

MARIA LUISA MENECHETTI

## UNE TRACE DE LA «CHANSON DE ROLAND» EN ARMÉNIE? \*

En parcourant, même rapidement, l'imposant répertoire méthodique de l'iconographie rolandienne dressé, il y a désormais plus de vingt ans, par Rita Lejeune et Jacques Stiennon<sup>1</sup>, on ne peut s'empêcher de remarquer un fait assez curieux: il n'existe apparemment aucun témoignage iconographique inspiré de la plus belle et plus célèbre des chansons de geste à l'est du dix-huitième méridien, qui traverse Brindisi, dont la cathédrale gardait jusqu'au siècle dernier une mosaïque de pavement représentant toute l'histoire de la bataille de Roncevaux, et qui passe près de Raguse, aujourd'hui Dubrovnik, où l'on peut encore admirer une image colossale du neveu de Charlemagne datant du xv<sup>e</sup> siècle. Un peu plus à l'est, à Elbing, en Prusse-Orientale, un autre gigantesque Roland, aujourd'hui perdu, semble marquer l'extrême avant-poste connu de la diffusion de la légende.

Bref, il est surprenant que, dans ces territoires d'outre-mer "rachetés" pour une période plus ou moins longue, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles,

\* N'ayant pas eu la possibilité de photographier le bas-relief dont il est question ici au cours de ma visite en Arménie, je me suis adressée à M. le professeur A. Al-pago Novello, qui a bien voulu me fournir les épreuves négatives conservées dans les archives du Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena de Milan et que je tiens à remercier pour son extrême obligeance ainsi que pour ses nombreux renseignements d'ordre historique et bibliographique. Au moment de faire paraître cette communication, je tiens à rendre hommage au peuple arménien, cruellement frappé par la tragédie du tremblement de terre qui a ravagé son pays.

1. R. Lejeune et J. Stiennon, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Liège, 1966, 2 vols.

grâce aussi à l'action de propagande exercée par le texte épique français, ou dans les régions environnantes, rien n'atteste sa diffusion locale — pas même le plus menu fragment de sculpture tombé d'un portail du Krak des Chevaliers en Syrie, par exemple, ou de n'importe quelle autre forteresse des croisés. Mais la carte des traces orientales de notre chanson de geste serait bien plus riche et intéressante si — comme j'incline à le croire — il faut rapporter à la légende rolandienne le sujet d'un bas-relief qui se trouve, par une coïncidence tout aussi étonnante, dans ce monastère rupestre de Géghard, dans l'Arménie soviétique actuelle, qui doit son nom ("monastère de la Lance") et sa grande renommée locale rien de moins qu'à la relique de la lance de Longin, jalousement gardée pendant des siècles. La légende du Graal et la légende de Roncevaux se mêleraient donc de façon emblématique dans cette région, qui au XIII<sup>e</sup> siècle était devenue l'extrême limite de la civilisation romano-chrétienne face au déferlement des Seldjoukides et ensuite des Mongols.

Fondé sans doute à une époque plus ancienne, dans son aspect actuel le monastère remonte pour la plupart au premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle: en 1215 l'église principale, ou *katoghiké*, était achevée; de peu postérieurs à cette date sont le *gavit* (la salle quadrangulaire précédant l'église), la première église rupestre et une bonne partie des fortifications qui entourent tout l'ensemble monumental. Après le milieu du siècle, le monastère devint la propriété des princes Prôchian, une puissante famille titulaire d'un fief au sud du lac de Séwan, qui poursuivirent l'œuvre d'édification, en bâtissant notamment une autre église rupestre, précédée du *zamatoun*, le mausolée de la famille. Une épigraphe sur le mur nord de l'église indique que le prince Prôch lui-même jeta les fondations des deux bâtiments en 1283.

La pièce qui nous intéresse se trouve sur le côté gauche de l'abside de l'église rupestre (fig. 1): c'est un bas-relief rectangulaire où est inscrite une grande croix latine dressée sur d'épais rinceaux; dans cette croix s'inscrit un motif cruciforme composé à son tour de quatre petites croix latines se joignant au centre par leurs bases; en bas, les deux espaces aménagés entre le cadre externe et la croix principale sont occupés par deux personnages masculins (fig. 2). À première vue, ce bas-relief ne semble pas s'éloigner, dans son ensemble, de la typologie iconographique des *khatchkars* — les cippes ou stèles ou, comme ici, bas-reliefs cruciformes présents un peu partout dans le territoire armé-

FIG. 1

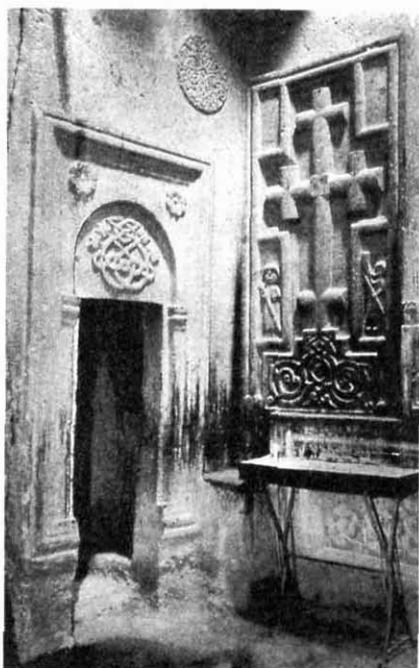
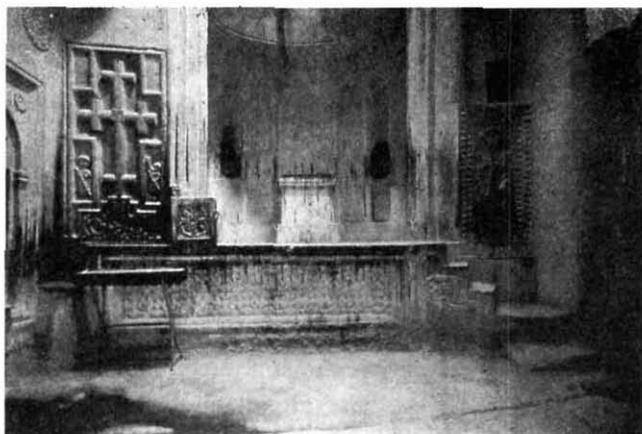


FIG. 2

nien<sup>2</sup>. Néanmoins, une considération s'impose toute de suite: même dans les *khatchkars* figurés, en tout cas nettement moins nombreux que ceux dépourvus d'images, les personnages représentés relèvent toujours du domaine sacré: le Crucifié entre la Vierge et saint Jean, ou le Panto-

2. Sur les khatchkars, voir en particulier L. Azarian et A. Manoukian, *Khatchkars*, Milan, 1969 ("Documenti di Architettura Armena", 2); L. Azaryan, *Haykakan xac'k'arer*, Etchmiadzine, 1973 (texte français et anglais); G. Ieni, *Khatchkar. Croci di pietra armena*, Catalogo della Mostra, Venise, 1981.

crator, ou la Vierge à l'Enfant, ou encore des saints tels que saint Georges ou saint Jean Baptiste. En revanche, les deux personnages du bas-relief de Géghard n'ont aucune connotation sacrée: même s'ils ne sont pas tout immédiatement reconnaissables avec précision, leurs attributs semblent renvoyer plutôt à un domaine laïc sinon guerrier (en effet, c'est de deux probables guerriers que parlent les auteurs d'une monographie consacrée à ce monastère, publiée récemment dans la collection des "Documenti di Architettura Armena" du Politecnico de Milan<sup>3</sup>). Cette connotation laïque et belliqueuse peut être encore confirmée par le fait que l'église communique directement avec la pièce faisant fonction de mausolée, décorée à son tour de lions affrontés et d'aigles de proie, symboles de la vocation guerrière de la noble famille des Prôchian.

Un détail, évidemment dépourvu d'intérêt pour les historiens de l'art arménien qui se sont occupés jusqu'à présent de ce bas-relief, frappe immédiatement le romaniste: le personnage de droite est en train de sonner un grand cor (fig. 3). La position de son corps, penché en arrière par l'effort, et l'objet pointu et allongé qu'il tient dans l'autre main (une arme, assurément; mais pour l'instant je ne préciserai pas laquelle), évoquent tout de suite les nombreuses représentations médiévales du neveu de Charlemagne, figé dans l'attitude de son appel au secours vain et désespéré: tout d'abord, la petite image, encore romane, venant de Cluny, qui occupe légitimement l'une des places d'honneur dans la "galerie" de Lejeune et Stiennon (fig. 4).

Mais si l'on admet que le personnage en train de sonner du cor est Roland, par cette sorte de réflexe conditionné commun aux lecteurs d'une chanson de geste où joue un grand rôle l'exaltation d'un compagnonnage héroïque, il faudrait reconnaître dans le partenaire de Roland, qui dans le bas-relief porte le casque arrondi typique du XIII<sup>e</sup> siècle et tient dans une main l'épée engainée et dans l'autre un mystérieux petit objet cylindrique, son ami Olivier (fig. 5).

D'ailleurs, si l'on considère l'ensemble de la situation iconographique du couple célèbre — des sculptures du portail de la cathédrale de Vérone aux vitraux de celle de Strasbourg et jusqu'à quelques minia-

3. A. Sahinian et A. Manoukian, *Gheghard*, Milan, 1973 ("Documenti di Architettura Armena", 6); sur la sculpture à Géghard, voir en particulier L. Der Manuelian, *The Monastery of Geghard. New Revelations on its Architectural Sculpture*, dans "3<sup>o</sup> Simposio Internazionale di Arte Armena", Venise, 1984, pp. 143-157.

FIG. 3



FIG. 4



FIG. 5

tures tardives de *Karl der Grosse* du Stricker—, on s'aperçoit que, tandis que l'identité de Roland est toujours confirmée par la présence de l'olifant et/ou de Durendal, d'habitude celle d'Olivier résulte surtout, pour ainsi dire, de la syntaxe narrative des diverses situations ou scènes, c'est-à-dire du fait qu'il se trouve à côté de son preux compagnon. En fait, la légende n'a pourvu Olivier ni d'un statut particulier, comme c'est le cas de l'évêque Turpin, ni d'un talisman emblématique spécifique, comme le sont le cor et l'épée pour Roland, mais elle a esquissé le personnage plutôt sur des bases essentiellement morales, telles que la sagesse et la courtoisie: des qualités d'esprit dont la représentation figurative est évidemment beaucoup plus malaisée que celle d'un statut social ou d'un objet concret. En effet, très souvent Olivier est soit totalement dépourvu d'attributs distinctifs (par exemple, dans le vitrail de Strasbourg<sup>4</sup>), soit pourvu d'attributs génériques (telle serait la pique à côté de son corps, selon la reconstruction d'une des scènes finales de la mosaïque de Brindisi par H. W. Schultz<sup>5</sup>), ou franchement incohérents (tel le fléau d'armes que brandit la statue de la cathédrale de Vérone, dont l'explication demeure peu satisfaisante malgré les efforts d'exégèse de Lejeune et Stiennon<sup>6</sup>).

Quelques artistes ont pourtant essayé d'exprimer, par des moyens assez simples, les traits psychologiques sur lesquels insiste, à propos d'Olivier, le poète de la *Chanson de Roland*: ainsi, dans l'illustration du f. 136 du manuscrit de *Karl der Grosse* conservé à l'Universitätsbibliothek de Bonn, la sagesse du héros est représentée de façon emblématique par son doigt levé dans un geste d'admonition envers Roland, qui a accepté trop tard de sonner de l'olifant<sup>7</sup>; ainsi, dans la statue de la cathédrale de Vérone citée ci-dessus, il faut probablement interpréter comme une allusion délibérée à sa courtoisie l'élégant vêtement de cour du personnage, tandis que son belliqueux compagnon est armé de la tête aux pieds<sup>8</sup>.

4. Reproduction dans Lejeune et Stiennon, *La légende*, cit., I, p. 141.

5. Reproduction dans Lejeune et Stiennon, *La légende*, cit., II, fig. 72.

6. Reproduction dans Lejeune et Stiennon, *La légende*, cit., II, fig. 39, et discussion *ibid.*, I, pp. 61-71.

7. Reproduction dans Lejeune et Stiennon, *La légende*, cit., I, p. 241.

8. Il faut par ailleurs remarquer que, tout récemment, il y a eu une nouvelle tentative de nier l'identité Roland-Olivier au couple de Vérone: G. Busetto (*Tracce iconografiche della prima diffusione dell'epopea carolingia in Italia*, Catalogo della Mostra... promossa dal Comune di Ferrara e dal Comune di Perugia, Padova, 1987, pp. 41-46) propose de voir dans les deux statues les images des saints "compagnons" Serge et Bacchus, dont le culte résulte assez bien attesté à Vérone au Moyen Âge; il faut cepen-

En tenant compte de tous ces éléments, on pourrait donc voir dans le petit cylindre que tient à la main le second personnage du bas-relief de Géghard la preuve décisive de son identité. Des comparaisons avec des reliefs et miniatures d'origine arménienne ou géorgienne permettent d'avancer l'hypothèse que l'objet en question soit le rouleau de prière, attribut caractéristique des représentations des hommes d'Église, des saints, des prophètes et même du Christ ou, dans certaines icônes, de l'Enfant Jésus. Or, si l'on considère que l'art médiéval arménien est un art essentiellement religieux, qui a donc élaboré son propre langage d'après des modèles sacrés, cela nous autorise à penser que, pour représenter le trait fondamental du caractère d'Olivier, sa sagesse, le sculpteur inconnu de Géghard a transposé telle quelle dans le domaine profane la typologie symbolique qui lui était la plus familière, en recourant au rouleau de parchemin, emblème de la sagesse sacrée.

Une fois les protagonistes du relief identifiés, il reste encore au moins deux questions à résoudre: la première concerne la nature de l'arme que brandit Roland, la seconde la possibilité éventuelle de reconnaître dans le sujet du relief non pas la simple image statique des deux héros épiques, mais la représentation, quoique allusive et en raccourci, d'un véritable épisode du poème. J'ai l'impression que ces deux questions sont liées l'une à l'autre, et que de la solution de la première peut donc découler la solution — ou du moins une hypothèse de solution — de la seconde.

L'objet que Roland tient à la main paraît à première vue une arme improvisée, très semblable à un grossier bâton de berger; toutefois, en l'observant de près, on s'aperçoit vite qu'il ne s'agit pas d'un véritable bâton; mais plutôt du résidu fragmentaire d'un objet différent, certes saisi *comme* un bâton; plus précisément, du fragment d'une arme d'hast saisi comme un bâton (cfr. encore fig. 3). Pour constater que cet objet n'est pas entier, il suffit de remarquer l'état de son extrémité supérieure, tranchée en diagonale comme s'il avait été brisé net par quelque chose de coupant; ce qui prouve qu'il s'agit du fragment d'une arme d'hast, c'est la forme de son extrémité inférieure, acérée comme si elle était revêtue de la plaque de couche typique des lances.

dant dire que ses arguments ne paraissent pas plus convaincants que ceux de M. Catalano (*Le statue di Guglielmo e Renoardo nel Duomo di Verona*, "Archivum Romanicum", XXIII (1939), pp. 359-76), qui croyait reconnaître dans le couple justement l'image des deux héros de la geste de Monglane.

Or, je crois que tout le monde se souvient de l'épisode de la *Chanson de Roland*, bref mais dense, qui précède de peu la deuxième scène du cor: pendant le combat contre Margariz, Olivier a eu sa lance brisée, de sorte que "n'en ad quë un trunçon" (v. 1352); mais même avec ce tronçon il ne cesse de frapper furieusement les païens. À ce moment-là, toutefois, Roland intervient:

Ço dist Rollant: "Cumpainz, que faites vos?  
En tel bataille n'ai cure de bastun:  
fers e acers i deit avoir valor.  
U est vostre espee, kí Halteclere ad num?"

....."  
"Ne la poi traire, Olivier li respunt,  
kar de ferir oi jo si grant bosoign!" (vv. 1360-66, éd. Segre).

L'opposition épée, ou lance, vs bâton, soit arme noble vs arme plébéienne, est soulignée de façon encore plus nette dans le passage correspondant du *Ruolandesliet* (je cite d'après la traduction Graff de l'édition Mortier):

Roland lui dit:  
"Où est Alteclere?  
Olivier, ne vous servez plus de cela:  
l'épée est un équipement de chevalier;  
elle convient bien à votre main!" (vv. 5574-78),

et dans celui de la *Karl Magnus Krønike* danoise de 1534: "Alors Roland dit: «En bataille il faut avoir le fer et non les bâtons comme les bergers.»"

Il semble bien que le recours momentané d'Olivier à une arme improvisée aussi pittoresque a en quelque sorte frappé l'imagination artistique: en effet, c'est la présence du bâton qui permet de reconnaître Olivier dans le guerrier mourant soutenu par un autre personnage armé — de toute évidence, Roland — représenté sur l'une des faces du chapiteau inséré dans l'arc triomphal de la petite église romane de Rio Mau, au Portugal (fig. 6).

Encore, d'après ce qu'on peut comprendre de la description sommaire de la mosaïque de Brindisi faite par Millin, avant Schultz, dans le premier des groupes restants de personnages, qui représentait la seconde scène du cor, où l'archevêque Turpin se trouve entre un Roland sonnant de l'olifant et un Olivier, peut-être incomplet, tournant ostensible-



FIG. 6

ment le dos à ses compagnons pour exprimer son courroux, le frère d'Aude semble non seulement pourvu d'une épée mais aussi d'une grande lance —avec le bout supérieur tranché en diagonale!—, dont malheureusement nous ne connaissons pas la longueur parce qu'elle s'interrompt à la hauteur de la silhouette du personnage (fig. 7).

Si donc l'on accepte l'hypothèse que, dans le bas-relief de Géghard, la maladresse du sculpteur dans le rendu de la figure humaine et sa connaissance imparfaite d'un sujet pour lui exotique peuvent avoir produit une petite confusion quant aux attributs caractérisant les personnages, de telle sorte que Roland brandit la lance tranchée d'Olivier, au lieu de Durendal, à son tour finie dans la main de son compagnon, on se rend compte que la scène représentée dans le monastère arménien coïncide essentiellement avec celle de la cathédrale italienne. Il est vrai

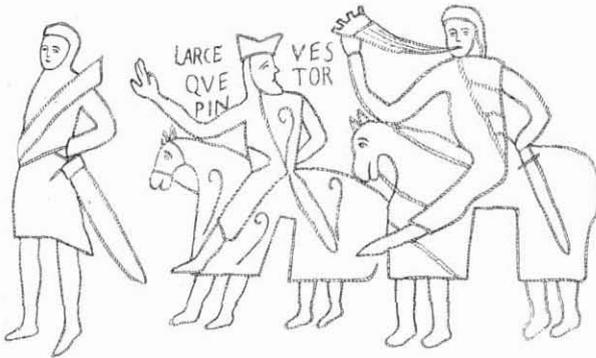


FIG. 7

que le conciliateur Turpin est absent, mais l'attitude d'Olivier qui, figé dans sa frontalité, semble marquer son éloignement de son compagnon, tout à l'effort surhumain de faire parvenir le son du cor à l'armée de Charlemagne, évoque tout aussi efficacement que dans la mosaïque de Brindisi l'atmosphère de désaccord profond entre les deux protagonistes où baignait l'épisode de la *Chanson de Roland*.

Mais il y a plus, peut-être. À mon avis, cette lecture du bas-relief de Géhard permet de jeter une lumière nouvelle sur un produit artistique médiéval bien plus célèbre, illustrant lui aussi, au moins partiellement, une thématique rolandienne: la série de sculptures qui décorent le deuxième étage de la tour Ghirlandina de Modène.

Dans ce cas aussi il faut partir des interprétations proposées par Rita Lejeune et Jacques Stiennon dans un article de 1963<sup>9</sup> et reprises ensuite, en ce qui concerne la partie plus précisément rolandienne, dans le volume cité ci-dessus<sup>10</sup>. Deux des huit personnages ou groupes de personnages décorant les coins de la tour, c'est-à-dire le joueur de harpe couronné et le danseur, au coin Sud-Est, seraient en rapport avec l'histoire de David; les quatre suivants, c'est-à-dire un couple de fiancés (ou d'époux) et une jeune fille tenant une fleur à la main, au coin Sud-Ouest, ainsi qu'un personnage barbu apprivoisant une sorte de bouc et un autre, imberbe, tenant un bâton entre ses mains, au coin Nord-Ouest, seraient en rapport avec la légende arthurienne; finalement, les deux derniers personnages, un sonneur de cor et un chevalier avec épée et bouclier, au coin Nord-Est, seraient une double représentation de Roland, sonnant de l'olifant et brandissant l'épée.

Or, si quelques-unes des identifications proposées par Lejeune et Stiennon semblent acceptables (ainsi, les deux images de David, celle d'Arthur apprivoisant la bête, et encore, tout en tenant compte de la généralité du sujet, celle du couple Arthur-Guenièvre), d'autres apparaissent bien peu convaincantes. Il n'est pas convaincant, tout d'abord, que la jeune fille à la fleur soit encore Guenièvre, mais je me bornerai, ici, à exprimer mes doutes sans entrer dans les détails. En revanche, je crois qu'il faut discuter de façon plus approfondie le cas des deux autres personnages — le jeune homme armé d'un bâton qui devrait être, on ne

9. R. Lejeune et J. Stiennon, *La légende arthurienne dans la sculpture de la cathédrale de Modène*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", VI (1963), pp. 281-96, en particulier pp. 291-96.

10. Cf. Lejeune et Stiennon, *La légende de Roland*, cit., I, pp. 103-7.

FIG. 8



FIG. 9



FIG. 10

sait pas pourquoi, Gauvain (fig. 8), et le chevalier avec le bouclier et brandissant l'épée (fig. 9), qui serait le double du Roland à l'olifant (fig. 10).

Primo: même en tenant compte de la fortune locale de la thématique arthurienne, témoignée par le Portail de la Pescheria, tout proche de la Ghirlandina, il faut remarquer la dyssymétrie iconographique assez bizarre à laquelle aboutirait l'attribution à la matière de Bretagne de la moitié exacte des sujets des reliefs de la tour. Secundo: étant donné que le côté Nord de la tour est le premier qui apparaît à quiconque s'approche de la cathédrale en venant de la voie Émilienne, si l'on acceptait selon l'hypothèse de Lejeune et Stiennon l'auteur de l'ensemble décoratif aurait visé à présenter tout d'abord le couple Roland sonnante du cor-Gauvain, un couple non seulement dépourvu de toute valeur symbolique, mais de toute signification. En revanche, si l'on tient compte du détail non négligeable que le jeune personnage armé d'un bâton tourne délibérément le dos au sonneur du cor, voilà que réapparaît la représentation de la seconde scène du cor de la *Chanson de Roland*, et justement dans la variante allusive et en raccourci du bas-relief arménien (cf. encore figures 10 et 8, qui reproduisent respectivement le relief de gauche et celui de droite de la façade Nord). Quant au premier personnage de la façade Est, avec épée et bouclier, mais dépourvu de toute autre connotation permettant de le reconnaître comme un second Roland, je proposerais plutôt de le mettre en rapport avec les deux reliefs de David qui le suivent immédiatement sur les murs de la tour, de la gauche vers la droite, car il pourrait s'agir, par exemple, de l'image de Saul, prédécesseur de David, que le récit biblique présente comme un souverain essentiellement guerrier.

Dans ce cas, la symétrie même de la décoration iconographique de la Ghirlandina serait parfaite, avec trois "stations" consacrées à l'histoire sacrée, trois à la légende arthurienne et deux — mais les deux privilégiées du point de vue de leur disposition — à la légende de Roncevaux (fig. 11). En effet, il ne faut pas oublier que la voie Émilienne faisait partie d'un des itinéraires vers la Terre Sainte, et que l'image des deux combattants des païens, se penchant presque sur les pèlerins de passage, déployait donc au mieux toute sa valeur parénétiq ue.

Une valeur parénétiq ue dont le bas-relief de Géghard n'était certainement pas dépourvu, si l'on considère le moment historique où il a vu le jour. En effet, pendant le XIII<sup>e</sup> siècle — ou plus précisément la

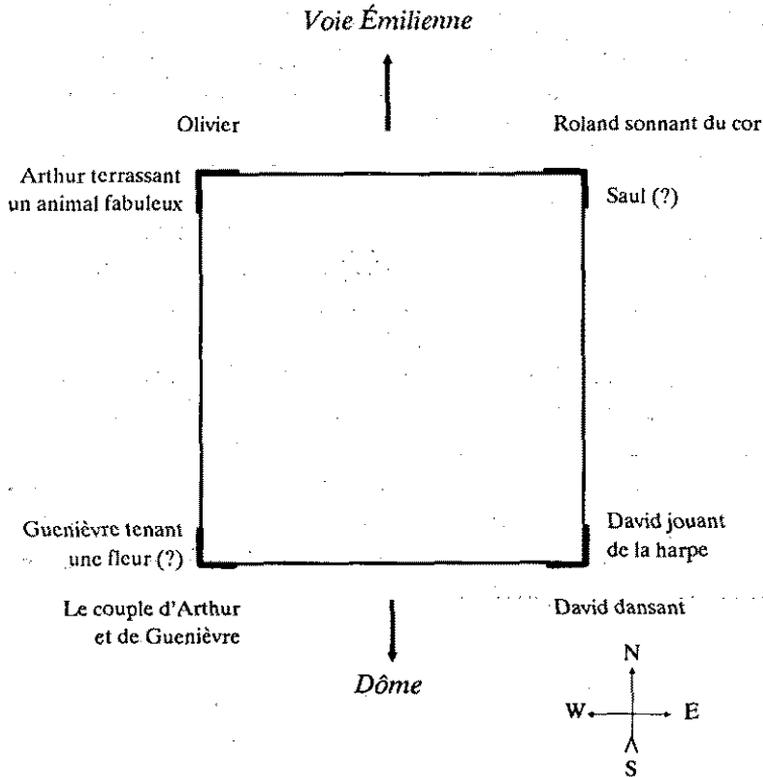


FIG. 11. — Coupe transversale de la Ghirlandina. Emplacement des reliefs sur la corniche du deuxième étage.

seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle— se sont développés d'un côté un intense mouvement "unioniste", visant à dépasser le schisme religieux entre l'Église arménienne et celle de Rome, de l'autre la tentative des seigneurs féodaux de la Grande Arménie, plus ou moins rigoureusement soumis au pouvoir du Khan mongol, de resserrer leurs liens vers l'Occident, avec le règne de Cilicie, gouverné par des souverains d'origine arménienne, mais dans les veines desquels coulait abondamment le sang des croisés, et avec les Français de Syrie <sup>11</sup>. Les nobles arméniens auraient même eu le dessein de livrer leur pays aux croisés: c'est dans ces termes, du moins, que se serait exprimé en 1255 un membre du lignage

11. Cf. *Histoire des Arméniens*, sous la direction de G. Dédéyan, Toulouse, 1982, pp. 310-19.

des "rois" Zak'arian, seigneurs directs des Frôchian, auxquels ils avaient juste cédé le monastère de Géghard, en parlant avec Guillaume de Rubrouck, ambassadeur de saint Louis auprès du Grand Khan, de passage dans cette région<sup>12</sup>.

Au moment où la présence des croisés traverse une crise profonde et irréversible, qui aboutira à la chute de Saint-Jean-d'Acre, en 1291, les Arméniens deviennent la plus solide tête de pont en vue d'une récupération éventuelle de la Terre Sainte par les Chrétiens. Dans ce climat très particulier, les intérêts politiques et les intérêts religieux ne peuvent que coïncider plus étroitement; et s'il est incontestable qu'à partir du milieu du siècle le pape n'hésita pas à concéder aux Arméniens morts en combattant contre les Musulmans les indulgences de croisade, malgré leur statut de schismatiques, il ne serait certes pas étonnant qu'une noble famille de guerriers de la Grande Arménie ait utilisé l'image "occidentale" des deux ennemis par excellence de la *païene gent* pour créer un climat favorable à la nouvelle campagne de libération et de reconquête<sup>13</sup>.

12. Cf. encore *Histoire des Arméniens*, cit., p. 304.

13. À l'appui de l'identification rolandienne du bas-relief de Géghard que je viens de proposer on pourrait même alléguer une coïncidence d'ordre socio-culturel: dans la Georgie des Bagratides, dont les liens avec l'aristocratie de la Grande Arménie étaient très étroits, on donnait beaucoup d'importance aux relations entre *mokme*, c'est-à-dire 'frères d'élection', tout à fait comparables (cf. N. Ja. Marr et V. F. Št'marev) aux compagnons dont il est question dans les chansons de geste françaises.