Document généré le 27 avr. 2024 04:23

Études littéraires

Épopée et roman : continuité ou discontinuité?

Jean-Marcel Paquette

Volume 4, numéro 1, avril 1971

Le roman médiéval

URI : https://id.erudit.org/iderudit/500165ar
DOI : https://doi.org/10.7202/500165ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Paquette, J.-M. (1971). Épopée et roman : continuité ou discontinuité? *Études littéraires*, *4*(1), 9–38. https://doi.org/10.7202/500165ar

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1971

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

ÉPOPÉE ET ROMAN: CONTINUITÉ OU DISCONTINUITÉ?

jean-marcel paquette

Tout n'est pas possible à tout moment.
Th. W. Adorno

Dans la perspective où s'est placé Georges Dumézil pour interroger les épopées issues du monde indo-européen, il importait assez peu qu'une distinction préalable fût nettement établie entre les caractères proprement littéraires de l'épopée et ceux du roman. L'opération, par ailleurs fort délicate, n'eût été d'aucun intérêt, sinon d'ordre strictement méthodologique. Aussi est-il parfaitement irréprochable que, du point de vue de la mythologie comparée, l'on embrasse d'un seul tenant le cycle des romans arthuriens, les bylines russes et l'épopée narte. C'est qu'il s'avère indifférent pour une telle discipline que motifs, symboles et fonctions se manifestent « soit dans des récits proprement épiques, soit dans des romans inséparables de l'épopée.[1] » L'imaginaire est considéré comme formant une unité, sans qu'on ait à s'interroger sur les formes, multiples, dans lesquelles il se réalise. L'*a priori* est celui-ci : que l'épopée est l'histoire des origines d'une ethnie ; que le roman est un travail spécifiquement littéraire sur cette histoire. D'où il y a bel et bien lieu de considérer le roman comme « inséparable » de l'épopée. Il n'en va plus de même cependant dès que le projet d'analyse porte non plus sur l'imaginaire (mythologique ou idéologique) des récits mais sur la formation et la genèse *culturelles* des formes particulières dans lesquelles l'imaginaire vient révéler sa signification et sa fonction spécifiquement littéraires. De ce point de vue, il n'est plus indifférent dans quels moules se forme et se manifeste le *fictum* de l'imaginaire, ni dans quels termes il s'apprête à résoudre l'énigme primordiale qui se trouve à

[1] Georges Dumézil, *Mythe et épopée : l'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens,* Paris, Gallimard, 1968, p. 25 ; voir aussi son tout récent *Du mythe au roman,* Paris, P.U.F., 1970, 208 p.

la racine de toute création. Le mythe est « codifiable » en divers langages, comme vient de le rappeler Weinrich [2] ; l'épopée ne l'est pas, et c'est sa première particularité. La récurrence dans les divers langages, des motifs, symboles et fonctions du mythe, peut avoir une signification indépendante des formes dans lesquelles ces motifs, symboles et fonctions viennent s'inscrire. Il n'y a pas d'épopée dont la réalisation soit indifféremment codifiable en musique, en peinture ou représentation théâtrale ; si on le dit, si on parle d'une « épopée musicale » ou d'une « musique épique », d'une « peinture épique », d'un « théâtre épique », c'est par analogie, ou par méprise. L'épopée *est* un code, elle n'existe plus dès que les éléments formant ce code ont disparu. Mais il faut d'abord interroger les mots.

Toutes les querelles en ce monde étant grammairiennes, comme chacun sait et que Montaigne nous l'enseigne, il semble que la « querelle » du roman et de l'épopée soit due pour une bonne part à des considérations de vocabulaire [3] ; aussi serait-il important avant de rouvrir cette querelle que nous procédions à une toilette du vocabulaire, et, partant, des choses mêmes. Les critiques ont déjà accumulé un nombre impressionnant de termes pour désigner certains types de récits d'une certaine ampleur : épopée primitive, authentique ou archaïque, épopée chevaleresque ou romanesque, épopée savante, secondaire ou littéraire, enfin poème épique. Aucun cependant n'est résolument à la source grecque d'où nous sont venus et le mot (ἔπος /épopée) et presque la chose (tant il est vrai qu'on ne saurait parler d'épopée sans en considérer l'*Iliade* comme le modèle idéal). Les Grecs avaient toutefois, pour désigner tout système narratif (qu'il fût fondé sur la fiction ou sur l'histoire), une triade sémantique composée de λόγος, μῦθος et ἔπος; le premier a été retenu par la culture occidentale pour désigner à la fois tout discours

---

2 Harald Weinrich, « Structures narratives du mythe », *Poétique*, N° I, 1970, p. 27.

3 C'est ainsi que les théoriciens allemands (surtout par les traductions qui en sont faites) ont jeté quelque confusion dans cette question, du fait que le mot *das Epische* signifie pour eux non seulement *épopée* mais aussi *le narratif* ; ainsi de Georges Lukacs, qui après avoir établi une fort judicieuse distinction entre roman et épopée et signalé leur quasi-étanchéité, en arrive à parler « du rôle du roman dans la grande littérature épique » (épique équivalant ici à *narratif*, non à l'épopée proprement dite).

de type enthymématique (–logie) et le Logos/Verbum de la théologie ; le second, de son acception première comprenant tout récit de quelque importance, en est venu à désigner un récit d'un type particulier où la dimension religieuse est primordiale (le mythe) ; le troisième, plus humble et qui servira notre propos, traduisait la plus petite partie du discours narratif : le mot. Ἔπος signifie *mot,* mais le mot dans sa qualité la plus rudimentaire, dans sa matérialité la plus simple, dégagé de toute complexité, sans dimension particulière et comme à la limite du signifiant et du signifié. Cette acception ressort si on la compare au champ sémantique de λόγος qui recouvre la part dynamique de la parole (révélation, promesse, verbe, raison, intelligence) et à celle de μῦθος qui renvoie à des catégories plus complexes et impératives (décision, ordre, dialogue, prescription, résolution). Bref, si le *logos* fait figure d'une sorte de *principe* ou d'alpha du discours (*In principio erat Verbum . . .*), si le *mythe* en est comme la parousie ou l'oméga [4], l'*épos* constitue la genèse et la première *manifestation* du narratif ; à la lettre, il est le *premier mot* de toute littérature, ce que nous indiquait déjà le champ sémantique de ἔπος couvrant tous les attributs primordiaux, presque primaires du discours narratif. C'est par ce mot, du moins, que les Grecs ont choisi de désigner ce qu'ils ont toujours considéré comme le premier de tous leurs discours, l'*Iliade.* Peut-être nous faudrait-il procéder de même, car on verra que l'épopée a précisément pour mission de réunir, pour les manifester dans leur genèse même, les divers facteurs anthropologiques, philosophiques, historiques et linguistiques qui la fondent en tant que genre littéraire et origine de tout le narratif. D'où il ressort en premier lieu que le mot *épopée* doit être réservé pour désigner ce que Bédier appelait « ce quelque chose de premier ». Épopée *primitive* ou *archaïque* est un pléonasme ; épopée *savante, secondaire* ou *littéraire* est un non-sens. Il n'y a d'épopée que *première,* et c'est dans son unicité même que réside sa signification culturelle et esthétique. Ce qui lui succède ne peut pas porter le nom

[4] Cette formule semble contredire la démarche qui, selon Wilhelm Nestle, va « du mythe au logos » (cf. *Vom Mythos zum Logos,* Stuttgart, 1940). La perspective dans laquelle nous nous plaçons ici n'infirme en rien la thèse de Nestle, historiquement irréprochable. Notre propos est d'abord de situer ἔπος dans la série des mots grecs servant à désigner le récit.

d'*épopée.* La question est de savoir si ce qui vient après elle peut porter celui de *roman.* Les citations sont nombreuses qui montrent que la critique, depuis Hegel jusqu'à Roland Barthes, conçoit l'épopée et le roman comme deux états nécessairement successifs dans la chaîne historique du discours narratif, l'un relayant l'autre [5]. En fait, et ce sera là l'essentiel de notre propos, nous allons montrer comment l'épopée est chargée de recueillir le sens même de son unicité historique, comment elle ne peut engendrer rien d'autre qu'elle-même, comment enfin elle constitue dans l'apparition même du langage d'art ce que Ortigues à propos de bien autre chose appelait « ce signe vide qui a permis originellement de commencer le jeu du langage ou le drame de l'histoire. [6] »

Ce n'est pas un hasard si l'épopée sumérienne de *Gilgamesh* (3e millénaire av. J.-C.) reste la plus vieille narration qui ait été conservée à l'humanité ; si à l'origine de la nation et de la littérature grecques il y a l'*Iliade* (900 av. J.-C.), à celle de la nation et de la littérature anglo-saxonnes, le *Beowulf* (VIIIe siècle) et que la *Chanson de Roland* (XIe siècle) marque le commencement absolu de la littérature et du sentiment national français [7]. Une sorte de sélection naturelle, aussi

---

[5] Hegel : « la poésie épique cède définitivement sa place au roman », *Esthétique,* Aubier, 1965, t. 8 ; « La poésie », p. 225 ; Julien Duchesne : « De l'Épopée nous sommes tombés au Roman », *Histoire des poèmes épiques français du XVIIe siècle,* Paris, E. Thorin, 1970, p. 9 ; Roland Barthes : « l'épopée se dégrade en roman », *Mythologies,* Seuil, 1957, p. 127.

[6] E. Ortigues, *le Discours et le symbole,* Paris, Aubier-Montaigne, 1962, p. 217.

[7] La *Séquence de sainte Eulalie* (ca. 880), le *Saint Léger* (ca. 980) ni le *Saint Alexis* (1040), non plus que de nombreux textes perdus de la même époque, n'ont réellement eu d'influences prépondérantes sur le développement de la littérature. Leur importance est historique ; c'est le hasard non la culture qui nous les a légués. Ces textes ont d'ailleurs pour modèles des textes latins antérieurs, et c'est en tant que *transposition* qu'ils doivent être étudiés, quel que soit par ailleurs le degré de fidélité qu'ils conservent à l'endroit des textes originaux : là est leur rôle dans la « monumentarisation » de la langue. Il ne s'agit pas non plus de nier l'existence de rapports entre chansons de saints et tradition épique ; mais ces rapports portent avant tout sur un *ars dicendi,* sur une rhétorique plutôt que sur la forme par laquelle la conscience se saisit du monde. Sur cette question, voir Mario Pei, *French Precursors of the Chanson de Roland,* New York, Columbia University Press, 1948 ; et surtout J.W.B. Zaal, « *A lei francesca* » *: étude sur les chansons de saints gallo-romanes du XIe siècle,* Leiden, E.J. Brill, 1962.

rigoureuse que celle des espèces mais dont nous ne connaissons pas l'*ultima ratio,* semble avoir présidé à leur préservation. Faut-il voir dans cette conservation la présence de mécanismes culturels en vertu desquels les peuples auraient éliminé de leur mémoire tout ce qui n'a pas été essentiel dans la formation de leur culture ? Il ne fait pas de doute, en tout cas, que ces œuvres premières ne tirent pas seulement leur importance de la situation historique qu'elles occupent dans la chronologie de la culture, mais qu'elles ont joui d'une véritable primauté dans le système culturel qu'elles inauguraient avec le langage d'art. Et l'on se prend soudain à souhaiter, plutôt qu'une « syntaxe » des genres comme le voulait Weinrich [8], une sorte d'économie des formes littéraires qui nous permettrait de savoir en vertu de quelles lois inexorables tel système narratif plutôt que tel autre a été retenu par une culture donnée. Et sans vouloir faire de cette sélection une loi d'airain, il nous est permis de reconnaître avec Focillon qu'il y a « quelque chose de fondé dans cette espèce de résonance historique et qu'en certains points qui se correspondent à travers le temps, il y a, non pas identité ou répétition, mais prédisposition à des formes ou à des états de conscience du même ordre [9]. » Et les signes de cette prédisposition, on les cherchera dans l'expérimentation qu'en certains points précis de l'histoire des cultures, l'homme se trouve en mesure de faire de son univers par l'addition au réel d'une nouvelle dimension créatrice de forme et génératrice de conscience. C'est pour avoir fondé son analyse de l'épique presque exclusivement sur l'*Iliade* que Hegel (à qui l'on doit sans conteste l'essentiel de ce qui a été dit sur le sujet) a très souvent considéré comme un attribut du genre ce qui n'était en fait qu'un mode de réalisation proprement *hellénique* de l'épopée. Nous prenons donc cette précaution d'affirmer au départ que sans cesser d'appartenir à une structure épique bien identifiée, certaines épopées peuvent réaliser selon un modèle culturel qui leur soit propre l'un ou l'autre des caractères sans lesquels il n'y a pas d'épopée. Ainsi de ce que Hegel appelle « l'épisodique », dont l'absence dans la plupart des épopées dûment identifiées n'entame en rien le caractère général qui les fonde par ailleurs en tant

---

[8] *Op. cit.,* p. 34.

[9] Henri Focillon, *Moyen âge, survivances et réveils,* Montréal, éd. Valiquette, 1945, p. 27.

qu'épopées. En définitive, seules les tendances essentielles se retrouvant dans toutes les épopées peuvent servir à révéler l'essence du genre. Parmi ces tendances nous isolerons plus particulièrement le mode de transformation de la mémoire historique, le rôle de la guerre, le couple épique et l'univers linguistique dans lequel se développe la conscience épique.

□ □ □

Il apparaît tout aussi nécessaire qu'un fait d'armes historique soit à l'origine du sujet de l'épopée, qu'il a été historiquement inévitable que les premières manifestations de l'art graphique à Lascaux, à Altamira, dans les grottes d'Asie ou d'Océanie, fussent des scènes de chasse [10]. Pour l'homme de l'âge pré-héroïque, le récit historique est le mode privilégié d'appropriation du réel par le souvenir ; l'histoire est la matrice essentielle d'où naît toute mémoire. Les vies de saints antérieures au *Roland* d'Oxford se présentent comme des récits dont la véracité ne peut être mise en doute et ne saurait faire problème. Avec l'épopée apparaît un nouveau règne du récit où l'histoire remplit encore la fonction qu'elle tenait à l'âge pré-héroïque, mais où désormais la fiction en tant que création délibérée (non plus par défaut ou maladresse) vient en quelque sorte désagréger de l'intérieur l'historicité. Histoire et fabulation, dans une lutte indistincte, se trouvent emmêlées l'une à l'autre sans que rien nous permette vraiment de croire que le poète, par naïveté, a pu être dupe de ce mélange (l'idée même de la « naïveté » de l'*artiste des commencements* ne doit pas être retenue comme une idée sérieuse). L'épopée a précisément pour fonction, dans l'évolution de tout le système narratif, de faire apparaître l'histoire sous sa forme dramatique, et l'élaboration de cette forme exige que la fiction intervienne pour infléchir l'histoire dans le sens du drame. Si bien que la première constante que nous pouvons déceler dans toutes les épopées se ramène à ce mouvement qui dans le récit va incessamment de l'histoire en tant que vérité à la fiction en tant qu'aspiration à un ordre trans-historique. C'est dans l'émergence d'une conscience oscillant entre l'historicité du réel et la volonté an-historique de la création que réside le caractère premier de l'épopée autour duquel toutes les struc-

---

10 Desmond Morris, *Biology of Art, Londres,* Methuen, 1962, p. 147.

tures secondaires viendront se cristalliser. L'homme de l'âge héroïque n'est pas encore assez certain de la validité de la fiction pure pour s'y jeter d'emblée ; aussi, s'essayant timidement à l'invention, retient-il l'imaginaire le plus près possible de ce qui lui apparaît comme le seul garant de la vérité, le modèle culturel que constitue le récit du passé historique. Et ce qui importe pour nous ce n'est pas le lent processus par lequel, d'étape en étape, le récit d'un fait historique se voit transformé par la tradition orale, mais bien l'apparition d'une forme où l'histoire est d'un seul coup désarmorcée au profit de la fabulation s'instituant comme langage nouveau. L'insistance avec laquelle le poète épique rappelle sans cesse à son auditoire la crédibilité de ce qu'il raconte en invoquant la Geste Francor, telle charte ou tel bref, montre jusqu'à quel point les assises de l'historicité sont devenues problématiques. Rien de tel chez les auteurs de vies de saints où la crédibilité est acquise d'emblée sans qu'elle ait à se manifester dans la forme, quel que soit d'ailleurs le degré de véracité du récit. L'épopée naît ainsi, non pas de l'histoire comme on le croit communément, mais de l'abîme que l'esprit humain à la limite de l'âge hagiographique et de l'âge héroïque, est en train de creuser entre la puissance émotive de l'histoire et le pouvoir rénovateur de l'invention ; c'est dans cet abîme que vient se loger la forme épique comme solution au problème d'une rupture survenue dans la conscience entre le réel et l'imaginaire. La transformation graduelle du récit d'un fait historique en quelque chose qui n'est plus l'histoire mais s'en prévaut toujours est antérieure à l'épopée proprement dite, il n'y a pas de doute là-dessus ; seule cependant la création de l'épopée comme forme va porter le sens de cette transformation à un niveau supérieur de cohérence sous la forme d'une hésitation entre l'histoire et la fiction. L'épopée comme création enseigne que par le mot (ἔπος) toute chose peut être transformée en autre chose, et notamment l'histoire en invention. Le recours à l'histoire est si bien la marque à quoi se reconnaît d'abord l'épopée que même dans les sous-produits tardifs du genre, les auteurs de chansons de geste, tout en ayant abandonné plus d'un caractère propre à l'épopée, protesteront encore de la véracité de récits invraisemblables dont ils savaient bien eux-mêmes qu'ils étaient sans fondement historique réel. Ainsi le premier caractère à informer l'épopée est-il le dernier à disparaître de la série formelle que l'épopée engendre. Les remanieurs les plus décadents seront encore les plus

acharnés à susciter la crédulité de leur auditoire, mais ce ne sera plus là qu'une formule vide, et c'est nous qui sommes naïfs si nous croyons que les auditeurs ou les lecteurs du XIIIe siècle finissant croyaient réellement à ce que racontaient les auteurs de chansons de geste. La signification de leurs récits ne réside plus dans la lutte que se livrent l'histoire et la fiction en vue de la réalisation d'un sens, mais dans une invention pure où le rappel de l'histoire n'est plus qu'un signal textuel vide de tout référent. L'épopée première est un bref instant d'équilibre entre ce que la conscience reçoit de l'histoire et ce qu'elle fait apparaître comme création. Elle marque ainsi précisément, en tant que forme créatrice de sens, le moment historique où l'esprit, dans le même temps qu'il se libère des contraintes que lui impose la croyance au passé, apprivoise avec beaucoup de timidité encore cette vérité plus haute qui est le mensonge de la fiction. Et c'est sur le décor de cette secrète émulation de l'histoire et de l'invention que viendra se détacher le héros épique en tant que « mystère de l'existence individuelle dans l'existence universelle [11] ». Il reste que le héros épique ne peut apparaître aussi longtemps que la conscience n'a pas saisi dans les formes de l'histoire et de la fiction l'antagonisme foncier qui divise l'univers en *réel* et en *imaginaire*, comme il le divise en *individualité* et en *universalité*. La première laisse du *Roland* d'Oxford nous le montre abondamment :

Carles li reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne :
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
N'i ad castel ki devant lui remaigne ;
Mur ne citet n'i est remés a fraindre,
Fors Sarraguce, ki est en une muntaigne.
Li reis Marsilie la tient, ki Deu nen aimet.
Mahumet sert e Apollin recleimet :
Nes poet guarder que mals ne l'i ateignet.

(éd. Moignet, v. 1-9)

Tout concourt à nous faire découvrir dans le projet intégrant de la création la lutte secrète qui s'établit entre la réalité

[11] L. Abercrombie, *The Epic*, New York, Freeport, 1914, p. 29.

historique et l'imaginaire : ainsi Charles est le personnage historique connu, mais en 778 il n'est pas encore « emperere » ; le « nostre » plutôt qu'un hypothétique vestige d'un quelconque chant primitif, sert ici à abolir dès le premier vers la distance qui sépare le présent du passé, assurant du même coup l'osmose de l'histoire en tant que passé et du présent en tant que création. Charles a véritablement séjourné en Espagne en 778, mais n'y passa que quelques semaines non pas « set anz » ; il y a quelque peu guerroyé, mais n'a jamais conquis le pays jusqu'à la mer ; Saragosse est bien la ville du nord de l'Espagne où Charles avait été appelé par Sulayman ibn Yaqzan al-Kalbi, mais cette ville ne s'est jamais trouvée sur une montagne ; et ainsi de suite. Le caractère éminemment artiste de la composition de cette laisse, avec sa construction symétrique (Charles/Marsile), ses unités parfaites (un roi, un temps, un pays/une ville, un roi, un temps qui s'ouvre sur le futur de la narration), son architectonique des temps (passé historique avec la séquence narrative introduisant Charlemagne, l'irruption du présent avec l'avènement de l'obstacle, le subjonctif du dernier vers qui présume du futur de la narration), nous interdit de croire que c'est par simple manque de perspective historique que le poète a pu commettre de telles « erreurs [12] ». Cette sorte d'explication est de celles qui précisément n'expliquent rien. Un poète ne crée pas avec ce qui lui manque, mais avec les contradictions créatrices que lui imposent les conditions historico-philosophiques de son époque. Or ce qu'on voit clairement apparaître dans cette laisse, c'est d'abord une régulière oscillation entre l'histoire et la fabulation ; ce balancement ira s'amplifiant au fur et à mesure que le récit s'approchera de son noyau proprement épique où la bataille *historique* de Roncevaux servira de décor à la création la plus originale du poète : l'altercation entre Roland et Olivier. Du Charlemagne historique du premier vers à la dramatisation des relations du couple épique, nous sommes passés de la réalité historique la plus assurée à l'invention la plus pure. Certes, l'auteur du *Roland* d'Oxford n'a-t-il pas inventé lui-même les personnages de Roland et d'Olivier ; on sait pas exemple qu'il a pu exister au lendemain du désastre de 778 des chants héroïques sur les morts de

[12] Nous voilà assez loin d'Abercrombie qui prétend que la Chanson de Roland « begins with a long series of exceedingly dull stanzas », *op. cit.*, p. 33.

Roncevaux, mais nous savons tout aussi bien que ce n'est qu'assez tardivement dans la tradition de ces chants que Roland a dû faire son apparition ; et ce n'est qu'avec l'avènement du personnage d'Olivier (vers l'an mille[13]) que la légende se trouvait suffisamment formée pour qu'un poète de génie, dans des conditions historiques particulières, pût enfin donner à cette légende un sens qui fût an-historique ou trans-historique. On peut présumer que c'est cet auteur de la version d'Oxford qui a imaginé le conflit entre Roland et Olivier. Or c'est précisément avec l'apparition de ce conflit que ce qui n'avait été jusque-là qu'un chant historico-héroïque (dont par ailleurs nous ne savons rien) devint épopée.

Si l'épopée ne connaît pas encore la séparation du sentiment et de l'action, comme le voulait Hegel, du moins marque-t-elle l'instant historique à partir duquel cette séparation devient possible, voire inévitable. La structure précaire et ambiguë qui oppose et soude à la fois la fiction à l'histoire pourrait bien être considérée, dans le projet général de la narration épique, comme cette brèche par laquelle s'insinuent les éléments destructeurs de l'unité entre l'action (qui naît de l'histoire) et le sentiment (qui ne peut prendre sa source que dans l'invention). Le roman, même à caractère historique, ne laisse subsister aucune ambiguïté sur son projet principal, qui est de produire la fiction comme signification première d'un ensemble de rapports (le triptyque *matere, san* et *conjointure* de Chrétien de Troyes). Le poète épique, par une sorte de pudeur que lui imposent tout autant son univers linguistique « primitif » que l'atmosphère mentale de son époque (celle-ci sans doute informée par celui-là), se trouve en quelque sorte retenu d'avouer tout à fait la part que joue l'invention dans son récit ; la caution de l'histoire reste pour lui, non seulement la plus sûre garantie de sa crédibilité, mais surtout le moyen d'affirmer qu'il ne s'éloigne pas trop du seul modèle qui a été jusque-là autorisé à former la sensibilité au réel, c'est-à-dire le récit véridique du passé. S'il s'en éloignait trop et l'avouait du même coup, une blessure sans doute inguérissable serait infligée à la conscience — autant dire qu'une

[13] Voir notamment Menéndez Pidal, *la Chanson de Roland et la tradition épique des Francs* (trad. Cluzel), Picard, 1960, pp. 336 ss. ; et Rita Lejeune, « la Naissance du couple littéraire Roland et Olivier », *Mélanges Grégoire*, II, Bruxelles, 1950, pp. 371-401.

fiction pure sans intention *historicisante* serait impossible dans les temps dits « héroïques ». On ne saurait passer, sans grave danger pour la conscience, de l'historicité à la foi en l'invention comme vérité ; l'épopée est précisément la forme qui permet à la conscience de passer imperceptiblement de l'une à l'autre. Mais l'indifférenciation objective de l'histoire et de la fiction dans l'épopée ne doit pas nous induire à croire en une sorte d'intégration subjective, chez l'homme de l'âge héroïque, des deux référents culturels que constituent la réalité historique d'une part, l'invention pure d'autre part. L'univers mental dans lequel se produit l'avènement de l'épopée semble instituer d'emblée, comme régime de représentation, à la fois l'osmose et la rivalité de ces deux référents. On pourrait même dire que l'ambivalence du projet que fait naître cet univers mental est le lieu même où l'épopée prendra la source de sa réalisation.

M. Zumthor a fait faire un grand pas à notre connaissance du genre épique lorsqu'il a affirmé que, par opposition à l'intention purement vocative du lyrisme, la fonction poétique de l'épopée s'alliait principalement à un « dessein cognitif [14] ». Seulement, ce dessein semble porter tout à la fois sur une « connaissance » objective de l'historicité et une « reconnaissance » subjective de la fonction fabulatrice. Comme si, la culture historique — seule jusque-là à nourrir l'imaginaire — étant devenue impuissante à transmettre un modèle valide d'appropriation du réel, la fiction venait assurer la relève. Mais la dissociation de l'histoire et de la fiction n'est pas encore objectivement consommée dans l'épopée : elle y est obscurément perçue comme une problématique qui n'a pas encore trouvé la voie de la conceptualisation — et c'est sans doute à la question que pose ce problème que Lukacs voulait que l'épopée se proposât comme solution créatrice de forme : « comment la vie peut-elle devenir essentielle ? [15] » Cette question, pour l'homme de l'âge héroïque, ne peut se poser qu'à partir d'une mise en situation de la conscience partagée entre l'histoire comme fondement objectif du réel et l'appréhension du devenir dont la subjectivité ne se libère que par la fabulation. Le foisonnement des historiens normands au

[14] Paul Zumthor, *Langue et Techniques poétiques à l'époque romane*, Klincksieck, 1963, p. 13.
[15] *Théorie du roman*, p. 21.

XIe et au XIIe siècle nous autorise à penser que, dans tout le domaine d'oïl, c'est en Normandie qu'une problématique portant sur l'historicité pouvait le plus sûrement apparaître comme créatrice de la forme épique [16]. Otto de Freising parle de « la gent très inquiète des Normands [17]. » Le Normand, en effet, établi sur le continent depuis 912, a dû se soumettre pendant un siècle à une triple adaptation à une langue (le roman), à une foi (le christianisme) et à des institutions sociales (la féodalité) qui lui étaient absolument étrangères. De nomade il se fait sédentaire ; de guerrier agressif et pilleur il devient pacificateur [18]. Cette lente assimilation n'a pas dû se produire sans quelque traumatisme collectif dont on trouverait les traces dans la prodigieuse production intellectuelle de la Normandie au cours des XIe et XIIe siècles. Ce n'est pas un hasard si pendant plus d'un siècle, cette société normande, après avoir produit la plupart des historiographes latins de la France du Nord, va donner au domaine d'oïl la quasi-totalité de ses écrivains de langue vulgaire. Le *Roland* d'Oxford viendrait se situer à la jointure de la production historiographique et de la prolifération des conteurs et romanciers [19]. Les historiographes normands, quelque fabuleux qu'ils fussent souvent, et sans doute à cause de l'univers mental auquel ils participaient en écrivant dans un système linguistique fortement rassurant (le latin), n'ont pas dû ressentir comme particulièrement dramatique le projet historique sur lequel ils travaillaient ; ils étaient, pour tout dire, les annalistes d'un passé auquel ils avaient encore accès soit par une tradition orale toute proche, soit par des annales . . . antérieures mais toutes récentes. L'univers mental qui est le leur lorsqu'ils écrivent en latin leur fait aborder les questions historiques sous une forme essentiellement non probléma-

16 Voir notamment sur cette question la très précieuse étude de Bernard Leblond, *l'Ascension des Normands de Neustrie à la culture occidentale*, Nizet, 1966.

17 Cité par Marc Bloch, *la Société féodale*, Albin Michel, 1968, p. 412 — à quoi Bloch ajoute : « Héritage du sang des Vikings ? Peut-être ».

18 *Id.*, p. 412. C'est également chez les Normands au milieu du XIe siècle que la guerre est tournée en jeu avec l'apparition du tournoi dont Geoffroi de Preuilly serait l'inventeur.

19 Cette hypothèse trouve sa contrepartie dans l'opinion de Ferdinand Lot selon lequel « historiquement et psychologiquement, il est impossible que la *Chanson de Roland* soit due à un Normand », *Romania*, 1928, p. 376.

tique [20]. C'est avec l'apparition de la légende rolandienne que le premier créateur aura à poser le problème historique dans des termes dramatiques : la mémoire de l'homme normand se trouve alors suffisamment organisée pour qu'il puisse se permettre de passer à la phase d'évolution suivante, qui est l'intégration de la conscience au jeu de la fiction. Ce relatif détachement de l'histoire lui est d'autant plus possible que la source historique de son poème lui est lointaine, antérieure à son établissement sur le continent et par conséquent parfaitement étrangère (un seul personnage historique d'origine normande apparaît dans le *Roland* d'Oxford — il s'agit de Richard le Vieux). Le développement historique de la langue romane ne lui permettait de saisir la dramatisation de la légende que sous la forme d'une radicalisation absolument extérieure des conflits. D'où cette structure fondamentale de l'épopée qui, allant de l'histoire à la fabulation, va aussi de la poésie au narratif pur et imprime à toute l'œuvre son caractère particulièrement conflictuel : la Chrétienté contre l'Islam, Ganelon contre Roland, Roland contre Olivier [21]. De conflit en conflit cette structure approfondit le champ de la conscience et accède, d'une représentation macrocosmique (Chrétienté/Islam) en passant par un conflit de type social (Ganelon/Roland), à une problématisation de l'existentiel (Roland/Olivier). C'est dans le déploiement de ces étapes en vue de l'apparition de l'individu épique que réside le projet spécifique de l'épopée. Et c'est au sein d'une crise de culture semblable à celle des Normands du XIe siècle qu'il faut imaginer l'apparition de l'*Iliade* chez les Achéens du Xe siècle av. J.-C., de même que celle du *Beowulf* chez les Saxons du VIIIe siècle [22].

20 On remarque le même phénomène chez un Robert Gaguin au XVe siècle, lequel écrivant en latin aborde l'histoire dans les termes de la Renaissance, mais dont les poèmes français portent la marque d'une sensibilité nettement régressive. Cf. notre étude *Robert Gaguin : un homme, deux univers* (à paraître). Ainsi de la philosophie du XIIIe siècle qui, s'exprimant en français, est acculée à l'Allégorie, alors qu'en latin la conceptualisation a atteint une perfection qu'on ne trouve pas chez les classiques.

21 Dans l'*Iliade* la structure est la même : Achéens/Troyens — Agamemnon/Achille — Achille/Patrocle (Xanthos). Dans le *Beowulf* : le royaume de Hrothgar/le géant Grendel — Unferth/Beowulf — Beowulf/le Dragon.

22 C'est à H. Monro Chadwick que l'on doit les études d'anthropologie comparée les plus exhaustives sur ce sujet ; voir notamment son *Heroic Age*, Cambridge University Press, 1912 : « . . . the causes responsible for the Heroic Age are to be found not so much in ethnical affinity as in the possession of a similar stage of culture », p. 433.

Ces sociétés auraient en commun le fait d'appartenir à une phase d'évolution de la conscience collective où le seul lien de dépendance avec l'univers — lien par lequel se forme la mémoire — est constitué par le récit historique ; mais elles se trouveraient aussi communément dans la phase terminale de cette évolution, au moment où un obscur besoin se fait sentir d'échapper à l'histoire par la fabulation. Ainsi, l'âge héroïque doit être conçu non comme une époque qui produit des héros réels, mais comme une crise de culture où le héros d'un lointain passé historique apparaît, à travers le prisme de la fabulation naissante, comme ce que Bayer appelait « l'assomption des besoins obscurs de l'espèce [23]. » Et ce type de crise ne se produisant qu'une fois dans l'évolution d'une société en voie de formation, l'épopée aura ceci de particulier qu'elle sera la résolution *originale* d'une crise originelle. Le roman, protéiforme, accompagnera une société dans les phases multiples, successives et diverses de sa croissance et de sa maturité : sa forme même le contraint à les épouser toutes. L'épopée ne réalisera que la saisie de ce qui est absolument originel ; sitôt épuisées les conditions qui l'ont fait naître, l'épopée aussi est épuisée. Et si les héros de l'épopée apparaissent dans le roman, ce n'est jamais que sous la forme d'une référence purement culturelle, jamais comme héros d'une action : comme si le roman était impuissant à faire revivre dans un univers romanesque une forme de conscience qui a perdu toutes ses forces créatrices. L'épopée est une phase — la première — de l'évolution du système narratif ; elle jouit d'un statut privilégié du fait qu'elle est originelle et que sa forme même porte toutes les caractéristiques de sa fonction comme genèse de tout le narratif. Sa récurrence, comme forme, dans l'évolution ultérieure de la culture qui l'a d'abord engendrée, doit être tenue comme nettement régressive. Ainsi s'expliqueraient l'échec de Ronsard avec sa *Franciade* et celui de Voltaire avec sa *Henriade.* [24]

---

[23] R. Bayer, *Essais sur la méthode en esthétique,* Flammarion, 1953, p. 53.

[24] Ces œuvres sont d'abord les produits d'une civilisation saturée de culture intellectuelle ; leur forme est dès lors affectée d'une impuissance constitutive à résoudre des problèmes proprement épiques, d'où cette constante dans tous ces poèmes : l'imitation d'un état de culture qui vient en contradiction avec la conscience qui l'imite. Cette contradiction est essentiellement non créatrice et ne saurait engendrer d'œuvres valables. C'est la poésie, non l'imitation d'une forme épique antérieure, qui fait de l'*Énéide* un chef-d'œuvre.

Surmonter l'étape où la conscience se transforme en mémoire autistique, tel est le projet qui fait de l'épopée le phénotype caractérisé par lequel se manifeste le narratif signifiant. Avec l'épopée, ce n'est plus l'historicité qui constitue l'intermédiaire entre la conscience et le monde, mais l'activité spécifiquement projective du langage par laquelle l'histoire (comme résidu d'une étape antérieure) se trouve intégrée à la fabulation et abolie du même coup en tant qu'historicité. C'est par cette lente conquête vécue dans son mouvement que la narration épique, une fois parcouru le cycle des trois conflits que nous avons identifiés plus haut, se trouve en mesure de faire apparaître dans le *Karles li reis* du premier vers la forte individualité tragique s'exprimant ainsi aux derniers vers de l'œuvre :

Deus, dist li reis, si penuse est ma vie ! (v. 4000)

En même temps qu'il met fin au récit, ce cri met fin à toute possibilité d'apparition d'une autre épopée dans la société qui l'a fait naître. La naissance étant par nature ce qui ne peut se produire deux fois, la forme épique qui en est l'acte par excellence réalise l'unicité même de cette genèse. Par la suite, aucune création par le langage ne pourra plus se faire dans l'innocence. Il est admirable d'ailleurs qu'aucune des autres versions de la *Chanson de Roland* ne reprenne ce vers qui fait du *Roland* d'Oxford la seule version vraiment épique. Ces autres versions ne constituent pas pour autant des romans : elles confirment *a posteriori* que seule l'épopée « primitive » donne forme à cette blessure primordiale par quoi la fiction vient à l'homme.

□ □ □

Ni le développement historique de la langue ni l'univers mental que ce développement engendre ne permettent vraiment au poète épique de représenter sous une figure claire les contradictions qui sont à la source de sa création, encore moins de les exprimer en tant que contradictions manifestes. C'est confusément que la conscience cherche sa voie à travers l'historique et l'invention, le poétique et le narratif, l'universel

et l'existentiel. C'est instinctivement que le poète réalise dans sa vision l'ordre d'une problématique sociale à laquelle son milieu serait en proie. Ainsi du thème de la guerre dont on sait qu'il est, pour l'homme de l'âge héroïque, le pourvoyeur par excellence de toutes les situations originellement conflictuelles — il n'est pas le seul [25]. Et de la même façon qu'il s'enchante de héros que son époque n'a pas produits (aucune épopée ne relate de faits d'armes historiques immédiatement contemporains), l'homme héroïque peut être inspiré par une légende guerrière sans que pour cela la société dans laquelle il vit ait la guerre pour tout idéal. Mais c'est moins la guerre qui constitue le sujet de l'épopée qu'un élément perturbateur de l'idéal guerrier : la colère d'Achille, la trahison de Ganelon. Achille n'accepte pas le règlement de guerre d'Agamemnon, Ganelon conseille à Charles d'abandonner tout projet guerrier contre les Sarrasins — Roland est son opposant le plus farouche sur cette question : là est l'origine du conflit qui les oppose. Sur le fond du décor macrocosmique d'une guerre absolue vient maintenant s'articuler un conflit de caractère social portant sur la guerre ou sa conduite. Le conflit entre Ganelon et Roland (dont il n'y a trace ni dans l'historique événement de Roncevaux, ni dans les débris de légendes antérieures) serait la forme homologique sous laquelle le poète aurait saisi dans son œuvre l'existence d'une contradiction sociale portant sur la guerre et qui n'eût pu déchirer sa société. Nous avons déjà vu que les Normands avaient dû adopter, lors de leur installation sur le continent, un système social (la féodalité) qui avait été conçu à l'origine comme système de défense contre les razzias répétées des Nordiques (précisément les futurs Normands) tout au cours du IXe siècle. Une fois les Normands pacifiés et sédentarisés, ce système social avait épuisé sa fonction principale, et c'est

[25] Ni le *Beowulf* ni *Gilgamesh* ne connaissaient la guerre comme situation initiale ; il leur suffit qu'un décor soit présenté comme générateur de conflits : ce peut être, comme dans *Beowulf*, la lutte des forces du bien représentées par Heorot (la salle de festin de Hrothgar) contre les puissances du mal incarnées par Grendel, descendant de Caïn ; ou, comme dans *Gilgamesh*, un conflit ouvert entre les habitants d'Ourouk et leur roi tyran Gilgamesh. Il suffit que ce donné initial ait un caractère absolu, symbolisant assez grossièrement la lutte de puissances irréductibles. Il n'est donc pas toujours vrai que « the Epic was inspired by warfare », ainsi que le veut Georges Thompson, *Marxism and Poetry*, Londres, Lawrence-Wishart, 1945, p. 64.

à ce système vidé de sens, d'abord conçu contre eux, que les Normands vont s'intégrer. Système essentiellement construit en vue de la guerre défensive ; mais contre qui les Normands allaient-ils maintenant se défendre ? C'est de cette contradiction interne qu'à peine assimilés, les Normands vont tirer de quoi transformer l'inutile guerre défensive en guerre de conquête : c'est l'Apulie (1013), c'est la Sicile (à partir de 1030), c'est Hastings (1066). Pacificateurs, avons-nous déjà dit, ils l'ont été à l'intérieur de leur territoire, premiers à prendre au sérieux la Trêve Dieu (1041), allant jusqu'à obliger l'Église de Normandie à excommunier qui ne respectait pas cette trêve. Par ailleurs, anciens guerriers fébriles, ils ont dû ressentir comme une frustration cette interdiction de guerre qu'ils s'imposaient à eux-mêmes. Or c'est cet ordre de contradiction dans la société normande entre la guerre originellement défensive du système féodal et la guerre de conquête à laquelle ils allaient bientôt se laisser emporter, qui semble marquer d'une manière particulière l'un des trois niveaux de conflits dans le *Roland* d'Oxford. Lorsque Ganelon, désigné par Roland comme envoyé de Charles auprès du roi Marsile, en conçoit une grande colère et menace son filiâtre d'une vengeance terrible, celui-ci ne trouve rien d'autre à lui opposer que son rire :

Quand l'ot Rollant, si començat à rire. (v. 302)

Or le rire, ici comme dans l'*Iliade* (Héphaïstos, chant I, vv. 599-600 ; Thersite, chant II, vv. 197s.), est lié au rétablissement d'un ordre menacé — non seulement la vie de Roland, mais l'ordre de la guerre que son altercation avec Ganelon vient de mettre à nu. Et c'est dans cette guerre exécrée de Ganelon, voulue de Roland — problématique en somme — que le héros périra. Le roman médiéval ne connaîtra pas ce genre de guerre ; on a souvent fait remarquer que le héros romanesque était l'homme du combat singulier et du tournoi, petite guerre qui garde toujours un caractère ludique, jamais catastrophique.

□ □ □

Sire cumpain, faites le vos de gred ?
Ja est ço Rollant, ki tant vos soelt amer. (vv. 2000-2001)

Je n'ai pas souvenir qu'on ait jamais isolé ces deux vers du *Roland* d'Oxford ; ils sont pourtant parmi les plus beaux de l'œuvre et marquent le centre géométrique absolu d'un poème qui compte 4002 vers. La dure bataille de Roncevaux touche à sa fin ; Olivier, blessé à mort, aveuglé par le sang qui recouvre ses paupières, vient de frapper par mégarde son compagnon Roland. De là la question plaintive de celui-ci : « Sire compagnon, me frappez-vous délibérément ? C'est moi, Roland, celui qui vous a tant aimé . . . » La scène a un fort caractère tragique : Olivier n'est pas responsable de son geste malheureux, et la plainte de Roland confine au lyrisme. Corneille est déjà là par le dessin précis du conflit ; et Racine aussi, par cette musique encore ténue en marche vers le sens. S'il existe une continuité entre deux genres, c'est entre l'épopée et la tragédie qu'il faut la voir, ainsi que l'avait déjà fait Aristote [26]. Or c'est dans ce « conflit » à la fois amical et pathétique apparaissant au sein du couple épique qu'il convient de reconnaître la cellule mère du *Roland,* comme de toute épopée [27]. Le héros s'affirme dans son nom (Ja est ço Rollant) et du même coup dans sa relation avec son « double » (ki tant vos soelt amer) [28]. Jusque-là Roland s'était affirmé dans

[26] « Les éléments que renferme l'épopée se retrouvent dans la tragédie [. . .] » (*ἃ μεν γὰρ ἐποποιὶα χει εὐπαρχει τῇ τραγωδίᾳ* [. . .]), *Poétique*, 1449 b, éd. J. Hardy, 1965.

[27] Quoi qu'en aient dit A.C. Küdson : « le conflit entre Roland et Olivier est un épisode secondaire du point de vue de la construction », *Romania*, 43, 1937, p. 49, et E. E. Dorfman, qui postule que seul est important le conflit qui oppose Ganelon à Roland, cf. *The Narreme in the Medieval Romance Epic*, University of Toronto Press, 1969, *passim*. C'est M. Le Gentil qui a raison lorsqu'il affirme que le débat entre Roland et Olivier a « dans la structure du poème, une fonction essentielle et constitue une pièce maîtresse de son architecture », *la Chanson de Roland*, Hatier, 2e éd., 1967, p. 106.

[28] Il ne peut s'agir de double dans le sens psychologique d'Otto Rank (cf. *Don Juan, étude sur le double*, Paris, Denoël et Steele, 1932) : Olivier n'est pas une projection de Roland. D'ailleurs, la fonction absolument a-psychologique du double chez le poète épique est constitutive du système linguistique qui le manifeste, alors que partout ailleurs, cette fonction, nécessairement psychologique, est régressive, cf. A. Stocker, *le Double*, Genève, éditions du Rhône, 1946.

l'action, jamais encore dans la singularité de son être qui est son nom même [29]. L'amitié entre Olivier et Roland avait été présentée comme allant de soi, amitié de situation, sans que jamais les héros aient eu à manifester leurs sentiments réciproques par la parole. Ce qui apparaît ici et affleure pour la première fois dans les mots d'une langue qui n'a encore rien dit de semblable, c'est la conscience qui exprime par le pouvoir de la parole l'intérieur de l'homme. Dans le reste de la narration, le poète n'exprime l'intérieur que par les gestes extérieurs : Charles courbe le front s'il est occupé à penser, Ganelon rejette le bâton d'ambassadeur pour signifier sa colère, etc. Tout est mise en scène de la pensée. Or, c'est le propre de l'épopée que de penser par action (le *Handlung* de Hegel), non par concept. Dans le face à face dramatique d'Olivier et de Roland, l'action est momentanément désamorcée au profit du langage. Les vers qui suivent nous montrent les héros s'unissant une dernière fois en se jetant dans les bras l'un de l'autre ; au dernier vers de la même laisse ils vont se séparer à jamais pour aller mourir, chacun de son côté :

Par tel amur as les vus desevred. (v. 2009)

L'éclatement du couple épique est consommé, et du même coup l'épopée est parvenue à la plénitude de sa réalisation. Chacun des deux héros incarnait une tendance particulière d'une même unité de conscience :

Rollant est proz e Olivier est sage (v. 1093)

[29] Dans les romans de Chrétien de Troyes, l'identification du héros par son *nomen* n'est pas moins importante, seulement elle se réalise sur un tout autre mode. Lancelot, par exemple, dont l'auteur retarde jusqu'au vers 3660 de nous révéler le nom, ne s'identifie pas lui-même, il est identifié par la reine Guenièvre (Lanceloz del Lac a a non), et cette identification marque le couronnement de sa quête. L'apparition du nom du héros est liée au terme de ses exploits, non à la conscience qu'il a de lui-même ; il est *vu* dans l'instant où il est identifié, mais ne se voit pas. Quant au couple que forment Guenièvre et Lancelot il est problématique de situation (l'adultère), non du point de vue de l'état de conscience qui en unit les deux termes, comme c'est le cas du couple Roland-Olivier.

E, non pas *einz* (mais) [30] : les héros sont si bien unis dans l'hétérogénéité même que le poète ne saurait les représenter comme des êtres tout à fait opposés, leurs qualités respectives restant « coordonnées » à l'intérieur d'un même réseau de valeurs. Ils sont deux et couple à la fois. Ils sont les deux pôles d'une même conscience. Pour manifester, dans la représentation esthétique, l'essentiel des tendances qu'elle a pour mission de révéler d'une façon cohérente, l'épopée doit faire apparaître au sein de cette conscience une forme particulière de conflit qui va conduire à son éclatement ; on peut même affirmer que l'épopée, en tant que langage originel structurant, est l'histoire même de cette première apparition, sous la figure primitive du couple épique, de la conscience divisée en elle-même. Pas de représentation épique sans conflit de cet ordre. Dès que la fiction se propose de créer des formes, elle doit pouvoir porter en son sein même les contradictions nécessaires à l'apparition de la forme signifiante. Les théoriciens du roman s'accordent à reconnaître à la formule de Lukacs (« le héros romanesque est un être essentiellement problématique ») la qualité d'une vérité inexpugnable. Or le héros de l'épopée n'est pas moins fondamentalement problématique : il l'est d'une autre façon, liée au mode particulier de représentation dans lequel le poète l'a incarné, c'est-à-dire à un langage encore constitutivement trop rudimentaire pour que l'exploration de la conscience d'un seul héros soit possible ; le langage ne peut alors poser le

[30] Le manuscrit Venise 4, qui suit pourtant la version d'Oxford à la lettre près, donne du célèbre vers la version suivante : « Rollant est proç, Olivier est saçe » (éd. Mortier, v. 1038). L'omission de la coordination est significative de ces multiples signes d'inintelligence qui se manifestent chez les remanieurs. C'est de cette façon, et pas autrement, que l'épique se « dégrade » sans pour cela donner naissance au romanesque. De même pour les deux vers que nous avons isolés plus haut ; le v. 4 donne : « Sire compag, feit il vos a gré ? — Je sui Rollant che tant solez amé. » (vv. 2118-19) : cette version, dans son support linguistique même, n'offre plus aucun des caractères tragiques qui faisaient toute la cohérence du *Roland* d'Oxford. On voit, par exemple, que Roland ne définit plus son sentiment à l'égard d'Olivier, mais celui d'Olivier à son égard. Olivier, dans le premier des deux vers, n'est même plus le sujet de l'action : le « il » est un pronom neutre. Comme quoi une histoire peut copier à la lettre près une épopée originale et ne pas donner naissance à la forme qu'elle veut imiter. Le langage désorganisé des versions tardives est le signe le plus évident que c'est dans le langage non dans le schéma de l'histoire que réside le projet de l'épopée.

problème qu'en objectivant et en dédoublant la conscience dans le couple épique. Le héros du roman est problématique parce qu'il y a entre son *moi* et le *monde* une discordance fondamentale. La problématique du héros épique porte sur une discordance interne entre deux « états » du *moi*. À la différence de l'épopée, le roman, par le système linguistique même dans lequel il se manifeste, est en mesure de symboliser cette problématique par l'intermédiaire d'un seul héros. L'épopée doit nécessairement incarner la sienne dans deux héros chargés de représenter la conscience divisée. C'est le couple épique, non un seul héros, qui constitue l'unité fondamentale de l'univers épique. Le « désaccord », cette problématique particulière qui survient au sein du couple épique, n'est pas toujours présenté par le poète comme un conflit essentiel surgi du fond même de l'être des héros ; il peut s'agir d'un désaccord passager [31], comme dans *Gilgamesh* (nous verrons plus loin), d'une certaine tension mal définie, apparaissant souvent par l'intervention d'un tiers (le cheval Xanthos entre Patrocle et Achille), ou encore d'une rupture purement accidentelle comme c'est le cas d'Olivier et de Roland dans la scène qui nous occupe. Il reste que cet état résolument conflictuel ne reflète qu'imparfaitement et de manière ambiguë une dissonance plus fondamentale que le caractère diploïde du couple a pour fonction de symboliser. Avant de s'engager dans le grand combat de Roncevaux, Olivier et Roland s'étaient d'abord affrontés sur une question qui engageait l'issue du combat : fallait-il ou non sonner l'olifant et rappeler l'armée de Charles ? Le coup accidentel qu'Olivier porte ensuite à son compagnon ne peut être compris dans le dessein général de l'œuvre que parce qu'il y a d'abord eu ce premier affrontement ; mais le coup d'épée d'Olivier n'en est pas nécessairement la conséquence. Autrement dit, l'accident ne devient tragique que parce qu'il est ambigu et que Roland, encore marqué par la première querelle, a pu croire momentanément qu'Olivier agissait « de gred » — la façon dont il se plaint à Olivier est d'ailleurs là pour qu'il ne soit laissé aucun doute sur l'incertitude de Roland. Quoi

[31] C'est sans doute ce que voulait entendre Lucien Goldmann lorsqu'il affirmait que « l'existence d'une rupture seulement accidentelle aurait conduit à l'épopée », in *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles, 36, 1963, p. 226.

qu'il en soit, on ne peut nier que cet épisode soit au cœur même de la construction de l'œuvre et de la nature de l'épique. Supprimez-le et vous n'avez plus qu'un poème mi-historique, mi-fictif où aucune tension tragique ne surviendrait pour donner à l'œuvre sa structure hautement différenciée et cohérente. On a une idée de ce que pourrait être une telle œuvre en lisant le *Chant de Byrhtnoth* du Xe siècle anglais, où le héros historique de la bataille de Maldon subit le même sort que Roland, mais n'a pas pour attiser sa démesure un frère d'armes qui eût été à la fois son égal et son « rival » et qui eût pu du même coup servir de révélateur à son singulier destin. L'œuvre est amputée de ce qui aurait pu en faire une épopée : elle reste un poème historico-héroïque fort beau sans doute, mais sans conséquence dans l'histoire de l'esprit se réalisant dans des formes supérieures. Il y a aussi que le système linguistique du vieil anglais avait déjà donné naissance au *Beowulf* un siècle plus tôt et qu'il est de l'essence de l'épos que de ne pouvoir être dit qu'une fois [32]. Le couple épique est une nécessité, non pas de psychologie mais de structure, de l'épopée. Toutes les épopées dont le caractère épique ne saurait être mis en doute le connaissent : Gilgamesh/Enkidou, Achille/Patrocle, Beowulf/Unferth, Kiso/Imaï [33]. Sa présence dans les épopées les plus éloignées les unes des autres dans le temps et dans l'espace ne laisse pas d'être énigmatique. C'est néanmoins dans ce commun dénominateur qu'il conviendrait peut-être de voir s'incarner ce qui fait l'essence de l'épopée. D'autant plus énigmatique que le « problème » que posent les relations entre les deux héros du couple se manifeste dans des scènes relativement semblables d'une épopée à l'autre. Voyons ce qui se passe dans la plus vieille d'entre elles. Gilgamesh, roi d'Ourouk, exerce une impitoyable tyrannie sur les sujets de son royaume. Ceux-ci invoquent alors la déesse de la création, Arourou, et la prient en ces termes :

---

[32] Nous avons été mis sur la piste de notre hypothèse par cette remarque d'Alain à propos de l'épopée : « Tragédie essentielle, mère de toutes. Cela n'a été dit qu'une fois », *Propos de littérature*, éd. Gonthier, 1934, p. 74.

[33] Sur ce couple de l'épopée japonaise et sa ressemblance avec le couple Olivier-Roland, voir Teruo Sato, « la Chanson de Roland et le Heike-Monogatari », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Bovaliva*, 21, 1967, pp. 273-293.

C'est toi, Arourou, qui as créé Gilgamesh,
Crée maintenant, de lui, une réplique
Qui lui soit pour la fougue du cœur comparable ;
Qu'ils rivalisent l'un l'autre, et qu'Ourouk soit en paix !
(Tabl. I, coll. II, vv. 31-34) [34]

Et Arourou créa Enkidou, « créature du silence nocturne », précise la geste. La première rencontre des deux héros se fera sous le signe de l'inimitié, comme il arrive également à Unferth et à Beowulf. Les deux « ennemis », cependant, dans *Gilgamesh* comme dans *Beowulf,* sans qu'aucune motivation logique ou psychologique intervienne, ont tôt fait de se lier d'une amitié que rien ne pourra briser — que la mort. Olivier et Roland, d'abord présentés comme des amis inséparables, font le chemin inverse et s'affrontent dans la scène qui précède immédiatement la bataille de Roncevaux. L'important est que la situation de tous ces couples est présentée à un moment ou l'autre de l'épopée comme résolument conflictuelle. L'*Iliade,* de structure plus complexe, présente le problème du couple d'une tout autre façon : Patrocle et Achille sont unis par une amitié qui ne connaît point de défaillance. Tous deux forment si bien une même « unité de conscience » qu'il suffira de la mort de Patrocle pour convaincre Achille d'oublier la colère qu'il avait conçue contre Agamemnon et de venger la mort de son ami. Dans le chant XVI, c'est revêtu de l'armure d'Achille que Patrocle se rend au combat ; les Troyens s'enfuient à la vue de cette armure sous laquelle ils croient d'abord voir venir *Achille lui-même* [35]. Patrocle mort, Achille n'aura plus de contact essentiel qu'avec la mort même. Et c'est la mort (de Patrocle) qui s'exprime par la bouche du cheval Xanthos lorsque celui-ci annonce à Achille sa fin prochaine ; à quoi le héros répond, comme Roland au coup d'Olivier :

« Xanthos, pourquoi m'annonces-tu ma mort ? Tu ne le dois pas. Je sais bien, moi-même, que mon destin est de périr ici . . . »
(trad. Lasserre, chant XIX, vv. 419-421)

[34] Édition et traduction par René Lebat dans *les Religions du Proche-Orient : textes et traditions sacrés babyloniens – ougaritiques – hittites,* Fayard-Denoël, 1970, pp. 145-226.

[35] L'*Iliade* est ici plus claire que les autres épopées sur la nature unitaire du couple épique.

L'*Iliade* réalise ainsi dans une tout autre structure le caractère problématique du couple épique ; le cheval Xanthos est, pour ainsi dire, l'intermédiaire entre Patrocle mort et Achille qui va mourir. L'épopée de *Gilgamesh* est sur ce point plus proche du *Roland*. Enkidou, devenu l'inséparable frère de Gilgamesh, se meurt d'une fièvre mystérieuse ; mais avant de mourir il profère quelques paroles sibyllines, sur quoi Gilgamesh lui dit :

« Pourquoi, mon ami, ton cœur a-t-il dit ces étranges propos ? [. . .]
Mon frère, mon bien-aimé frère !
Pourquoi les dieux m'ont-ils relaxé aux dépens de mon frère ?
Vais-je donc assister un fantôme,
m'asseoir à la porte des morts
et ne plus voir de mes yeux mon frère bien-aimé ? »
(Tabl. 7, coll. I, 20-24, coll. II, 19)

Le couple, né dans l'adversité, se dissout dans la mort d'Enkidou ; Gilgamesh consacrera le reste de ses jours à la quête du secret de l'immortalité [36].

La ressemblance entre les trois textes est plutôt saisissante. Une constante formelle s'en dégage : la forme interrogative que prennent les discours des trois héros dans le moment le plus pathétique de leur action : la découverte totale de son *moi* que fait le héros, par la mort, dans les relations qu'il entretient avec son « autre ». La narration est momentanément suspendue, un long silence se fait autour de ces paroles où on vient de recueillir l'un des sens majeurs de l'œuvre. Dans les trois cas, la question reste sans réponse — la seule réponse possible étant la mort du héros. Nous n'assistons pas à la mort d'Achille dans le récit d'Homère, mais lorsque l'*Iliade* prend fin nous savons que le héros court s'y jeter et que son destin est déjà arrêté. L' ὕβρις a toujours été considérée par les critiques comme la marque obligée du héros épique. Or il arrive que c'est précisément à la mort du compagnon que la fameuse démesure cesse d'être l'attribut majeur du héros,

[36] Thomas Greene avait raison d'écrire que c'est avec cette grave question de la mort que l'apparition de l'épopée devenait possible (« with that discovery the epic becomes possible »), « The Norms of the Epic », *Comparative Literature*, 13, 1961, p. 198.

que Roland meurt d'avoir enfin consenti à sonner l'olifant, qu'Achille oublie sa colère et court à sa perte, que Gilgamesh oublie les « deux tiers de divinité » qu'il porte en lui pour humblement se mettre en quête du moyen de conserver ce « tiers d'humanité » par lequel la mort un jour ou l'autre s'infiltrera en lui. Dans le *Beowulf,* comme il semble se produire dans toutes les épopées des peuples nordiques, le compagnon Unferth est relayé par le fameux dragon dans sa fonction symbolisatrice de l'*autre* de Beowulf [37] ; c'est en tuant le dragon que Beowulf s'inflige la blessure dont il mourra lui-même. Pour l'affrontement final le couple se transforme comme pour mieux révéler la nature du combat ténébreux que la conscience du héros se livre à elle-même. Enfin, Victor Hugo semble avoir particulièrement bien pressenti la nature du « conflit » qui oppose Olivier à Roland ; dans son *Mariage de Roland* il définit ce conflit en ces termes :

> **« C'est le duel effrayant de deux spectres d'airain,**
> **Deux fantômes auxquels le démon prête une âme,**
> **Deux masques dont les trous laissent voir la flamme.**
> .....
> **Car de ces deux enfants, qu'on regarde en tremblant,**
> **L'un s'appelle Olivier et l'autre a nom Roland [38] ».**

La question est de savoir maintenant quel est ce mystérieux *démon* de qui le couple épique aurait reçu son âme unique. Et nous abordons ici un problème dont nous reconnaissons qu'il est des plus périlleux, d'autant que l'état de notre enquête est encore fort embryonnaire. Nous avons déjà brièvement esquissé au passage la raison pour laquelle le langage de l'épopée choisit précisément de représenter la conscience

[37] La présence du dragon comme symbole d'une tendance du *moi* du héros semble être une caractéristique non seulement de l'épopée mais de tout le *fictum* d'origine germanique où l'imaginaire est principalement hanté par le fabuleux. Sur ce caractère proprement fabuleux de l'imaginaire germanique, par opposition à la structure « familiale » de tout le conflictuel latin, Giraudoux avait déjà remarqué, avec cette intuition à la fois désinvolte et juste qui est la sienne, qu'au « moment où Sigfried trouve devant lui les filles du Rhin ou les géants, où Faust trouve Méphistophélès, le Cid trouve son père, Polyeucte sa femme, et Horace sa sœur », *Littérature,* Grasset, 1941, p. 233.

[38] *Œuvres poétiques complètes,* Montréal, éd. Valiquette, 1941, p. 458.

« problématique » par cette entité spécifique qu'est le couple épique ; nous y revenons, car il semble que la distinction entre *épopée* et *roman* soit jusqu'à un certain point liée à la solution de ce problème. Peut-être ensuite serons-nous en mesure de répondre au vœu de Ménéndez Pidal qui souhaitait que l'on étudiât la personnalité esthétique de l'épopée « comme on étudie une même entité impersonnelle dans une autre vaste entreprise collective : le langage [39] ». Or, selon notre hypothèse, c'est dans l'état particulier d'un langage, saisi en certain point de son développement historique, qu'il conviendrait de trouver les conditions d'apparition du code épique.

Sans doute la langue du *Roland* d'Oxford n'a-t-elle plus rien des caractères rudimentaires et « primitifs » de cette langue encore mal dégagée du latin qui a servi à la rédaction du *Serment de Strasbourg* ; il serait abusif d'affirmer que la langue de la version oxonienne est une langue naissante. Elle a déjà largement exercé ses libertés dans les récits hagiographiques. Karl Vossler avait déjà judicieusement remarqué que les poètes ne font somme toute « que fixer dans des monuments durables les forces actives de vie de leur langue maternelle [40] ». Or il semble que seul l'état dans lequel se trouvait le dialecte relativement neuf des Normands (continentaux et insulaires) en ce XIe siècle finissant, pouvait assurer à un poète de génie un matériau linguistique qui rendît possible la constitution d'un univers mental favorable à l'apparition de l'épopée. Cette langue, plus abrupte dans ses sonorités qu'aucun autre dialecte d'oïl de la même époque, en est encore à inventorier la surface du réel ; le métabolisme de ses fonctions syntaxiques et lexicales, de son système prépositionnel et de son réseau de créations métonymiques, a atteint un point d'équilibre en-deçà duquel le dialecte ne pouvait que servir de véhicule à la traduction (le *Saint Alexis*) ; il n'a pas encore atteint le degré de complexité et de souplesse qui lui eût permis d'explorer par la psychologie l'extrême mobilité de la conscience humaine [41] ; il excelle cependant à

39 *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, trad. Cluzel, Picard, 1960, p. 517.

40 *Langue et culture de la France*, trad. Juilland, Payot, 1953, p. 51.

41 Voir notamment l'étude de Thomas S. Thomov, « Sur la langue de la version oxonienne de la Chanson de Roland », *Actes du IVe Congrès international de la Société Rencesvals*, Studia Romanica 14, 1969, pp. 179-193.

immobiliser une à une les tendances essentielles de cette conscience, les fixe et les incarne non pas dans un seul personnage, mais dans autant de héros qu'il saisit de tendances. C'est dans un point d'équilibre semblable qu'il faut imaginer le dialecte composite et artificiel d'Homère, et celui, plus composite encore (anglien et west-saxon) du *Beowulf.* Homère eût été incapable d'exprimer certaines motivations purement intérieures qui eussent obligé Achille à calmer sa colère et à reprendre le combat ; Patrocle est le révélateur par quoi Achille *modifie* son sentiment. La mobilité intérieure est le propre du héros romanesque ; le poète épique, à cause de l'a-psychologisme constitutif de son univers linguistique, ne saurait rendre l'intérieur d'un héros qu'en le dédoublant. Et l'objectivité de son regard n'est pas le fait d'une impuissance dont serait responsable sa poétique, mais bien plutôt le fait d'une langue dont toutes les forces proprement créatrices sont orientées dans le sens d'une exploration externe de tout ce qui est sur le point de surgir de l'intérieur. Le débat de conscience dans le *Roland* se joue entre la *sapientia* et la *fortitudo* [42]. Concentrées en un seul être, ces forces équivalentes n'eussent pu donner lieu à un débat intérieur, ou plutôt, l'état particulier où le dialecte normand pouvait explorer ces tendances au sein d'une seule conscience eût rendu le conflit proprement inexprimable. C'est de cette impossibilité même que le poète tire son projet créateur et le traduit en incarnant sa problématique, par voie de diffraction, dans le couple épique : Achille est coléreux, Patrocle est conciliant ; Gilgamesh est tyrannique, Enkidou est sage (le texte ninivite le dit expressément au vers 34, Tabl. I, coll. iv) ; Roland est *proz* et Olivier est *sage.* Que l'on songe seulement au degré de complexité où devait être parvenue, un siècle plus tard, la langue d'un Chrétien de Troyes pour pouvoir exprimer la mobilité et l'ambivalence des sentiments intérieurs de Lancelot :

« et ses pansers est de tel guise
que lui meïsmes en oublie,
ne set s'il est, ou s'il n'est mie. »

(éd. Roques, vv. 714-716)

42 Selon la formule d'Isidore de Séville : « Nam heroes appellantur viri quasi aerii et caelo digni propter sapientiam et fortitudinem », éd. Lindsay, Oxford, 1911, vol. I, 39.9.

Et l'on voit plus clairement à quelle impérieuse nécessité esthétique (et pour quels motifs inhérents à l'état même du langage) les poètes épiques ont dû universellement se soumettre en créant le couple épique [43]. La distinction entre roman et épopée ne doit pas se faire, comme le voulait Hœpffner, à partir « du héros collectif de l'épopée et du héros individualisé du roman [44] », mais bien à partir d'un état linguistique qui d'une part rend impossible toute exploration intérieure d'un héros (si ce n'est par fraction de la conscience projetant sa totalité sous les espèces du couple épique) et rend d'autre part, non seulement possible, mais *nécessaire* l'objectivation de la conscience problématique dans une forme singulière. Et si l'épopée, en dépit d'un système narratif commun qu'elle partage avec le roman, doit être considérée comme un genre nettement différencié, c'est qu'elle donne à la formation du langage qui l'engendre la signification d'un commencement absolu. Cette position qu'elle occupe à l'origine du narratif suffit à lui conférer un statut privilégié dans l'évolution du discours métonymique. Sitôt épuisé son rôle créateur, elle peut donner naissance à une série formelle, comme l'indique la tendance universelle à la cyclisation épique ; les produits de cette série ne porteront jamais que le nom de chansons de geste ou de poèmes héroïques ; aucun n'a plus droit à celui d'épopées [45]. La vocation spécifique de l'épopée est d'avoir dit le premier mot. Mais le sous-produit de l'épopée ne donnera jamais non plus le roman ; la version de Châteauroux de la *Chanson de Roland,* pour avoir perdu le haut degré de cohé-

---

43 La création du couple épique est si bien liée à la constitution d'une langue à une époque donnée, que Rutebeuf au XIIIe siècle, se désolant de l'état du monde, ne trouvera pas mieux pour expliquer le désarroi de son temps que de lier lui aussi l'absence des héros épiques à la déperdition de la grammaire :

> « **Or m'en vieng par chevalerie**
> **Qui au jor d'hui est esbahi :**
> **Je n'i voi Rollant n'Olivier** [. . .]
> **Menestrez sont esperdu,**
> **Chacun a son Donet perdu.** (Donet = grammaire de Donatus)
> (éd. Faral, p. 387, vv. 147 ss.)

44 « La Chanson de geste et les débuts du roman courtois », *Mélanges Jeanroy,* Droz, 1928, p. 131.

45 C'était aussi l'avis de Curtius, qui toutefois mettait à côté de la *Chanson de Roland* le *Gormont et Isembart,* cf. « Uber die altfranzösische Epik », ZfRP, 64, 1944, pp. 233 ss.

rence qui marque le *Roland* d'Oxford, n'est pas pour autant un roman. On a d'ailleurs assez montré que chanson de geste et roman ont circulé parallèlement jusqu'au début du XIVe siècle, en se contaminant certes, mais en gardant les caractères (parfois exsangues) du modèle culturel dont chacun était issu [46]. Le roman n'a pas supplanté l'épopée ; l'épopée ne s'est pas non plus comme on dit souvent « dégradée en roman ». Si Achille se transforme en quelque chose d'autre, c'est en Œdipe, non en Ulysse [47] ; Roland, non en Érec, mais en Britannicus. Dans la tragédie, le héros, désormais singularisé, est placé devant un choix impossible ; Roland, lui, choisit ce qui en fait précisément un héros, et ce qui surgit pour lui résister, ce n'est ni le destin, ni la voix intérieure de sa conscience, mais l'action de l'autre de lui-même, Olivier. « À mesure qu'il tend à s'approprier son moi, le héros devient un être ambivalent [48] ». Et c'est cette ambivalence à sa source que l'épopée a pour mission de faire apparaître dans et par le langage. Elle est l'instant historique même où la tendance ambivalente du *moi* de l'homme peut être dramatiquement saisie selon un mode linguistique qui la fixe précisément d'une manière ambivalente dans le couple épique. Un poète a les pensées mais aussi les fictions que sa langue autorise. L'appropriation de la légende de Roncevaux par un poète de génie au XIe siècle a dû coïncider avec un moment historique particulièrement créateur dans le développement historique de la langue ; le poète a figé ce moment en une œuvre plus cohérente et plus chargée de signification que l'état dans lequel il a dû recueillir cette légende, la cohérence comme produit d'un acte de création étant à elle-même sa propre signification. EPOS est non pas naissance du héros mais naissance fébrile du *mot* comme support de l'imaginaire. Et l'on peut se demander si la fameuse immobilité de l'univers épique, le caractère statique de la laisse ou du chant, toute cette marche retardée des évé-

---

46 Voir notamment H.R. Jauss, « Chanson de geste et roman courtois », *Chanson de geste und Höfischer Roman*, Heidelberger Kolloquium, 1961, Carl Winter, 1963, pp. 61-77.

47 Voir H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, 1951, où il est soutenu que l'*Odyssée* n'est plus une épopée.

48 « The hero has become a split man as he moves towards the possession of an individual ego », M. Mc Luhan, *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, 1962, p. 52.

nements dont Schiller faisait « une loi épique souveraine [49] » ne serait pas simplement le reflet, dans la forme, de cette lente patience de l'univers du langage, attentif à l'émergence en son sein de l'individualité naissante.

Université Laval

□ □ □

[49] *Correspondance entre Goethe et Schiller*, trad. Carlowitz, Paris, Charpentier, 1863, p. 345.