



University  
of Glasgow

Simpson, J. (2010) “*Uns uers si mals*”: *les animaux de cour dans la Chanson de Roland*. In: 18th International Conference of the Société Rencesvals, 20-24 Jul 2009, University of Geneva.

<http://eprints.gla.ac.uk/44400/>

Deposited on: 23 February 2012

**« Uns uers si mals »:**  
**H.R. Giger et les animaux de cour dans la *Chanson de Roland***

James R. SIMPSON

Palatium enim regis dicitur propter rationabiles homines inhabitantes, et non propter parietes insensibiles sive macerias. (Hincmar de Rheims, lettre)

Le palais du roi se nomme ainsi à cause de la présence des hommes doués de raison qui y habitent, et non à cause des murs ou des murailles, qui sont pour leur part insensibles. (trad. de l'auteur)

En ce qui regarde le mouvement et le repos, de quelle manière et dans quelles conditions se produisent-ils ? Si l'on ne s'entend pas là-dessus, bien des difficultés se mettront en travers du raisonnement qui va suivre. Nous avons déjà touché ce sujet ; il faut encore en dire ceci : c'est que le mouvement ne consentira jamais à se trouver dans ce qui est homogène. (Platon, *Timée*, § 57)

Parmi les animaux les plus importants de la chanson de geste se trouvent ceux qui figurent dans les quatre rêves de Charlemagne dans *La Chanson de Roland*, créatures dont l'identité a soulevé bien de controverses en ce qui concerne l'édition et l'interprétation des textes. C'est dans les rêves que l'animal parle à l'empereur, se revêtant ainsi d'un caractère hybride et multiple qui, au-delà de toute ipséité véritable, transcende la hiérarchie ontologique classique où s'opposent l'homme (animé, doué d'une âme immortelle), l'animal (animé, mais dépourvu d'aspect immortel) et la pierre (la chose brute, inanimée). C'est bien à ce niveau que ces animaux se présentent comme des métaphores clés dans la transmission des récits poétiques ainsi que dans la vision qu'offrent Turol et ses devanciers de la cour carolingienne. C'est aussi peut-être en ceci que le jumelage du texte de Turol avec le commentaire de Calcide sur le *Timée* de Platon dans le manuscrit Bodleian Library Digby 23 prend sa signification : ces deux textes s'interrogent sur la nature d'un « mouvement » susceptible de sauter ou de contourner les divisions entre les positivités au niveau des éléments et des catégories de l'être.<sup>1</sup> Mais si la présence de l'animal qui parle est le signe d'une certaine fluidité ontologique dans le texte de Turol, cela va de pair avec une indétermination au niveau du signifiant : au fil de remaniements successifs, les bêtes perdent parfois leur forme (linguistique) et leur espèce pour se transformer. Ou, plus précisément, nous les voyons/ nous les entendons *en train de perdre* leur identité. De là, bien que le symbolisme de ces visions puisse paraître assez évident à certains égards, plusieurs critiques ont suggéré que la tradition cherche aussi bien à troubler qu'à éclaircir leur lecture. Donc, je vais traiter notamment des problèmes que posent ce mystérieux « uers » de la deuxième vision mais aussi le « brohun » de la quatrième. C'est à travers ces créatures que la tradition cherche à évoquer, ou à reconstruire, les structures de la cour de Charlemagne et à faire ressortir les enjeux de son imaginaire politique.

Dans ce contexte, l'art et les activités de cour, domaine que vise l'observation de Hincmar, me semblent en effet d'une importance centrale, car il s'agit de pratiques qui cherchent précisément à faire vivre les murs, à les animer, pensée que l'on verra également dans *Les très riches heures*, où l'enluminure pour le mois de janvier met en scène un dialogue entre un passé guerrier et un présent fécond et paisible. Cette superposition qui mêle deux plans pourvus de couleurs et de dessins brodés semblables crée une certaine confusion, mais

---

<sup>1</sup> A voir notamment sur les relations entre *La Chanson de Roland* et le commentaire de Calcide, Murray, 2006.

elle est loin d'être une simple maladresse primitive. La nature de la cour même s'exprime à travers cette implication d'un temps dans l'autre, c'est-à-dire que la vie de la cour n'est pas simplement celle des hommes représentés au premier plan, sauf dans la mesure où ils s'animent d'un passé qui leur prête à la fois la pesanteur d'une gravité solennelle (relevant donc de l'aspect lapidaire de l'imaginaire courtois) et d'une énergie domptée par le caractère ordonné de la société de cour. Mais dans cette enluminure, on est plutôt dans le domaine du rêve, tandis que dans la version d'Oxford, on passe plutôt dans celui du cauchemar, et c'est de ce point de vue que je propose de me tourner vers d'autres productions artistiques, notamment les bas-reliefs du sculpteur et plasticien suisse H.R. Giger, dont le musée se trouve à Gruyères.<sup>2</sup> C'est à Giger, comme on le sait, qu'a fait appel le directeur Ridley Scott pour créer les maquettes des créatures ainsi que d'autres objets « biomécaniques » qui ont figuré dans son film *Le huitième passager* (*Alien*, dir. Scott (1979)) et dans ses suites. Il s'agit ici d'un art clairement inspiré de la sculpture en bas-relief des cultures américaines et orientales – des temples mayas à ceux d'Angkor Vat au Cambodge – mais doublé des duretés du métal ainsi que d'un aspect d'une chair caoutchoutée et livide, exsangue et en même temps douée d'une vitalité obscène et moqueuse. Hybridation qui trouble donc au plus profond l'imaginaire de la matière. Si dans *Les très riches heures*, on voit une histoire qui se brode, se tisse et se peint de manière digne, c'est que chez Giger, l'animation malade et inhumaine de la pierre s'effectue par moyen de la mécanique virale et du virus mécanisé, par l'influence – ou plutôt l'influx – des semences sinistres et immondes.

C'est de ce point de vue qu'une lecture « gigerienne » du texte d'Oxford semble offrir un intérêt qui n'a rien de gratuit : il s'agit plutôt de faire voir comment la transmission et le remaniement favorisent la mise en scène d'une transformation parodique, voire infernale, de l'art et de l'idéologie carolingiens. Dans tout cela, les questions centrales dont traite notre chanson me semblent être les suivantes : *qualis animal rex* ? Le roi, que représente-t-il en tant qu'espèce, où plutôt que fut-il à l'époque de Charlemagne ? Ensuite, de quelle manière la présence de l'animal dans la chanson trouble-t-elle la construction identitaire et les catégorisations culturelles et ontologiques ? On verra notamment le texte s'interroger sur la question de savoir ce qu'il est, sa textualité hybride un devenir pris entre une culture oralisante et les possibilités que propose l'écrit.

Au moyen de ses succès militaires, de ses interventions politiques et culturelles et sa propagande, la cour carolingienne se proclame et s'impose, cherchant à dominer. Mais, en tant qu'expression du caractère double de la fonction seigneurale, à la fois dominatrice et protectrice, la personne de Charlemagne s'étend à travers le monde et s'ouvre vers lui. Ainsi, Charlemagne se fait non seulement conquérant mais aussi auteur et autorité : une révolution gouvernementale sous son règne favorisa, au moyen de documents légaux et administratifs, une transmission plus efficace de la voix et de la volonté impériales, leur langage balisé et l'accumulation des formules traduisant avec empressement cette présence régulatrice.<sup>3</sup> Cependant, en même temps la cour se veut ouverte vers le monde qui l'entoure : la fonction d'accueil déléguée aux *missi* et aux *palatini*, les baillis ou officiers du palais (Hincmar, *De ordine palatii*, § 26), facilite l'accès pour tout arrivant qui cherche à se faire entendre et à trouver un *guarant*, pour emprunter un terme clé de *La Chanson de Roland*. Et cela dans sa langue particulière : admirateur et imitateur de l'antiquité, c'est pourtant Charlemagne notamment qui cherche à promouvoir l'admissibilité de la langue vulgaire dans le domaine de la pratique religieuse orthodoxe ainsi que dans celui de l'expression littéraire. Dans ce contexte, les animaux dans les chansons jouent un double rôle. D'une part, leur mention peut

---

<sup>2</sup> Ville qui a été l'objet d'une visite organisée par nos collègues de Genève, hospitalité à laquelle je tiens à rendre honneur par la présente étude. Je voudrais également remercier le comité d'organisation de leur invitation et de leur soutien généreux.

<sup>3</sup> McKitterick, 2008, p. 230.

être interprétée comme la trace de témoignages historiographiques. D'autre part, on pourrait aussi considérer l'animal comme un élément dans une tentative pour reconstruire la mentalité technocratique et politique de ce milieu carolingien, c'est-à-dire comme une sorte de science fiction politique du XI<sup>e</sup> siècle. Dans cette perspective, prenons comme point de départ le discours de Charles devant sa cour après la présentation du message de Marsilie par Blancandrin:

« Seignurs barons », dist li emperere Carles,  
« Li reis Marsilie m'ad tramis ses messages;  
De sun avoir me voelt duner grant masse,  
Urs e leuns e veltres caignables,  
Set cenz cameilz e mil hosturs muables,  
Quatre cenz mulz chargez del ór d'Arabe,  
Avoec iço plus de cinquante care;  
Mais il me mandet que en France m'en alge:  
Il me sivat ad Aís, a mun estage,  
Si recevrat la nostre lei plus salve;  
Chrestiens ert, de mei tendrat ses marches;  
Mais jo ne sai quels en est sis curages. »  
Dient Franceis: « Il nus i cuvent garde! » (éd. Short, vv. 725–36)

« Seigneurs barons, dit l'empereur Charles Le roi Marsile m'a envoyé ses messagers. De ses richesses il me veut donner une grande quantité : ours, lions et vautres dressés en laisse ; sept cents chameaux et mille autours mués, quatre cents mulets chargés d'or d'Arabie, Et avec cela plus de cinquante chariots. Mais il me somme de retourner en France ; il me suivra à Aix en ma demeure, il recevra notre foi, qui plus que tout nous sauve. Il deviendra chrétien et tiendra de moi ses terres ; mais je ne sais quel est son vrai dessein. » Les Français disent : « Il nous faut prendre garde. » (trad. Short)

Ces paroles résument une certaine vision de la cour carolingienne ainsi que du monde qui l'entoure. La variété des animaux symbolise la richesse et de la diversité du monde ainsi que la soumission – et en même temps l'insoumission – de la nature aussi bien que des hommes.

Et en effet le poème semble bien cerner certains aspects de la vie de cour à l'époque carolingienne : les animaux y jouent un rôle considérable, apparaissant comme des acteurs principaux dans la représentation politique, au théâtre du palais. A la cour de Charles, comme à celles d'époques plus tardives, la chasse occupe une place importante dans l'activité royale, les officiers responsables décrits dans l'organisation administrative esquissée dans le *De ordine palatii* de Hincmar. Sous les officiers principaux de la chasse se trouve le *veltrarius* ou veltrier, titre qui nous rappelle que le « veltres » est le chien de cour par excellence :

Sous [le chapelain, le chancelier et les secrétaires] ou à côté d'eux il y eût d'autres officiers, tels que l'huissier, le trésorier, le dépensier, le gardien de la vaisselle, et [...] chacun de ces derniers eût sous lui des subalternes, juniores ou decani, ou même des délégués, comme les garde-chasse, les officiers des chiens, les chasseurs de castors [« sicut bersarii, veltrarii, beverarii »] et d'autres encore.

(Hincmar, *De ordine palatii*, § 17)

La valorisation des chiens de chasse suffit même pour mériter qu'on leur accorde la protection des lois.<sup>4</sup> La chasse sert comme entraînement physique au service militaire et en même temps s'apparente à l'expédition et à la conquête : selon l'historien Rosamond McKitterick, « les récits des chasses de l'empereur servent à illustrer sa capacité de dominer son pays ». <sup>5</sup> De plus, les animaux y arrivent aussi sous la forme de dons exotiques ; l'éléphant que reçut Charles de l'empereur de Perse en 799 en est l'exemple le plus célèbre et le plus frappant, commémoré dans le traité de Dicuil, *De orbis mensura* et par des représentations dans plusieurs manuscrits contemporains.<sup>6</sup> Selon l'ethnologue américain Mary Helms, le don des animaux exotiques, dans le contexte des relations diplomatiques, bénéficie d'une réciprocité inattendue : d'une part, la donation enrichit et illustre celui qui donne dans la mesure où le donateur se distingue face à celui qui la reçoit ; d'autre part, elle confère à ce dernier un savoir prometteur d'une maîtrise du lointain qui se laisse dompter, raison pour laquelle Charles tint à montrer son éléphant aux Saxons.<sup>7</sup> Cependant, la tentative de l'empereur de dompter et de mettre en oeuvre à son profit la puissance symbolique des animaux renvoie à des enjeux très spécifiques.

### **Les animaux dans la politique onirique carolingienne**

Selon la parole de Virgile, *Facilis descensus Averni* : il est aisé de descendre aux enfers, mais non d'en revenir. De ce point de vue, il est tout à fait significatif que Turold fasse punir le sarrasin Siglorel, « Le magicien qui avait été, on le sait, en enfer » (trad. Short, vv. 1390–92). En tuant son homologue, Turpin condamne bien sûr chez celui-ci la divination et les pratiques magiques, mais on peut y déceler aussi un commentaire sur les modalités permises du contact non seulement sacerdotal mais aussi *royal* avec l'autre monde, y compris sur les visions et leur interprétation. Car un roi chrétien ne doit pas vouloir visiter les enfers en quête d'un savoir occulte : cela relèverait d'une vaine curiosité. A cet égard, le don de Marsilie – une vision du monde qu'il offre à l'empereur – tend lui aussi à devenir suspect et la chanson semble donc percevoir négativement le savoir offert par l'échange diplomatique des animaux.

On pourrait bien y voir le reflet des traditions carolingiennes, où l'empereur paraît comme un roi prophète de l'Ancien Testament, visité en rêve par des visions de l'au-delà où figurent souvent des créatures doués de la parole. Mais ce n'est pas là le seul rôle que prendront ces animaux dans les rêves de l'empereur. Après la mort de Charlemagne, selon Paul Dutton, la critique accusa le concubinage dans lequel vivait l'empereur vers la fin de sa vie, désapprobation qui aurait sévi déjà dans les cercles cléricaux de la cour impériale mais sans oser se déclarer. D'ailleurs, l'empereur n'était pas le seul visé : la punition de Charles traduit aussi une dénonciation plus générale des mœurs déréglées de ses courtiers.

Remontant au règne de Louis le Pieux, les versions de la *Visio Wettini* de Heito et de Walafriid Strabon suggèrent en effet que c'est le roi qui aurait dû rêver plutôt qu'un subordonné tel que l'infime Wetti, qui, guidé par un ange, parcourt les enfers pendant son sommeil. Au cours de son rêve, on retrouve un Charlemagne torturé par un animal à cause des péchés de chair qu'il a commis pendant sa vie.<sup>8</sup> L'ange qui accompagne Wetti lui explique que le crime de Charles est celui de la présomption : dans l'aveuglement de son arrogance, il avait trop misé sur ses bienfaits qui devaient à eux seuls compenser ses péchés, faisant l'économie de toute contrition sincère. L'avertissement lapidaire de Walafriid selon lequel

---

<sup>4</sup> « The *Lex Salica* has a penalty for the theft of the dogs, and they are highly regarded in the earlier *Lex Burgundionum*, still being copied in the Carolingian period, so to posit a master of the hunting dogs at the palace is entirely feasible. » (McKitterick, 2008, p. 148).

<sup>5</sup> McKitterick, 2008, p. 281.

<sup>6</sup> Voir McKitterick, 2008, p. 286. Pour les enluminures voir, B.N. lat. 2195 fol. 9v; B.N. lat. 1 fol. 327v.

<sup>7</sup> Voir notamment Helms, 1988, pp. 163–71.

<sup>8</sup> Voir notamment Gaiffier, 1955/ 1967.

« l'on ne se défait pas aisément du sien » (« sua quemque sequentur » v. 445) sert de confirmation qu'une telle tentative de se dérober à un repentir sincère et véritable est inadmissible sur le plan spirituel. Ainsi le rêve de l'empereur, la confirmation de son statut prophétique et sacerdotal se transforme après sa mort en cauchemar. Aux yeux de Heito ou de Walafrid, le sort de Siglorel dans notre chanson aurait été perçu comme un avertissement déguisé.

Et pourtant, si l'empereur se tient debout – conservant une reste au moins de sa dignité impériale – c'est le signe que, tout comme Suétone attribue à Jules César un souci de décence qui le pousse à rajuster sa toge avant de s'écrouler, on épargne à Charles lui aussi une humiliation. Ainsi, nos deux récits carolingiens oscillent tous deux entre la pudeur de l'expression et l'horreur de l'évocation : en effet, si l'animal en question n'est pas décrit (chez Heito il s'agit d'un « cuiusdam animalis »), c'est que toute surenchère risquerait de dévoiler le caractère exact des crimes de l'empereur. Cependant, chez Walafrid, le long acrostiche (CAROLUS IMPERATOR, vv. 447–61), dévoile ce que tait l'ange, mettant ainsi en scène la double discursivité du scandale courtois, et de ces allusions qui passent sous silence pour mieux révéler. Par la suite, les significations de ce silence changeront au fil du temps. Plus tard, au Xe siècle avec la *Vita sancti Aegidii*, on en viendra à l'idée d'un crime passé sous silence à cause de sa nature non seulement scandaleuse mais aussi innommable. De son côté, la *Chanson de Roland* a été interprétée elle aussi comme recélant l'écho des relations incestueuses entre Charles et sa sœur, silence qui se rompt pour de bon dans le *Karlamagnús saga*. On peut citer comme indice de la fascination qu'a exercé cette légende, la possibilité d'une influence par contamination sur l'histoire d'Alphonse VI – cet « autre Charlemagne » du XIIe siècle, grand conquérant de l'Espagne – soupçonné aussi d'avoir eu des relations illégitimes avec sa sœur.<sup>9</sup> Pour René Louis, on trouve également des échos des scandales de cour dans le cycle de Guillaume d'Orange.<sup>10</sup>

Mais au début la dénonciation des moeurs n'est qu'un aspect d'une critique plus généralisée de la fonction du palais. Si, du vivant de l'empereur, la cour carolingienne avait vanté son ouverture magnanime, selon Paul Dutton les visions de Charlemagne aux enfers datant d'après sa mort remettent en question cet idéal d'un accès facile au roi. Ainsi, les étapes de la pérégrination difficile du message angélique reçu par Wetti – avec la longueur qu'évoque Heito en premier des démarches bureaucratiques et textuelles d'un message retransmis, recopié et recomposé – met en scène les inégalités créées par la lourdeur des structures gouvernementales et la sourde épaisseur, l'insensibilité des murs du palais. De ce point de vue, dans la *Visio*, la condamnation de la vie intime de l'empereur vise à exprimer métaphoriquement la distance entre le peuple et le roi. Pour Dutton ainsi que pour Stuart Airlie, il est significatif que l'ange semble n'avoir eu ni la possibilité ni la témérité de se manifester devant un Charles de plus en plus isolé, replié sur lui-même.<sup>11</sup> Ainsi, chez Heito et Walafrid, l'espace « personnel » qu'occupe le roi est rendu plus restreint en ce qu'il tente, faisant sourde oreille à toute reproche, de se prémunir contre la critique morale par un étalage arrogant de ses œuvres charitables.

---

<sup>9</sup> De Mandach, 1961, pp. 36–37.

<sup>10</sup> « On a l'impression que [*La Chanson de Guillaume*] garde des échos, confus et brouillés, des racontars malveillants qui circulaient vers 830 à la cour de Louis le Pieux et se répandaient de là dans l'empire. » (Louis, 1956, p. 422)

<sup>11</sup> « The world of the court, its rhythms and processes, inform the text so much that even the angel Gabriel, when he wishes to send an urgent spiritual message to Louis the Pious, is described as going through the proper channels and understanding the need to have a patron at court. » (Airlie, 1989, p. 195).

### ***La Chanson de Roland : la vie rêvée des « uers »***

De ces rêves du IX<sup>e</sup> siècle, passons maintenant aux visions de Charles dans la version d'Oxford de la *Chanson de Roland*. Par leur présence et surtout par la parole qui leur est accordée, les animaux dont rêvera l'empereur sèment le trouble dans un for intérieur impérial pénétré et rendu accessible par le biais des rencontres oniriques antérieures dont les visions de Charles sont l'écho dans notre chanson.

Mais avant d'en venir aux rêves, le simple fait que Charles dort mérite également notre attention. Dans la version d'Oxford, le sommeil de l'empereur n'a jamais été aussi profond. Si les récits biographiques nous ont légué la vision d'un Charlemagne veillant la nuit, véritable Argus du palais et du royaume, c'est que le récit des moments d'épuisement dans la *Chanson* – comme celui qui suit la longue journée de bataille – y gagnent sur le plan pathétique. De même, à la fin des laisses 56 et 57, la même idée se répète : Charles dort et ne se réveille pas (« Charles se dort, qu'il ne s'esveillat mie. » et « Charles se dort, mie ne s'esveillat. »). Cette insistance fait penser aux cauchemars où le sujet cherche à s'éveiller mais – retenu par un petit démon, incubé de Morphée – n'y parvient pas. Que l'empereur se réveille finalement le lendemain, c'est quelque chose qui est sous-entendu sans être affirmé de manière explicite : ainsi le début de la laisse 58 « la nuit s'en va et l'aube apparaît claire. / [...] / L'empereur chevauche terrible et fier » (« tresvait la noit e apert la clere albe. / [...] / Li empereres mult fierement chevalchet. » vv. 737–39).

Tout en étant conscient des risques de me lancer dans des passages qui présentent de grandes difficultés – textuelles aussi bien qu'interprétatives – je voudrais souligner l'intérêt, dans les rêves de Charles, de l'effet que l'on doit à des remaniements et particulièrement l'intérêt littéraire qu'offre la modification, voire la perturbation, des séquences et des énumérations. Dans ce domaine, il est nécessaire de faire une distinction entre des confusions possibles au niveau du récit et une obscurité recherchée. Selon D.D.R. Owen, un troisième rêve de l'empereur (la vision des ours) aurait été déplacé pour créer la séquence ultérieure qui précède la bataille contre Baligant.<sup>12</sup> De même, pour Tony Hunt la séquence des rêves telle qu'elle apparaît dans la version d'Oxford est clairement le fruit des transformations des textes antérieurs.<sup>13</sup> Si l'approche d'Owen lui a valu des critiques de la part de ceux – dont Wolfgang van Emden – qui ont trouvé sa façon de présenter les origines et les remaniements un peu trop simpliste, l'effet d'un tel déplacement mérite toujours de la considération.<sup>14</sup> Une séquence de trois rêves reliés par d'étroits parallélismes formulaires aurait pu offrir une cadence peut-être trop plate pour satisfaire au goût de Turolde ou de ses devanciers immédiats. Par contre, le déplacement de la laisse favorise le mystère, ouvrant une sorte de suspension qui ne se résoudra que plus tard.

Le deuxième rêve de l'empereur, lors de la nuit qui précède la bataille de Roncevaux, présente des difficultés considérables. En premier lieu, la nature exacte du « uers » semble obscure :

*Un ours le mord si cruellement au bras droit...* (trad. Moignet)

*Un ours cruel le mordit au bras droit.* (trad. Gautier)

*A fierce bear bit him on the right arm.* (trad. Brault)

*A ferocious bear bit his right arm.* (trad. Owen)

*Un verrat étonnamment féroce le mordit au bras droit.* (trad. Short)

Ainsi, la plupart des traductions, suivant les versions rimées plus tardives, y voient un ours, tandis que pour Short – et du même côté Gaston Paris, Steinmeyer, Herman Braet et van

---

<sup>12</sup> Voir Owen 1971.

<sup>13</sup> Voir Hunt 1974.

<sup>14</sup> Voir van Emden 1974.

Emden – il s’agit d’un verrat. Pour ma part, je trouve l’argumentation de Steinmeyer quant à l’espèce et la signification du « uers » tout à fait persuasive, mais on y reviendra.

Puis un « veltres » s’élance sur scène. Cependant, sans que la critique antérieure semble s’être beaucoup intéressé à la question, son rôle paraît aussi incertain que l’était la nature du « uers » :

Du fond de la salle, dévale un vautre, qui vient à Charles en galopant et en sautant ; *il* tranche l’oreille droite au premier, à l’ours, et combat furieusement le léopard. (trad. Moignet)

Mais alors un lévrier sort de la salle qui accourt vers Charles au galop et par bonds. *Il* commence par trancher l’oreille droite de l’ours, puis avec fureur s’attaque au léopard. (trad. Gautier)

A hunting dog came down the steps from inside the hall, running toward Charles by leaps and bounds. *It* slices off the bear’s right ear, it fights madly against the leopard. (trad. Brault)

Then from within the hall there came a hound bounding and leaping up to Charlemagne. First from the bear *it* hacks off the right ear, then with the leopard furiously fights. (trad. Owen)

De la grande salle un vautre dévala, courut vers Charles au galop et par bonds. *Le roi* trancha l’oreille droite du verrat en premier, puis il s’acharne sur le léopard. (trad. Short)

Si le « uers » perd une oreille, selon Short il s’agit d’une intervention de la part d’un empereur encouragé par la présence de ce nouveau arrivé : s’en prenant d’abord au sanglier, il lui tranche l’oreille pour « s’acharne[r] ensuite sur le léopard ». Dans la mesure où les rêves de l’empereur semblent souligner son impuissance et son émoi, il me semble conséquent de dire que c’est le vautre qui attaque le verrat et non Charles. Et pourtant, si c’est l’empereur qui tranche l’oreille au verrat pour s’en prendre par la suite au léopard, je conçois volontiers que cela va de pair avec l’affrontement de Charles et du lion lors de la troisième vision.

Cependant, à propos des trois rêves dits « originaux », notons qu’il s’agit pour la plupart non des créatures apocalyptiques telles qu’on les trouve dans le troisième, mais des animaux qui apparaissent dans des divertissements de cour, tels que la chasse ou tout simplement des combats d’animaux. Ainsi, dans les trois rêves de la version qui aurait précédé celle d’Oxford, c’est l’imaginaire de la chasse royale qui domine : Marsilie présente à Charles tout ce qu’il lui faut pour se distraire bêtement. Ce don des animaux devient ainsi l’ancêtre de la plaisanterie funeste du dauphin qui dans la pièce de Shakespeare fait livrer des balles de tennis au roi Henri (*Henri VI* :1). Le dessein sinistre que Charles donne à sous-entendre déjà dans son discours devant la cour s’affiche de façon métaphorique au moyen d’une transposition dans le rêve. Ainsi, si Charlemagne méconnaît la signification de l’épervier dans *Girart de Vienne* (vv. 4751–863), c’est peut-être un indice que la mue révélatrice des animaux de chasse, leurs transformations – soit réelles, soit interprétatives – était déjà un thème central dans la tradition antérieure. Et dans ce contexte, il paraît fort logique que ce soit un vautre qui se fasse défenseur du palais carolingien. L’identification avec Roland est au centre du différend entre Charlemagne et Ganelon. Tout le long du texte, ce dernier, en tant que « saives hum », cherche à discréditer son beau fils en le dépeignant comme trop impulsif, comme vantard (« Ja mar crerez bricun ! », *O*, v. 220), un jeune homme trop séduit par les plaisirs écervelés



de la vie de cour, tels que la chasse : « Pur un sul levre vat tute jur cornant, / Devant ses pers vait il ore gabant. » (*O*, vv. 1781–82). Et là, il y a une métaphore qui se sous-entend : Roland, c'est un jeune vautre un peu trop aboyeur. Cependant, contre Ganelon, c'est bien Turoid qui justifie le héros :

Jamais n'iert home plus se voillet venger.  
Si cum li cerfs s'en vait devant les chiens,  
Devant Rollant si s'en fuient paiens. (*O*, vv. 1875–76)

Jamais personne ne sera plus assoiffé de vengeance. Comme le cerf court devant les chiens, devant Roland les païens s'enfuient. (trad. Short)

Si Roland « est » un vautre, ce n'est pas qu'il soit bête. Mieux encore, contre les tentatives de son *parastre* de le faire passer pour arrogant, le statut du vautre, et du *veltrarius* – dans le *De ordine* de Hincmar, officier subordonné aux maîtres chasseurs (§§ 16–17) – traduit une certaine humilité, une soumission bien sage à l'ordre palatin. Cette question du statut se fera entendre peut-être même dans les suites plus tardives, telles que *Gaydon*, poème où, à suivre le dédoublement fonctionnel impliqué dans le symbolisme du quatrième rêve, l'on a affaire à un deuxième vautre de cour : cette fois, Thierry, figure bien modeste du point de vue physique et quant à son statut social, mais loyal défenseur de son souverain dans *La chanson de Roland*. Ainsi, dans *Gaydon*, son complot contre l'empereur démasqué, le traître fourbe et manipulateur, Thiebault d'Aspremont, tente de s'excuser auprès de son seigneur par une litote (« je ne suis mie dou mieus de ta maison » v. 555), formulation qui fait référence à l'organisation hiérarchique du palais. Le propre du « veltres », c'est ainsi d'être « caiegnables », de se soumettre, tout en conservant l'élan typique de sa race.

Revenons ensuite aux qualifications « premer » et « si mals ». Si l'on doit y entendre un sanglier plutôt qu'un ours, ce *premier* perd un peu son sens : il n'y est pas question de *plusieurs* créatures de cette espèce. Par conséquent, plusieurs traducteurs y voient un syntagme adverbial. Le « veltres » s'en prend *d'abord* au « uers » pour passer ensuite au « leuparz » : ainsi selon Léon Gautier « *Il commence par trancher l'oreille droite de l'ours* » ou bien selon Short « le roi trancha l'oreille droite du verrat *en premier*. ». Mais ce *premier* pourrait bien fonctionner quand même comme adjectif. Et ce qui m'intéresse surtout c'est que le narrateur à ce moment ne fait pas mention explicite d'autres créatures de la même espèce dont la présence menaçante s'esquisse en arrière-fond. S'il y a un « premer uer », c'est qu'il y en a d'autres : leur nom est légion. De même, la comparaison « un uers *si mals* » implique l'existence des confrères déjà terrifiants, parallélisme qui établit une étrange parenté entre les deux premiers rêves. Derrière le personnage de Ganelon dans la première vision, on voit arriver les *uers* – c'est-à-dire des ours ou des verrats – de la même façon que lors de la mort de Roland. Echo sublime de la parenté cauchemardesque du *parastre*, l'accumulation progressive des mentions d'abord clairsemées des anges laisse entendre les premières vibrations d'accords plus somptueux, celles des chœurs célestes venus chercher l'âme du héros. Par contre, si Ganelon se trouve présent sous forme humaine lors du premier rêve, c'est qu'on assiste à une métamorphose progressive, une transformation qui s'accomplit dans le quatrième où le traître apparaît tout bonnement sous forme d'une bête. Ainsi dans la version d'Oxford, au moyen du déplacement du songe et de l'interruption de la séquence épique, la vision des animaux s'assimile à cet autre infini qui est le monde de l'au-delà. Mais c'est aussi le déplacement d'un troisième songe prophétique accordé à l'empereur avant la bataille qui veut que Charles ne parvienne pas à se tirer de son rêve : son cauchemar se prolongera, le portail entre les deux mondes s'ouvre et reste entr'ouvert. Si cette perturbation du texte laisse aussi se dérober le mystérieux « premer uer », s'écartant d'un arrière-fond où s'esquissent de

manière allusive les rangs de ses compères, c'est bien que l'animal s'associe progressivement à une expression indirecte favorisant des effets d'égaré ou de suspension dans le récit, ouvrant ainsi des parenthèses qui finissent par engloutir le texte tout entier. C'est donc bien cette créature qui s'avère être l'incarnation d'une suspension de la mnémotechnique séquentielle orale, c'est-à-dire la déformation onirique d'une séquence qui n'a plus besoin d'en être une. Là, le contraste avec l'énumération plus soignée, voire assommante des batailles devient éloquent. Et c'est bien là qu'on trouve notre empereur écartelé entre deux aspects du nombre et de l'énumération. D'abord, il y a le côté apocalyptique de l'armée de Baligant, dimension rehaussée dans le troisième rêve de Charles. De ce côté, le nombre a toujours son aspect inhumain, signe que le nom de l'ennemi est toujours légion. De l'autre côté, c'est-à-dire celui des chrétiens et de la cour carolingienne, on assiste aussi à une ré-affirmation désespérée de l'ordre du palais, réorganisation administrative bien conçue mais en même temps bricolage cherchant à dissimuler l'absence de ce qui manque. Ces deux aspects ont ainsi tous les deux leur propre froideur.

Et puis se pose la question de l'identité du « uers ». Sans nous lancer trop rapidement dans l'éloge des variantes, il est clair, d'après le témoignage des versions plus tardives, que cette forme se prêtait à des confusions et que le sens de *verrat* était au moins loin d'être sûr, s'éclipsant dans la tradition au profit de celui d'*ours*. Mais, de cette constatation d'apparence tout à fait simple – bête même – on pourrait passer ensuite à une lecture d'un horizon d'attente en train d'évoluer : dans la version d'Oxford, on entend – on entendait – cette forme perdre son sens, mais là en effet d'une manière apte à traduire « la nuance » du texte en langue vulgaire et la rumeur mugissante d'un monde où un Charlemagne historique avait cherché à la fois à conserver la solide rigueur d'une langue classique et la diversité plus éphémère des chants germaniques, donc un éventail de langues et de dialectes les uns « *altres cume* » les autres où chaque communauté parlait *son latin*. Cette rumeur se double pourtant de celle de la confrérie surtout des traducteurs modernes persistant à plaider contre le poids de l'opinion éditoriale et interprétative pour les ours. De ce point de vue, on pourrait bien penser au renvoi sec et lapidaire d'Ian Short à l'étude de Braet dans sa note au v. 2557: ce qui vaut pour le *brohun* vaut pour le *uers*. Ou presque... dans la mesure où le texte manuscrit semble être la photographie d'un processus de transmission orale, il ne serait pas forcément exagéré d'attribuer à cette créature un certain caractère flou, ou bien *fuzzy*, pour employer un terme anglais dans le sens qu'y prêtent les spécialistes de linguistique ou de logique.<sup>15</sup> Notons également que cette entente correspond aussi au caractère qu'on attribuait au Moyen Âge à l'ours : c'est bien le propre de cette espèce d'être *mal léché*, d'incarner ainsi tout ce qu'il y a d'incertain et de difforme, c'est-à-dire « l'animation » dont parle Platon et que l'on retrouve dans l'art de cour de Giger.<sup>16</sup> Donc, tout en risquant de s'attirer un « *vus estes mi felun* » – ce *Quos ego* carolingien qui ferait entendre le déplaisir d'un éditeur qui enrage – on pourrait dire que c'était bien le propre du *uers* d'être à la fois ce qu'il est, et en même temps de n'être exactement ni un ours ni un verrat.

#### « Veltres » et « brohun » : le palais *bestourné*

Passons maintenant au quatrième rêve de Charles. Le fait que les ours réclament la libération de leur « parent » a laissé certains critiques indécis quant à l'identité du « brohun » : non seulement des ours ne viendraient-ils pas chercher une créature qui n'était pas des leurs, ils ne viendraient sûrement pas libérer un de leurs ennemis typiques qu'on avait l'habitude de lancer contre eux dans des combats d'animaux, comme on le voit d'après le *Roman d'Alexandre*

<sup>15</sup> Voir Taylor, 2004.

<sup>16</sup> Sur l'ours, voir Salisbury, 1994, pp. 83–86 et Simpson, 2000, pp. 150–52.

(« Assés mieus se desfent et de millor alaine / Que ne fait a brohons ours c'om bete en caaine. » *Li Roman d'Alixandre*, 173, vv. 33–34). Et pourtant, le fait qu'il s'agit d'un chien parmi les ours signale que le *brohun* est de nature un peu vague. Comme le dit Herman Braet : « *Broon* semble pouvoir être remplacé tout aussi bien par *levrier* que par *gaignon* : ce qui porte à croire qu'il s'agit d'une race assez mal définie. »<sup>17</sup> Et, en effet, là où il s'agit des chiens au Moyen Age, de telles définitions semblent en général assez floues : malgré son éloge des lévriers ainsi que sa taxonomie soigneuse des maladies des chiens, chez Gaston Phébus la primauté s'accorde à la *fonction* des chiens, domaine où le métissage joue un rôle primordial.<sup>18</sup> Là, leur nature et leur forme tiennent de l'arbitraire, des manipulations génétiques réduites à autant de coups de dés. Donc le chien est de nature une créature de caractère, de *geste* multiple. Une fois qu'on y ajoute la parole, c'est que selon Braet, les oppositions entre les ours et le *brohun* finissent par être plus apparentes que réelles. Il s'agit alors non seulement de parentés de sang, mais aussi d'alliances qui se forment : « le parent d'un ours peut aussi bien être un chien qu'un ourson ».<sup>19</sup>

En effet, cette question de la nature des parentés surgira à plusieurs reprises dans la tradition littéraire ultérieure, où notre *brohun* figure dans des récits et des scènes apocalyptiques qui surgissent comme autant de variations sur la tradition rolandienne.

Ele estoit molt lassee, si comenche a songier  
 Que li ordenés moignes qu'il avoit herbergié  
 .XII. felons broons lor avoit desloié  
 Les grans goules baees lor venoient irié  
 Si voloient Aiol estrangler et mangier,  
 Et voloient as dens les bras del cors sachier. (*Aiol*, ll. 6712–17)

Les dames et les demaiseles  
 Enfuieient iusque as aisseles ;  
 Puis amenoent des guainuns  
 Ors enchäenez e brohuns,  
 Ki leur träeient les cerveles  
 E derumpeient les mameles. (*Roman de Rou*, IV, vv. 1223–28)

Dans le *Roman de Rou* et *Aiol*, le *brohun* figure comme un monstre vorace, et surtout dans le premier le *brohun* apparaît comme le compagnon de l'ours, leur parenté relevant ainsi du fait qu'ils sont capables de dévorer les innocents, horreur dont le pathétique est rehaussé par le spectacle de femmes torturées et déchirées. Notons cependant que les vautres peuvent passer eux aussi pour d'ignobles mangeurs de cadavres (« Cels del host mangeront mastins / Et vealtres et vulturs et corbins. » *Roman de Thèbes*, vv. 11583–84). De ce point de vue, cette vision des chiens qui ne distingue plus entre les races relève non de discontinuités dans la tradition, mais plutôt d'une réflexion sur ce qui peut résulter de l'absence de l'homme qui doit être leur maître. Un *veltres* n'est pas bon en lui-même mais dans la mesure où il se soumet au *veltrier* et à l'ordre du palais.

<sup>17</sup> Braet, 1973, p. 100, note 16.

<sup>18</sup> « Par croisement de mâtins et de chiens courants il est parfois de bons chiens, surtout pour les gens qui chassent au profit de l'hôtel toutes sortes de bêtes à viande. Par croisement de mâtins et de dogues, il y a aussi de bons chiens pour les sangliers, pour les ours et pour les loups. Par croisement de mâtins et de lévriers, il y a de bons chiens pour ce même objet. Aussi par croisement de mâtins et de chiens d'oiseaux il y a de bons chiens, chacun selon sa nature, mais comme ce ne sont pas des chiens dont il faille faire grande mention, je n'en dirai pas plus, car les chasses qu'ils font ne sont ni de grande maîtrise ni de grand profit. » (« Du mâtin et de toute sa nature », in Bossuat et Thomas, 1986, pp. 89–90).

<sup>19</sup> Braet, 1973, p. 98.

D'une certaine manière, la présence de ce *brohun* dans la quatrième vision est préparée par le troisième rêve (éd. Short, vv. 2525–54), qui, en enchaînant des bêtes au cours de trois vers successifs, représente une condamnation des Francs non seulement à la mort, mais à une *mors secunda*, la seconde mort infernale où la présence des « grifuns » est le signe de la dévoration démoniaque à laquelle ils sont voués. Comme le souligne Joan Williamson dans sa lecture de la *Chanson d'Aspremont*, le *grifun*, créature vorace et sauvage à merveille, est un élément clé de l'imaginaire de la nutrition et de la faim dans ce texte, incarnation même d'un appétit déréglé que la nature pousse à des limites désespérées.<sup>20</sup> Donc, pour revenir à *La Chanson de Roland*, avec l'interpolation du troisième rêve, le griffon apparaît comme une sorte de hyper-*brohun*, son équivalent ou bien son cousin fantastique.

Cette question des parentés et des liens qui peuvent exister entre les animaux nous ramène à l'évocation de Charlemagne de la ménagerie offerte par Marsilie. Que les animaux qui figurent dans la même description ne soient pas toujours confrères, cela ressort clairement de la liste des offrandes que Marsilie propose de transmettre à Charles : « Urs e leuns e *veltres caeignables* » (v. 183). Comme je l'ai dit, de prime d'abord, ce que Marsilie offre à Charlemagne, c'est la possibilité de mettre en scène un divertissement de cour dans lequel on pourrait se servir des « *veltres* » pour *beter* des « ours ». Mais, ces animaux ont beau faire partie de la même troupe, d'un autre point de vue, ils n'ont rien à voir les uns avec les autres, ayant des qualités et fonctions différentes. Mais là il y a une ambiguïté : bien sûr, d'un point de vue purement syntaxique, l'adjectif *caeignable* ne qualifie que le dernier élément de la liste. Et pourtant, il y a des rapports : comme on voit d'après le *Roman d'Alexandre*, on peut aussi bien mettre dans les chaînes des ours – ce mot ne leur est pas aussi étrange que cela. Cependant, on a affaire à un parallélisme qui pourrait bien ne pas en être un. Un « *veltres* » a beau être « *caeignables* », cela ne veut pas dire qu'on pourrait enchaîner un ours de la même manière : on ne les mène pas à la chasse. De même, on peut bien faire danser les ours, mais il s'agit là d'un apprivoisement des *individus* isolés, donc bien moins profond ou naturel que celui qui est caractéristique de l'*espèce* domestiquée des chiens. Comme le dit Jeffrey Cohen, le chien, créature sociale de meute ou de bande, peut bien montrer une soumission de caractère quasi-œdipien ; les ours, non.<sup>21</sup> Cette ambiguïté au niveau de la société ou plutôt la parenté animalière a pour fonction de traduire une étrangeté que refuse Aude, dont l'intervention minimale de la version d'Oxford contient déjà le germe d'une critique qui sera élaborée dans les versions rimées. Ce n'est que dans le monde flou du texte rêvé que les parentés et les différences se dissolvent et se refont. Mais là il faut tenir en compte qu'il s'agit d'une conception de la parenté pervertie. Si Ganelon apparaît sous la forme d'un « *brohun* », c'est-à-dire d'un mâtin, et que les ours viennent plaider pour lui, c'est la vision d'une cour où les différentes espèces s'enchaînent et se composent dans des combinaisons et des séquences parfois imprévues, étant toutes « *caeignables* » d'un point de vue ou d'un autre. Dans le trafic diplomatique et spirituel auquel l'empereur se trouve contraint, l'ordre du monde se refait de plus en plus non sous forme d'une taxonomie absolue et fixe, mais sous celle d'une syntaxe aux souplesses déroutantes. En ce lieu, la fonction qui incombe à Charlemagne est celle de veiller, à la manière de Janus, sur une distinction entre des domaines fatalement interdépendants, c'est-à-dire entre ce qui existe (l'homme, le monde visible) et de ce qui n'a pas de véritable existence politique (les animaux, les rêves, l'avenir). Cette position est le reflet d'une idéologie sacerdotale carolingienne où c'est le souverain qui répond des limites d'une *polis* élargie au moyen du rêve prophétique, atout dont l'emploi n'est pas sans conséquences.<sup>22</sup> Incarnation même de l'art de son palais tel que nous le livre Turolde, le roi se trouve ainsi écartelé dans un état d'exception maudite qui transcende la fixité et la mobilité,

<sup>20</sup> Williamson, 1998.

<sup>21</sup> Voir Cohen, 1999, p. 129.

<sup>22</sup> A voir aussi là-dessus, bien sûr, l'étude de Kinoshita, 2006.

comme on le voit dans le conflit entre son intuition et le devoir qu'il ressent de respecter les procédés.<sup>23</sup> Et ce problème se trouve bel et bien lié aux animaux « qui parlent » soit en rêve, soit dans le contexte de la vie symbolique de la cour. C'est bien là où le langage et la similitude se trouvent « bestournés ». Comme le note Brault, « un des traits les plus saisissants de la vision de Charles est que les ours parlent « *altresi cume hum* » (l. 2559) ». <sup>24</sup> Pourtant là où Brault accentue la similarité, il faut donner plutôt tout son poids à la différence minime mais significative que signale le mot « *altresi* » : *autrement comme*, pour mettre l'accent sur les contradictions que recèle cette expression. On a affaire à un langage *qui n'est pas tout à fait celui qu'on trouve chez les hommes*, mais qui s'y apparente, ou bien qui veut s'y apparenter. Et à cet égard, bien que le narrateur se met du côté du vautre et du palais, notons qu'en même temps il se fait un peu l'ours dans la mesure où les poèmes épiques en langue vulgaire font partie de cette rumeur du monde venue de l'extérieur pour se faire entendre à la cour carolingienne. Et cela surtout dans le contexte des versions assonancées, forme où s'accroît le bourdonnement des voyelles et qui se distingue donc par ce grain, cette insistance de la voix que met en scène le chant.

### Conclusions

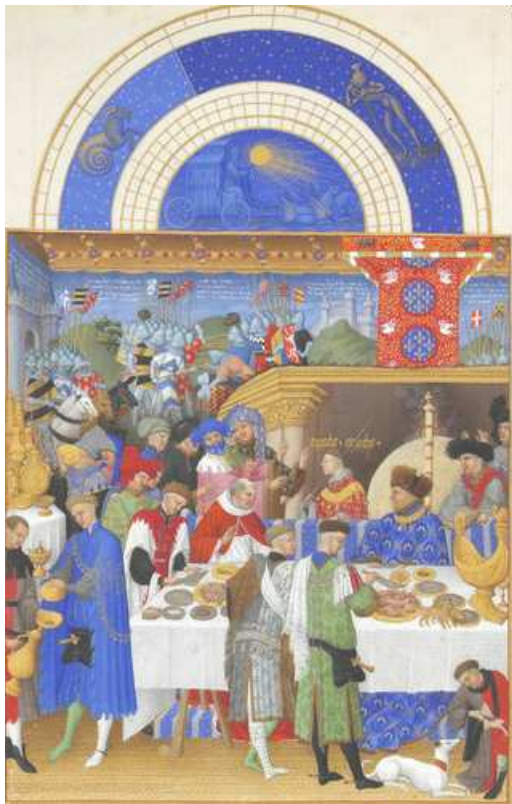
Revenons à Giger : son fameux *huitième passager* dans sa forme même incarne une sorte d'anti-séquence obscène, conjuguant et confondant l'un et le multiple dans ses excrescences – notamment cette langue munie d'une deuxième bouche qu'elle peut faire sortir avec force, marque d'un être diabolique qui se nomme ainsi « légion » sans avoir besoin de le dire. Si Giger nous livre un monde humain aux prises avec celui non seulement des cauchemars, mais aussi des rêves, c'est que ses créations ont de nombreuses choses à nous dire sur l'animation épique d'une politique carolingienne de rêves prophétiques inspirés de l'Ancien Testament ainsi que de la littérature et de la historiographie classiques. Revenant souvent à la figure d'un relief qui s'anime, doté d'une énergie qui concurrence les acteurs humains au premier plan, l'art « xénomorphe » de Giger a cela de commun avec la conception médiévale du palais qu'il nous fait voir la vie des murs et de l'arrière-fond. Qu'on se rapporte ici au tableau associé au mois de janvier dans les *Très riches heures*, enluminure mettant en scène la fonction du palais quant à l'illustration des deux aspects du pouvoir seigneurial : la solidité de la permanence et en même temps une animation vitale. Ce dialogue entre la pierre et la chair, entre le vivant et le massif, est le palais même, le lieu d'une mémoire vivante, d'une histoire qu'on rêve ou fait rêver, d'une idéologie palatine que l'on voit vouloir s'affirmer dans le *Roland*, mais où la présence des animaux carolingiens nous avertit qu'une telle ouverture ontologique peut se transformer en cauchemar.

La présence de l'animal qui parle est l'indice d'une extension singulière chez le roi de ce qui est propre à l'homme : par l'intermédiaire des animaux, la connaissance de l'empereur s'approfondit. Invention anthropologique pour ainsi dire de la part du XI<sup>e</sup> siècle, ce mouvement est aussi le double d'autres transpositions, parmi celles-ci la traduction linguistique et culturelle de cette histoire de Charlemagne hors des confins de la cour carolingienne elle-même et de l'ordre du palais tel que le concevait Hincmar de Reims. Donc,

<sup>23</sup> « Sans doute, Charles, averti par un songe et qui se souvient du défi lancé à Roland, comprend que Ganelon prend sa revanche. [...] Roland aussi comprend, et tous les barons comprennent, mais quoi ? Ceci sans doute, que Ganelon prend sa revanche en plaçant à son tour Roland dans une situation périlleuse : mais ils ne peuvent guère aller plus loin et soupçonner de trahison ce sage et vaillant chevalier, beau-frère de l'empereur, ou du moins ils ne peuvent aller jusqu'au bout du soupçon. » (Burger, 1977, pp. 125–26).

<sup>24</sup> Brault, 1978, II, p. 268. C'est une leçon qui ne se conserve guère dans la tradition : selon *C-V7*, les ours s'expriment avec éloquence (« li uns a l'autre disoit bien sa raison » v. 4544). Pour *P*, ils se montrent prêts à la dispute (« chascuns parloit par moult grant contenson » l. 2971) et parlent fort (« Cil ors crioit hautement a haut son » v. 2972). Selon *T*, les créatures parlent comme des hommes (« autressi com uns hons » v. 2167), mais dans la version du rêve conservé dans ce manuscrit Charles a affaire à des lions plutôt qu'à des ours.

le verger des premières laisses de la version d'Oxford apparaît comme une cour capable de se traduire hors de la solidité des hauts-lieux carolingiens, *translatio* où la composition en langue vulgaire, consistant à tisser le texte même, propose une sorte d'allégorie de l'opposition entre les états de veille et de rêve, entre l'homme et l'animal, ainsi que des oppositions historiques entre le passé et le présent, entre les différents publics évoqués dans cette histoire chargée de faire revivre au XIe siècle la cour de Charlemagne du VIIIe. Nous assistons là aussi à une mise en abîme aussi des oppositions de nature linguistique et culturelle puisque c'est non seulement par le discours poétique de la tradition mais par la langue même que le poème d'Oxford cherche à manifester la nouveauté, la singularité de ses perspectives historiques et culturelles. Ce que notre poème nous livre, c'est la vision rétrospective d'un lieu qui est celui des translations multiformes. Cette profondeur ou plutôt cette épaisseur historique du personnage de Charles à une utilité dramatique, faisant voir une gravitas parodiée dans la parole plus rapide du roi Arthur, qui dans le *Tristan* de Béroul se montre « très impatient de parler » (« Qui de parler fu prinsautier » v. 4140). Arthur se présente ainsi comme une sorte de moderne peu respectueux des rythmes dignes et sombres de la cour carolingienne, tournant ainsi en dérision cette gravitas, cette lenteur où l'on cherche à faire ressentir la présence d'un monde invisible, exprimant un fond inaccessible au grand public afin de donner tout leur poids aux rythmes lents de l'espace politique.



Janvier, *Les très riches heures du duc de Berry*, fol. 2r



H.R. Giger, *Anima mia* (1980–1981)

## Bibliographie

### 1) *La Chanson de Roland* : éditions et traductions

- BRAULT, G.J. (éd. et trad.), *The Song of Roland: An Analytical Edition*, 2t., University Park and London, 1978
- DUGGAN, Joseph J. et al. (éd.), *The Song of Roland: The French Corpus*, 3t., Turnhout, 2005
- GAUTIER, Léon (trad.), *La chanson de Roland*, Tours, 1895
- MOIGNET, Gérard (éd. et trad.), *La chanson de Roland*, Nice, 1969
- OWEN, D.D.R. (trad.), *The Song of Roland*, trad. Woodbridge, 1990
- SHORT, Ian (éd. et trad.), *La chanson de Roland*, Lettres Gothiques, Paris, 1990

### 2) Autres éditions

- BOSSUAT, Robert et André (trad.), Marcel Thomas (éd.), *Gaston Phébus: Le livre de la chasse*, Paris, 1986
- VAN EMDEN, Wolfgang (éd.), *Girart de Vienne de Bertrand de Bar-sur-Aube*, Société des Anciens Textes Français, Paris, 1977
- , Lettre, in *Monumentae Germaniae Historica, Concilia*, t. III, éd. Wilfried Hartmann, Hanovre, 1984, p. 412
- HEITO, 'Heitonis visio Wettini', in *Monumentae Germaniae Historica Poetae Latini Aevi Carolini II*, ed. Ernest Dümmler, Berlin, 1884, pp. 267–75
- LACROIX, Daniel et Philippe Walter, *Tristan et Iseut: les poèmes français, la saga norroise*, Lettres Gothiques, Paris, 1989
- MORA-LEBRUN, Francine (éd et trad.), *Le roman de Thèbes : édition du manuscrit S (Londres, Brit. Libr., Add. 34114)*, Lettres Gothiques, Paris, 1995
- MICHELANT, Henri, *Li romans d'Alixandre par Lambert li tors et Alexandre de Bernay*, Stuttgart, 1884
- NORMAND, Jacques et Gaston Raynaud (éd.), *Aiol*, éd., Société des Anciens Textes Français, Paris, 1877
- PLATON, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, trad. Emile Chambry, Paris, 2001
- SUBRENAT, Jean et Andrée Subrenat (éd. et trad.), *Gaydon : chanson de geste du XIIIe siècle*, Louvain, 2007
- TRAILL, David A. (éd. and trad.), *Walahfrid Strabo's « Visio Wettini »: Text, Translation and Commentary*, Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters, 2, Bern, 1974
- WACE, Robert, *The Roman de Rou*, éd. Anthony J. Holden et Elisabeth van Houts, trad. Glyn S. Burgess, St Helier, 2002
- WALPOLE, Brian (éd.), *The Old French Johannes Translation of the Pseudo-Turpin Chronicle*, 2 t., Berkeley et Londres, 1976

### 3) Critique

- AIRLIE, Stuart, « Bonds of Power and Bonds of Association in the Court Circle of Louis the Pious », in *Charlemagne's Heir: New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814-840)*, éd. par Peter Godman et Roger Collins, Oxford, 1989, pp. 191–204
- BRAET, Herman, « Le second rêve de Charlemagne dans la *Chanson de Roland* », *Romanica Gandensia*, 1969, 12, 5–19 ;
- , « Le 'brohun' de la *Chanson de Roland* », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1973, 89, 97–102
- BURGER, André, *Turolde, poète de la fidélité: essai d'explication de la « Chanson de Roland »*, Genève, 1977
- COHEN, Jeffrey Jerome, *Of Giants: Sex, Monsters and the Middle Ages*, Medieval Cultures, 17, Minneapolis et Londres, 1999
- DUTTON, Paul Edward, *The Politics of Dreaming in the Carolingian Empire*, Regents Studies in Medieval Culture, Lincoln NA, 1994
- VAN EMDEN, Wolfgang, « Another Look at Charlemagne's Dreams in the *Chanson de Roland* », *French Studies*, 1974, 28, 257–71
- GAIFFIER, Baudouin de, « La légende de Charlemagne : le péché de l'empereur et son pardon », in *Recueil de travaux offerts à Clovis Brunel*, 2 vols, Paris, 1955, I, pp. 490–503; réimpression in *Etudes critiques de hagiographie et d'iconologie*, Subsidia Hagiographica 43, Bruxelles, 1967, pp. 260–75
- HELMS, Mary W., *Ulysses' Sail: An Ethnographic Odyssey of Power, Knowledge and Geographical Distance*, Princeton, 1988
- HUNT, Tony, « Träume und die Überlieferungsgeschichte des altfranzösischen Rolandslieds », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1974, 90, 241–46

- KANTOROWICZ, Ernst Hartwig, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957
- KINOSHITA, Sharon, *Medieval Boundaries: Rethinking Difference in Old French Literature, The Middle Ages*, Philadelphia, 2006
- LERCH, Eugen, « Le 'verrat' de la *Chanson de Roland* : une correction inutile », *Romania*, 1938, 54, p. 402
- LOUIS, René, « L'Abbé Lebeuf et l'anecdote du chien Ganelon », *La Nouvelle Clio*, 1958–1962, 10–12, 207–14
- , « L'épopée française est carolingienne », in *Coloquios de Roncesvalles Agosto 1955*, éd. , 1956, pp. 113–21
- DE MANDACH, André *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe 1 : la geste de Charlemagne et de Roland*, Publications Romanes et Françaises, 69, Genève, 1961
- MCKITTERICK, Rosamond, *Charlemagne: The Formation of a European Identity*, Cambridge, 2008
- MICKEL, Emmanuel J. Jr, *Ganelon, Treason and the « Chanson de Roland »*, University Park et Londres, 1989
- MURRAY, K. Sarah-Jane, « Plato's *Timaeus* and the *Song of Roland*: Remarks on Oxford Bodleian MS Digby 23 », *Philological Quarterly*, 2004, 83:2, 115–26
- OWEN, D.D.R., « Charlemagne's Dreams, Baligant and Tuoldus », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1971, 87, 197–208
- SALISBURY, Joyce E., *The Beast Within: Animals in the Middle Ages*, London, 1994
- SIMPSON, James R. *Fantasy, Identity and Misrecognition in Medieval French Narrative*, Bern, 2000
- STEINMEYER, Karl Josef, *Untersuchungen zur allegorischen Bedeutung der Träume im altfranzösischen Rolandslied*, Langue et Parole : Sprach- und Literaturstrukurelle Studien, Munich, 1963
- STROHM, Paul, *Theory and the Premodern Text*, Medieval Cultures, 17, Minneapolis et Londres, 1999
- TAYLOR, Andrew, « Editing Sung Objects: The Challenge of Digby 23 », in *The Book Unbound: Editing and Reading Medieval Manuscripts and Texts*, éd. Siân Echard et Stephen Partridge, Toronto, 2004, pp. 78–104
- WILLIAMSON, Joan B., « The Griffin in the *Chanson d'Aspremont*: Food and Finance in War », in *Echoes of the Past: Studies in Honor of Gerard J. Brault*, éd. par David P. Schenck et Mary Jane Schenck, Birmingham AL, 1998, pp. 239–50