable, alors qu'à l'extérieur l'homme n'est pas capable de survivre. Cette terre que l'homme a faite sienne est depuis lors un endroit sûr qui l'accueille et le protège de l'immense danger que représente pour lui l'espace indéterminé. Il convient de noter que la terre est ce qui empêche l'homme de devenir un être dispersé, sans aucun sentiment d'appartenance ni identité (Aramburu et Ruiz).

La terre constitue également un point d'accès à l'énergie primordiale, ou même aux dieux. La forme de les atteindre est par les ventres névralgiques du pays : la caverne, le temple, la ville ou l'arbre cosmique parmi d'autres, qui constituent le centre du monde, point de référence des deux dimensions spatiales fondamentales :

- La dimension horizontale : Elle correspond à la zone d'habitation organisée, le milieu clos, intérieur, protégé dans lequel toutes les relations sociales sont menées.
- La dimension verticale : Elle correspond à un espace cosmique ouvert par un arbre dont l'extrémité supérieure rejoint le ciel, tandis que l'extrémité inférieure touche l'enfer (Aramburu et Ruiz).

Dans la période historique dans laquelle s'encadre la *Chanson*, on nous présente des aspects dans lesquels les femmes et les hommes agissent ou se comportent selon les conclusions tirées d'abstractions mystiques basées sur des mythes christianisés, en outre ces conceptions se glissent dans le domaine littéraire. Le résultat de cela est que le monde médiéval apparaît fortement polarisé (Aramburu et Ruiz, p. 15).

« Cada una de las tres partes del mundo medieval conocido tiende –siglos XI y XII, en particular- a clasificarse según un criterio religioso: Europa, la cristiana; África, la pagano-musulmana; Asia, la pagano-mitológica. El centro de ese mundo era Jerusalén » (Aramburu et Ruiz, p. 15).

La mentalidad literaria medieval de Fernando Carmona établit une différence plus accentuée entre les continents africain et européen, qui constitue la dichotomie s'articulant autour de la problématique de la chanson :

Europa y África, frente a frente, divididas por el Mediterráneo, nos refieren el conflicto bélico de los cantares de gesta en los que Carlomagno, encabezando a la Cristiandad, se enfrenta a los sarracenos procedentes de África. Los musulmanes son descritos en el *Cantar de Roldán* como seres demoniacos e infernales mientras que los guerreros cristianos tienen fácil contacto con los ángeles y con el cielo a donde éstos llevarán el alma de Roldán. (p. 26, 27)

La principale raison de division est donc la religion, qui marque tous les aspects de chacun des deux pays qui s'opposent dans la *Chanson de Roland*.

Une religion qui présente, de manière générale, de nombreux traits manifestant une connaissance profonde de la foi, les dogmes et l'imaginaire chrétien, comme la dévotion à la Vierge Marie : « « E », dist li quens, « seinte Marie, aiue ! » (vers 2303) ; les classes et obligations des religieux : « Einz deit monie estre en un de cez mustiers, si prierat tuz jurz por noz peccez » (vers 1881-2) ; ou la révélation providentielle de Dieu, qui cherche la protection de ses fidèles : « Enoit m'avint un'avisiun d'angele : que entre mes puinz me depeçout ma hanste chi ad juget mis nes a reregarde » (vers 836-8). Cependant, en ce qui concerne la foi musulmane, la chanson révèle la méconnaissance complète des dogmes : « « Cil Mahumet ki nus ad en baillie, e Tervagan e Apollin, nostre sire, salvent le rei e guardent la reïne » » (vers 2711-3). Cela est dû au mépris dont les étrangers faisaient l'objet dans la société médiévale : « société primitive, société fermée, la Chrétienté médiévale refuse cet intrus qui n'appartient pas aux communautés connues, ce porteur d'inconnu et d'inquiétude » (Le Goff, 1977, p. 394). Tout cela indique que la vision de l'Espagne musulmane présentée dans la *Chanson de Roland* est absolument fictive, comme on va tout de suite le voir, et sa seule mission et tâche sera d'incarner le mal et de servir d'opposition à une société, celle des Francs, idéalisée.

En ce qui concerne la douce France, l'affection expérimentée par les chrétiens envers leur pays est liée au mystère de l'appartenance de tous les hommes à celui-ci. Comme on aura la possibilité de l'examiner dans cette partie, ce sentiment est encore plus fort que les conceptions chrétiennes d'humiliation et de pénitence. Il s'agit d'une vraie et primitive relation maternelle avec la terre natale (Aramburu et Ruiz).

La douce France peut être presque considérée comme un état plutôt qu'un lieu physique (vers 96-129), car tous ceux qui appartiennent à cette terre peuvent, après sept

années de dure guerre, se sentir à nouveau protégés dans les frontières spirituelles de leur patrie, ce qui se traduit par la joie, l'accumulation de butins, la détente et les jeux, qui manifestent la grandeur de cette patrie.

Il s'agit d'une opposition claire au pays des sarrasins, qui nous est certes présenté comme une terre à laquelle les païens tiennent également beaucoup, mais l'auteur laisse entrevoir que leur amour pour la patrie est au contraire le désir et la volonté de la posséder, comme on le voit aux vers 58-60 « Asez est mielz qu'il i perdent les testes, que nus perduns clere Espagne, la bele, ne nus aiuns les mals ne les suffraites ».

En ce qui concerne les francs, leurs actions n'influent pas directement sur le territoire contrôlé par Marsil, car ces derniers n'ont pas d'intérêt ni l'intention de l'attaquer, car la *Chanson de Roland* ne contient aucune mention de Charlemagne à Saragosse jusqu'à l'arrivée des messagers sarrasins (vers 143-6). Malgré cela, les exploits guerriers de l'empereur sont indiqués dans les neuf premiers, vers mais cela n'influence pas le perçu du lecteur – ou plutôt de l'auditeur -, qui ne le lie pas au désir de possession qu'on accorde aux musulmans.

En fait, les sarrasins sont désolés lorsque Charles a conquis la quasi-totalité de la péninsule, ce qui est déjà un motif de désarroi et de troubles malgré le manque de menace directe à la ville de Saragosse (vers 242). Dans le cas où cette menace s'était produite explicitement, il existerait alors un réel motif de conflit, entraîné par la possibilité de perdre cet espace protecteur, et donc tout ce qui est établi, connu, est en danger incitant ainsi inévitablement une guerre de laquelle les musulmans ne seraient pas coupables, ce qui n'est pas question pour construire une polarisation bien-mal qui situe en bonne place le peuple franc. En outre, d'autres « craintes » peuvent survenir de la part de Charlemagne, qui montre qu'il ne souhaite pas la conquête, mais hésite entre la destruction totale de la foi païenne et la permission de leur conversion au christianisme (vers 140-1), bien qu'il ait finalement décidé de célébrer le baptême du roi maure et ses serviteurs, marquant ainsi sa magnificence et miséricorde (vers 239-40).

Selon Aramburu et Ruiz les villes présentées dans la chanson ne sont pas intéressantes au niveau symbolique sauf Aix et Saragosse, qui sont une incarnation de ceux qui les habitent. Mais, cette incarnation dérive, tout comme dans le cas des pays, d'une ressemblance apparente mais d'une polarité très différente. Ces deux villes sont

identiques du point de vue de leurs structures et leurs situations, mais chacune est la représentation de valeurs opposées.

Pour Aramburu et Ruiz il est évident que les caractéristiques suivantes dominent les deux villes :

- « la citet est devant le paleis » (v. 3736).
- « cezmusters » (v. 3861) y la tan repetida *capele*.
- Carlomagno « fait porter IIII bancs en la place » (v. 3853 »).
- « le paleis halçur » (v. 3698).

Aquisgrán es, por eso, el centro del mundo [...]. Pero también Zaragoza es el centro [...] y tiene iguales elementos:

- la ciudadela (v. 3652), con sus torres grandes y pequeñas (v.v. 3655-6).
- sinagogas y mezquitas (v. 3662), con sus clérigos y canónigos (v.v. 3636-9).
- « les rues u li burgeis estunt » (v. 2691).
- y el palacio de Marsilio, citado unas cuantas veces. (p. 16)

Chacun des éléments communs entre les deux villes a son propre sens, rien n'est dû au hasard. Il ne s'agit donc pas de similitudes de type architectural, mais elles témoignent des us et coutumes communs à ces deux sociétés apparemment si différentes. Il existe toutefois d'autres constatations manifestes et encore plus importantes telles que l'existence de trois ordres dans chacun des territoires : ceux qui prient, rassemblés que ce soit dans la chapelle ou dans les synagogues ou mosquées ; ceux qui luttent, représentés par la citadelle ; et ceux qui travaillent, réunis sur la place. Les princes confinés dans leurs palais royaux méritent une mention d'honneur (Aramburu et Ruiz).

Il existe cependant une différence importante autour de la polarisation de ces deux villes : le fait que la montagne sur laquelle se trouve Aix et celle sur laquelle se trouve Saragosse les relient respectivement avec le ciel et l'enfer (Aramburu et Ruiz).

Évidemment ni Aix ni Saragosse sont sur une montagne, mais peu importe, car l'auteur n'imprègne pas son récit d'un savoir géographique permettant la correcte localisation des espaces, mais d'un schéma et symbolique qui leur confère un sens plénier (Aramburu et Ruiz).

Ce jeu entre le bien et le mal est celui qui se maintient au fil du temps, en cachant les similitudes et en faisant connaître les mérites des chrétiens et les vices des musulmans résidant dans la proximité ou l'éloignement de Dieu, qui prend position dans le conflit (vers 7-9).

Aix est la ville dans laquelle Dieu a construit les bains pour Charlemagne dans lesquels la reine Bramimonde sera baptisée et par lesquels elle retournera au salut. Cette scène apparaît ans le vers 3987, où Bramimonde « Chrestiene est par veire conoissance » par opposition à son mari qui n'avait pas pour but d'être baptisé, comme on le voit dans les vers 51-55 : « Quant cascuns ert a sun meillor repaire, Carles serat ad Ais, a sa capele. A seint Michel tendrat mult halte feste ; vendrat li jurz, si passerat li termes, n'orrat de nos paroles ne nuveles » (Aramburu et Ruiz, 1986-1987, p. 16).

Les eaux qui s'écoulent à Saragosse ont une symbologie bien différente que celle des bains divins d'Aix. L'eau de l'Ebre jouit, en fait, d'une caractéristique radicalement opposée, car dans la *Chanson de Roland* elle représente la mort et le péché des musulmans, qui n'ont pas accepté la foi chrétienne et qui ont osé s'ingérer dans les affaires de Charles, protégé de Dieu (Aramburu et Ruiz). Le roi Marsil qui, non seulement n'a pas intégré la foi chrétienne mais l'a aussi ridiculisé en faisant semblant qu'il voulait être baptisé, a connu le destin contraire à sa femme et est mort sur les rives de l'Ebre (vers 3644-7). Il n'est pas le seul à mourir dans la rivière, en fait sa mort dans l'Ebre est la moins claire en comparaison avec les nombreux musulmans qui s'y sont noyés pendant leur fuite (vers 2798).

Par ailleurs, le verger est un symbole faisant référence au changement sous toutes ses formes. C'est sous un arbre qu'on prend toutes les décisions importantes qui vont changer le cours de l'histoire (v.v. 114-21, 407,10), il est aussi le transport de Roland vers le paradis (v.v. 2355-7) et la voie de l'enfer pour les proches de Ganelon (v.v. 3953-8) (Aramburu et Ruiz).

Cependant, on constate que sur le territoire français, l'arbre ne possède pas ce caractère protecteur ou même divin qu'il a dans l'Espagne sarrasine, et que Roland cherche dès qu'il voit sa mort proche (vers 2392-6). À Aix il ne peut cependant pas conduire quelqu'un vers l'élévation spirituelle, comme dans le cas de la mort de Roland, car la ville elle-même constitue le plus haut degré sur la terre, ce qui le rend un accès

pour le monde infernal, comme dans le cas de la famille de Ganelon (Aramburu et Ruiz).

En fin de compte, l'arbre est lié au cycle de vie. Quand Roland meurt, la douleur commence dans la tête : « Ço sent Rollant que la mort li est pres ; par les oreilles fors s'e ist la cervel » (vers 2259-60) ; et cela baisse au fur et à mesure que la mort lui parvient « Ço sent Rollant que la mort le tresprent, devers la teste sur le quer li descent » (vers 2355-6). On observe ici comment, comme nous l'avons déjà vu, la dimension verticale de l'arbre se trouve aussi dans la mort du héros, qui s'approche de la région des morts, la partie inférieure.

La manière dont Roland se prépare à sa propre mort marque le sentiment d'appartenance à la terre, comme une créature qui vient d'elle et qui sait que c'est à elle qu'elle doit retourner. Il s'approche d'un pin, symbole, comme on l'a répété à plusieurs reprises, du plan vertical qui relie l'enfer avec la terre et le ciel : « Desuz un pin i est alet curant, sur l'erbe verte s'il est culchet adenz » (vers 2357-8). De cette façon, en se couchant sur la terre, il peut, tout comme l'arbre, partir au ciel en faisant cette ascendance verticale : « Dieu tramist sin angle Cherubin e seint Michel del Peril ; ensembl'od els sent Gabriel i vint. L'anme del cunte portent en pareïs » (vers 2393-6).

En fait, c'est la mort qui, comme dernière épreuve à passer par le personnage, lui confère définitivement et de façon et de manière irrévocable le statut de héros. Roland, on l'a vu, se montre obsédé par la guerre et par les triomphes militaires au point qu'il veut être celui qui effectue les missions les plus dangereuses, et celui qui conquiert les places les plus compliquées : « « Seignurs baruns, qui i purrons enveier al Sarrazin ki Sarrauce tient ? » Respunt Rollant : « Jo i puis aler mult ben. » » (vers 252-4). Néanmoins, une fois plongé dans la bataille, sa héroïcité le rend téméraire. Il ne se soucie pas de risquer sa propre vie et celle de ses compagnons afin d'obtenir une gloire qui sera irrémédiablement post-mortem :

Dist Oliver : « Paien unt grant esforz,

de noz Franceis m'i semblet aveit mult poi.

Cumpaign Rollant, kar sunez vostre corn,

si l'orat Carles, si returnerat l'ost. »

Respunt Rollant : « Jo fereie que fols,

en dulce France en perdreie mun los (Vers 1049-54)

Il décide finalement de demander de l'aide à Charlemagne quand tous sont blessés à mort : « Rollant ad mis l'olifan a sa buche, empeint le ben, par grant vertu le sunet » (vers 1753-4). Néanmoins on a beau donner l'impression que Roland fait cet appel au secours car il accepte son erreur, la réalité c'est qu'il vise à sauver la vie de ceux qui défilent dans l'avant-garde, en augmentant ainsi la gloire qu'il se procure.

Les racines historiques de la *Chanson de Roland* sont très complexes et affectent tant la crédibilité de la narration qu'à la symbolique de celle-ci. La version exagérée des faits, dont la littérature s'est fait l'écho, n'est pas propre à la *Chanson de Roland*. Diverses circonstances, qui ont joué dans ce fait en leur accordant un rôle plus important pendant les trois siècles qui séparent la bataille de Roncevaux et l'apparition du texte, existent traditionnellement et font apparaître pour évolution certains éléments qui deviennent légendaires (De Riquer). Néanmoins, au fil de l'histoire contemporaine de la *Chanson de Roland*, le *Poème du Cid* apparaît comme un cas unique et aberrant, car les faits historiques qu'il raconte se sont développés seulement cinquante ans avant l'apparition du premier texte (De Riquer). À cet égard, c'était une réalité certainement plus proche, même dans l'évolution de la langue, des faits qui ont eu lieu. C'est ainsi que la *Chanson de Roland*, comme la plupart des chansons de geste européennes de l'époque, ont dû subir l'incorporation d'éléments non-originaux, notamment des éléments spatiaux.

CHAPITRE 5. L'IMPORTANCE DU SYMBOLIQUE

L'époque historique qui nous occupe, de la fin du XI^e siècle au XV siècle, est une période où absolument chaque aspect de la société et, prenant comme point de repère la littérature, est entouré d'une symbolique qui permettait aux sens de comprendre la réalité à travers sa signification. Toute connaissance individualisée se traduit par une pluralité de significations (Carmona).

Au Moyen Âge, lorsqu'on écrivait une œuvre ou on chantait une chanson, l'auteur n'informait jamais des intentions théoriques ou didactiques de son travail, car le symbole était quelque chose de vraiment présent et intégré dans le système de pensée des personnes de l'époque et que ce n'était pas nécessaire. En fait, les langues occidentales modernes ne disposent pas des éléments pertinents pour décrire et définir la large notion que l'on avait du symbole au Moyen Âge (Le Goff et Schmitt). Par ailleurs, les formes de cacher la réalité derrière des apparences trompeuses sont multiples : naturelle, formelle, structurale, graphique, plastique, ou même magique, ce qui, de pair avec les nouveaux modes de pensée de notre époque, si différents de ceux du Moyen Âge, rendent parfois ces symboles difficiles à déchiffrer. Par exemple, pour nous, le bleu est une couleur froide, cela est incontestable. Cependant, pour les hommes et femmes du Moyen Âge, la couleur bleue représente le ciel, l'air, et l'air est sec et, donc, chaud (Le Goff et Schmitt). C'est pourquoi la lecture et l'interprétation des textes médiévaux nécessite de connaissances préexistantes et d'une contextualisation efficace de l'œuvre. Quiconque ayant lu la *Chanson de Roland* et n'ayant vu qu'un récit de guerre, n'a compris qu'environ 20% de l'implicite qu'elle contient.

CONCLUSIONS

L'objectif principal de notre travail était de déterminer le poids de la figure du héros à partir de la *Chanson de Roland*. En plus, pour parvenir jusqu'au personnage pur du héros, on l'a dépouillé de tous les éléments à caractère historique ou littéraire, dont on a également révélé d'importantes découvertes.

À travers cette étude de la *Chanson de Roland*, on a constaté que le sens classique et étymologique de héros désigne une personne hors du commun et admirable, par ses exploits guerriers et son courage dans le combat, ce qui ne lui permettait cependant pas de jouir du statut de demi-dieu.

Dans le cadre de la société féodale du Moyen Âge, le terme *héros* n'est plus utilisé. Le chevalier devient la figure la plus proche de la conception originelle du héros classique à cette époque. Dans la littérature l'adjectif le plus employé pour désigner les figures héroïques est *proz*.

Les chevaliers ont obtenu une notoriété importante dans la société médiévale. Entre la fin du XI^e siècle et le XII^e siècle, la figure du chevalier s'est élevée en dépassant même le statut des nobles qui, en grande partie, ont décidé de prendre les armes pour conserver leurs privilèges et rester en haut de la société, car les deux catégories, qui sont nées liées ont fini par se séparer en restant indépendantes l'une de l'autre. Cependant, la noblesse subsistera au cours des siècles comme un ajout supplémentaire à la dignité du chevalier, qui n'avait plus besoin d'être de famille noble pour être ordonné chevalier, et consacre toute sa vie à la défense de son roi ou seigneur, son territoire et, bien sûr, sa religion, ce qui le permettait de bénéficier d'une mission sacrée.

L'histoire du héros littéraire médiéval est profondément liée à ses titres nobiliaires et surtout à son lignage et la relation établie entre ses ascendants et lui-même, qui marque le caractère et la personnalité de cette figure qui évolue le long des siècles.

Roland est considéré le premier héros de l'histoire et la littérature françaises, bien que sa figure soit très symbolique et légendaire et qu'elle se mélange avec le personnage historique qui est véritablement décédé pendant la bataille de Roncevaux.

Le genre littéraire le plus utilisé pour réciter les exploits guerriers du héros médiéval est la chanson de geste qui est, en fait, un sous-genre. Les longs vers à longueur variable mais normalement décasyllabes, d'abord assonancés, puis rimés, ont été choisis pour développer d'une façon orale ce personnage le long du Moyen Âge dans un type de strophe qui deviendra une icône de cette époque.

Les chansons de geste ont popularisé la figure du héros médiéval qui, à l'époque, n'avait vraiment pas beaucoup à voir avec l'ancien héros gréco-latin. La guerre reste la principale accréditation de ce nouveau héros, mais le regard du peuple vers lui change profondément. Il n'est plus un personnage mythologique près de la dignité de demi-dieu, mais une personne normale qui avait en plus une forte composante légendaire. Le peuple médiéval accepte ce personnage avec ces traits symboliques et le prend pour une figure réelle et historique, tout comme dans l'antiquité, mais en sachant qu'il ne s'agit pas d'un personnage tout à fait historique. Le héros ancien et le héros médiéval ne sont pas donc des personnages équivalents, mais très proches.

Le héros médiéval n'est pas un personnage renfermé dans le cadre d'une seule œuvre littéraire, mais il dépasse toutes les frontières d'espace, de temps et de hiérarchie pour apparaître dans d'autres textes bien plus tardifs, qui peuvent se dérouler dans d'autres pays plus ou moins lointains où ce même héros peut recevoir un traitement très différent à celui qu'il recevait dans son œuvre originale. La figure du héros évolue hors de son contexte principal en se nourrissant d'éléments différents propres à d'autres époques ou même à d'autres cultures. L'*Aspremont* et *Girart de Vienne* sont deux exemples de cette évolution particulière du héros hors sa chanson originelle, où son importance est mineure et ses traits moins définis ; mais il est aussi remarquable le cas du *Orlando innamorato* de Boiardo ou du *Orlando furioso* de l'Arioste avec environ trois siècles de différence, produits et encadrés dans un autre pays et où le personnage du héros Roland n'est pas reconnaissable.

Une des raisons principales de l'évolution héroïque le long des siècles et à travers les pays et cultures est l'oralité. Les premières manifestations culturelles du héros n'étaient pas écrites, mais orales, ce qui favorisait la transformation et la variation du caractère du héros. Chaque jongleur chantait la chanson de geste à sa manière et, pour cette raison, on a conservé plusieurs manuscrits de la même œuvre littéraire qui ajoutent ou suppriment des parties importantes de l'histoire pour des critères personnelles. C'est pourquoi ce personnage a été capable de muter et même de changer

les valeurs qu'il incarnait pour représenter une autre société bien différente à celle qu'il devait défendre à l'origine.

Le caractère du héros provient du succès aux épreuves épiques et belliqueuses qui lui permettent de démontrer ses vertus. La dernière des épreuves à laquelle le héros doit se soumettre est sa propre mort, qui lui confère de façon définitive son statut.

Le héros médiéval n'est pas un personnage individuel, mais collectif. Il incarne les valeurs propres à une société dans le but de représenter à tous les individus qui la composent. C'est pourquoi l'identité individuelle du héros est effacée en faveur d'une collectivité que, le plus souvent, est fondée sur une fervente défense de la foi chrétienne contre les sarrasins. Ces infidèles incarnent à leur fois la société opposée, également constituée de personnages dépourvus d'individualité afin de supprimer toute différence personnelle, mais qui perpétuent la foi de Mahomet. Cette opposition culturelle, dans laquelle la seule option valable est la chrétienne, constitue le sujet principal des premières chansons de geste en français, influencées par l'instauration de l'adoubement qui, à ce moment-là, commençait à accorder une mission spirituelle et morale aux chevaliers du Moyen Âge, ce qui est inévitablement resté reflété dans la littérature de l'époque, en imprégnant la figure littéraire et fictive du héros littéraire des traits historiques du chevalier médiéval.

Le héros au Moyen Âge a trois natures différentes qui coexistent à l'intérieur de lui : le héros mythique, le héros chrétien et le héros féodal. Le héros mythique est conçu, comme tous les mythes, pour expliquer quelque chose d'une façon simple et symbolique, donc il n'est pas une figure historique ni même réelle. Le héros chrétien a une valeur morale de défense de la foi et devient plutôt missionnaire que guerrier au service de l'Église. Finalement le héros féodal est un héros historique, plus proche du chevalier que du héros gréco-latin, qui reste au service de son roi ou seigneur et l'aide militairement pour des raisons vassaliques.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme (2003). *Chanson de Roland / Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro / texto original, traducción, introducción y notas por Martín de Riquer*. Barcelona : Acantilado.

Aron, P., Saint-Jacques, D., Viala, A. (2004). *Le dictionnaire du Moyen Age*. Paris : Presses Universitaires de France.

Aramburu, F. ; Ruiz, R. (1986-1987). *Substratos míticos en el cantar de Roldán* in *Cuadernos de Investigación Filológica*, p. 5-43.

Bloch, M. (1994). *La société féodale*. Paris : Albin Michel.

Carmona, F. (2001). *La mentalidad literaria medieval : (siglos XII y XIII)*. Murcia : Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Duby, G. (1988). *Hommes et structures du Moyen Age I, La société chevaleresque*. Paris : Flammarion.

Gauvard, C., Libera, A. de, Zink, M. (2006). *Dictionnaire du Moyen Age*. Paris : Presses Universitaires de France.

Le Goff, J. (1977). *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris : Arthaud.

Le Goff, J. (2005). *Héros & merveilles du Moyen Age*. Paris : Seuil.

Le Goff, J. et Schmitt, J. (1999). *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. Paris : Fayard.

Martin, H. (1996). *Mentalités médiévales : XI-XV siècle*. Paris : Presses Universitaires de France.

Paredes, J. (2010). *Le sentiment de la nature dans la « Chanson de Roland » : quelques considérations à propos du vers 814* in *Revista de Literatura Medieval*, 22, p.