



**HAL**  
open science

# Entre épique et romanesque, l'écriture du rachat dans Raoul de Cambrai

Sarah Léon

► **To cite this version:**

Sarah Léon. Entre épique et romanesque, l'écriture du rachat dans Raoul de Cambrai. Littératures. 2010. dumas-00670152

**HAL Id: dumas-00670152**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00670152>**

Submitted on 14 Feb 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR  
MASTER UN LETTRES ET CIVILISATIONS  
PARCOURS POETIQUES ET HISTOIRE LITTERAIRE  
ANNEE UNIVERSITAIRE 2009-2010

LEON SARAH

*Entre épique et romanesque,  
l'écriture du rachat dans  
Raoul de Cambrai*

SOUS L'AIMABLE DIRECTION DE MME VALERIE FASSEUR

MEMOIRE SOUTENU LE 21 JUIIN 2010



## Table des matières

□	Introduction	p. 5.
□	<b><u>Partie 1</u>      <b>La chanson de Raoul de Cambrai, épopée à part entière ?</b></b>	p. 14.
	<b><u>1 : L'épique dans Raoul de Cambrai</u></b>	p. 14.
	a- La structure de l'œuvre	p. 14.
	b- Le traitement du héros	p. 21.
	c- Le traitement des combats	p. 25.
	<b><u>2 : Perdition et désintégration de l'épique</u></b>	p. 27.
	a- Perte des idéaux chevaleresques	p. 27.
	b- Dégradation des relations humaines, amoureuses et amicales	p. 32.
	<b><u>3 : La possibilité de l'intrusion du romanesque dans la fresque épique</u></b>	p. 37.
	a- Le refus du romanesque	p. 37.
	b- Une « épopée romanesque » ?	p. 39.
□	<b><u>Partie 2</u>      <b>Les enjeux de la mutation générique</b></b>	p. 41.
	<b><u>1 : Un enjeu littéraire</u></b>	p. 42.
	a- Entre héros épique et héros romanesque	p. 42.
	b- Ancienne et nouvelle génération, entre tradition épique et modernité romanesque	p. 47.
	c- L'intrigue romanesque	p. 50.
	<b><u>2 : Un enjeu social</u></b>	p. 53.
	a- Le rôle et l'enjeu des guerres	p. 53.
	b- L'absence du roi comme fondement de la mutation générique	p. 56.
	<b><u>3 : Un enjeu chrétien</u></b>	p. 59.
	a- Repentir et mort de Raoul	p. 59.
	b- Le blasphème poussé à son paroxysme : l'incendie d'Origny	p. 62.
	c- Le pèlerinage, moyen ou fin de la mutation ?	p. 64.

□	<b><u>Partie 3</u>      <b>La mutation générique au service de l'écriture du rachat, entre ouverture et repli</b></b>	p.68.
	<b><u>1 : Une chanson de la faute</u></b>	p. 68.
	a- La faute originelle : les responsables de la guerre	p. 68.
	b- Du héros fautif au héros discutable et discuté	p. 71.
	<b><u>2 : Le genre épique et la société médiévale, évolution et transgression</u></b>	p. 75.
	a- Un siècle en mouvance	p. 75.
	b- L'expression des sentiments, entre épique et romanesque	p. 77.
	<b><u>3 : Une mutation générique aboutie ou inachevée ?</u></b>	p. 81.
	a- Bernier, héros d'un nouvel ordre tant attendu ?	p. 81.
	b- Un genre cyclique ?	p. 84.
	c- L'impossible fin, l'impossible mutation	p. 88.
□	<b>Conclusion</b>	p. 95.
□	<b>Bibliographie</b>	p. 102.

## Introduction

La chanson de geste de *Raoul de Cambrai* est, par sa structure, son genre et ses thèmes, une œuvre singulière. Ecrite sur deux siècles, le XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup>, elle est à la jonction de deux époques, de deux sensibilités et de deux genres, l'épique et le romanesque. La chanson de geste se définit comme un « poème épique<sup>1</sup> », et la chanson de *Raoul de Cambrai* ne saurait échapper à cette définition. Mais comment définir l'épique et pourquoi lier chanson de geste et épopée ? Peut-être faudrait-il repenser la définition. C'est ce que fait Dominique Boutet, puisqu'il écrit en préambule de *La chanson de geste* : « les chansons de geste sont-elles des épopées ?<sup>2</sup> ». Pour lui, « la notion d'épopée et celle, plus large encore, d'épique, sont parmi les plus imprécises de la littérature<sup>3</sup> ». Aborder l'épique et le définir paraît donc être difficile. Si une définition générique semble peu réalisable de par la longévité et la mouvance du genre épique, nous pourrions tenter de définir l'épopée à travers ses *thèmes* et ses *motifs*<sup>4</sup>.

Dans *La Poétique*<sup>5</sup>, Aristote distingue la tragédie, qui concentre les épisodes et les caractères, de l'épopée, qui connaît de nombreuses variations d'épisodes et de personnages, et qui ne propose pas un seul élément de crise. Pour lui, dans l'épopée il faut pouvoir « embrasser d'un seul regard le commencement et la fin<sup>6</sup> », ce qui ne semble pas être le cas dans *Raoul de Cambrai* puisque la chanson met en scène plusieurs personnages, dont trois principaux qui se succèdent, Raoul, Gautier et Bernier. De plus, la chanson connaît, outre ses variations de personnages, des variations d'épisodes, puisque les combats laissent place dans une deuxième partie à des motifs plus romanesques ou plus

---

1 M. Zink, *Littérature française du Moyen Age*, Paris, PUF, 1992, « Les chansons de geste sont des poèmes épiques », p. 69.

2 D. Boutet, *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture du Moyen Age*, Paris, PUF, 1993, p. 6.

3 D. Boutet, « L'insuffisance de l'épique » in D. Boutet (dir.), *Le romanesque dans l'épique*, Actes du colloque de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris-X Nanterre, 22-23 mars 2002, Littérales n°31, Paris, Centre des Sciences de la Littérature, 2002, p. 5.

4 Sur la notion des thèmes, des motifs et des formules, voir J. Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, (chap. 5 : « Motifs et formules »), selon la définition de J. Rychner, le sujet dans *Raoul de Cambrai* est « la lutte entre le Cambrésis et le Vermandois ». Les thèmes sont « jeunesse du héros, ingratitude royale, préliminaires à la guerre, bataille générale, mort du héros... », et les motifs « apparaissent dans le traitement des thèmes ». Ces motifs sont traités « dans un certain langage, à l'aide de certains moyens d'expressions stéréotypés : la formule », p. 126.

5 Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc, J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, chapitre 24.

courtois, plus proches des romans d'aventures que de l'épopée. Mais si elle varie dans ses personnages et ses thèmes, nous pouvons néanmoins déceler une unité, une « crise », un moment tragique qui conditionne la chanson : le Roi Louis prive Raoul, son neveu, des terres qui lui reviennent de droit, en les donnant à un autre seigneur. Ce personnage déshérité qu'est Raoul subit la malfaisance de son Roi et le poids du destin, puisqu'il est présenté comme un héros maudit par son Roi puis plus tard par sa mère. Pauline Matarasso remarque d'ailleurs le lourd poids du destin dans la chanson :

Dans *Raoul de Cambrai* certains aspects de l'élément tragique incitent [...] à demander si la nécessité psychologique n'est pas secourue et parfois dominée par une fatalité qui rejoindrait dans son pouvoir maléfique le « fatum » des tragédies.<sup>7</sup>

Si la destinée joue un rôle non négligeable dans la chanson, il faut cependant remarquer que Dieu n'est plus omnipotent ou omniprésent. Une large place est laissée à la responsabilité des hommes dans *Raoul de Cambrai*. Ils disposent de leur libre arbitre, sont capables de faire le bien comme le mal, à la fois coupables et innocents, rachetés ou rejetés par les autres membres de la société avant de l'être par Dieu.

L'injustice subie par Raoul est donc la « crise » et l'enjeu même de la chanson. Cette chanson est porteuse d'un enjeu dramatique, tragique, transcrivant le malheur, l'injustice, la colère et la vengeance des hommes. *Raoul de Cambrai*, et à travers elle l'épopée, traduit un idéal, des sentiments et des désillusions. Elle se veut simple et vraie, comme Léon Gautier le remarque : « L'Épopée n'est pas une œuvre d'art, c'est un produit naturel<sup>8</sup> ». La chanson de geste use de la matière de France, qui revendique la véracité historique, qui se veut véritable, et donc *naturelle*. La matière de France est au Moyen Âge en rivalité politique et littéraire avec la matière arthurienne, qui revendique le merveilleux. C'est dans ce sens là que nous pouvons dire que l'épopée est naturelle, puisqu'elle entend traiter de la réalité humaine et de l'humaine réalité à travers ses héros pris dans l'Histoire. Mais les héros qu'elle met en présence sont néanmoins des héros magnifiés, capables d'exploits surhumains, plus semblables à des dieux qu'à des humains. Ainsi, derrière le

---

6 Aristote, *La Poétique*, op. cit, p. 123.

7 P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris, Nizet, 1962, p. 195.

8 L. Gautier, *Les Épopées françaises. Etude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*,

« produit naturel », il semble qu'il y ait malgré tout « une œuvre d'art », et qu'il ne peut n'y avoir que cela, à travers l'art du poète, qui, dans la chanson de *Raoul*, décrit avec force les combats, avec douceur l'amour et avec sévérité la démesure.

Cette notion de naturel est assez difficile à affirmer ou infirmer, puisque l'épopée dans son essence, est un genre dit stéréotypé, érigeant des héros aux caractères forts, qui ne sont pas dotés d'épaisseur psychologique, se reconnaissant dans et par la collectivité et par la hardiesse au combat.

A travers cette définition de l'épopée faite par L. Gautier, choisie sciemment car contestable, nous pouvons voir que l'épopée a toujours été approchée de différentes façons, et parfois même de façon opposée par les critiques<sup>9</sup>. Ces différences d'approche et d'analyse du genre épique montrent qu'il y a une oscillation dans l'imaginaire collectif et traditionnel, entre naturel et artificiel, travail et improvisation, original et imitation, pour décrire et qualifier la chanson de geste. Elle se définit différemment selon la sensibilité de chaque lecteur et la chanson de *Raoul de Cambrai* n'échappe pas à cela puisqu'elle a ses admirateurs et ses détracteurs. Elle est épopée pour celui qui veut s'en tenir à la seule première partie de l'œuvre, à l'image de Pauline Matarasso qui discrédite la seconde partie, ne méritant pas attention à ses yeux puisqu'elle la qualifie de « médiocre » :

Nous n'avons tenu compte dans cette étude que des 5555 premiers vers, ce qu'il est habituellement convenu d'appeler « Raoul de Cambrai ». Malgré l'affirmation contraire de M. Levin, nous sommes convaincue que la suite a été rajoutée par un autre poète. De valeur médiocre, cette partie ne mérite pas d'étude individuelle. Rentrant dans la catégorie des épopées tardives, des romans d'aventures, elle se trouve en dehors de notre sujet.<sup>10</sup>

O. Jodogne rejoint P. Matarasso et dit l'insignifiance de la dernière partie de l'œuvre, chargée pour lui de « meubler la paix<sup>11</sup> ». Elle est au contraire appréciée, ou du

---

Osnabrück, Otto Zeller, 4.vol., 1<sup>e</sup> éd. 1865, reprint 1966, p. 495.

9 voir par exemple la bataille que se livrent J. Bédier et G. Paris quant à l'origine de la chanson de geste, l'un défendant une *thèse individualiste*, c'est-à-dire une thèse visant à dire que les chansons épiques seraient fondées sur des thèmes poétiques plus que sur des thèmes historiques, l'autre défendant une *thèse traditionaliste*, c'est-à-dire une thèse nationaliste, dans le sens où les chansons de geste seraient à l'origine des chants populaires collectifs. Sur le sujet, voir la synthèse faite par M. Zink in *Littérature médiévale du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 90-93.

10 P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, *op. cit.*, p. 13.

11 O. Jodogne, « Sur l'originalité de *Raoul de Cambrai* », in *La technique littéraire des chansons de geste*, Actes du colloque de Liège, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, Septembre 1957, Paris, Les Belles lettres, 1959, p. 37-54.

moins étudiée dans son ensemble par François Suard par exemple, qui fait justement le choix de s'intéresser à cette partie là, en intitulant un de ses articles « Le romanesque dans *Raoul de Cambrai*<sup>12</sup> ». Cette chanson soulève donc des ambiguïtés. Épopée, œuvre qui laisse place au romanesque, ou « rhapsodie d'éléments disparates<sup>13</sup> » ? Mais la chanson de *Raoul de Cambrai* n'est-elle que cela, que formelle ? S'il y a mutation des thèmes, des motifs, des idéaux, il y a aussi et surtout une nouvelle manière d'écrire, une nouvelle forme d'écriture et un renouvellement du « genre » purement épique. Or justement, le genre de la chanson de *Raoul* est envisagé différemment selon les critiques. Joseph Bédier use du terme de « roman » pour qualifier *Raoul*<sup>14</sup>, quand il est préféré dans *Raoul de Cambrai : L'impossible révolte* le terme de « texte composite » ou celui de « récit »<sup>15</sup>. On trouve plus généralement le terme de chanson. Cette chanson, nous garderons cette expression, connaît déjà par sa seule qualification des différences de classification : roman comme le dit J. Bédier ou chanson de geste ? Cette chanson semble s'insérer dans un système ambivalent, entre tradition épique et réelle originalité littéraire, mouvante et ouverte. La question du genre pour qualifier *Raoul de Cambrai* a donc provoqué des débats, mais cette notion de « genre » est à prendre avec précaution pour des textes médiévaux, souvent hybrides.

La notion d'auteur est elle aussi peut-être maladroite, puisque les textes médiévaux qui nous parviennent ont souvent été remaniés par différents jongleurs et clercs. Pour William Kibler, l'œuvre serait composée par trois poètes différents, chaque poète ayant composé une partie, celle de Raoul, celle de Gautier, et enfin celle de Bernier<sup>16</sup>. Pour Daniel Poirion, l'œuvre se divise en deux parties « mais précisément les deux parties ne sont peut-être pas du même auteur<sup>17</sup> ». Doit-on s'attarder sur cette mutation auctoriale, chaque poète ayant sans doute proposé sa propre sensibilité épique, ses propres esthétiques littéraires ? Dans *Raoul de Cambrai : L'impossible révolte*, les auteurs rappellent que

---

12 F. Suard, « Le romanesque dans *Raoul de Cambrai* », in D. Boutet (dir.), *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, op. cit., p. 45-63.

13 R. Lejeune, citée par D. Boutet in « Les épisodes sarrasins dans *Raoul de Cambrai* : composition et intertextualité », in D. Boutet (dir.), *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, op. cit., p.66.

14 J. Bédier, *Les Légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Champion, vol. 2, 3ème éd, 1926, p. 357.

15 E. Baugmartner, L. Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : L'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999, p. 55, p. 57.

16 *Raoul de Cambrai*, éd. S. Kay, trad. W. Kibler, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1996, introduction par W. Kibler, p.16.

17 D. Poirion (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Age*, Paris, PUF, 1983, p. 78.

faute d'un terme plus approprié, « auteur » désignera désormais le responsable du texte conservé par le manuscrit A, même si, bien entendu, le *je* qui annonce le texte doit être perçu comme le *je* du jongleur, du récitant, qui prend en charge l'interprétation de la chanson face au public convoqué dans le prologue.<sup>18</sup>

C'est en gardant cette idée en tête que nous pourrions alors accepter le terme d'auteur, utilisé par exemple par V. Fasseur<sup>19</sup>.

Cette remarque établie, il semblerait plus utile de chercher à comprendre comment les trois parties de l'œuvre s'articulent, se complètent ou s'opposent, à travers plusieurs poètes peut-être, mais surtout à travers des époques, des formes littéraires et une sensibilité différentes. Ceci nous amènera forcément dans cette étude à nous intéresser à l'esthétique littéraire de la chanson, plutôt que de tenter de lui chercher une unité générique ou une identité auctoriale. Il nous faudra chercher à savoir ce qu'est, ce que traduit la chanson de *Raoul de Cambrai* plutôt que de l'enfermer dans un genre et dans une forme particulière.

*Raoul de Cambrai* est une œuvre disparate, mais néanmoins classable puisqu'elle s'insère dans le cycle des barons révoltés, cycle dans lequel le pouvoir royal est mis à mal par une féodalité révoltée<sup>20</sup>. Classer cette chanson dans le cycle des barons révoltés fait d'elle une chanson comparable à d'autres chansons du même cycle par son thème de la révolte. Mais qu'en est-il de l'appréhension même de ce thème, comment est-il traité dans l'œuvre de *Raoul* et qu'a-t-il de différent par rapport aux autres chansons ? *Raoul de Cambrai*, qui est, comme toute chanson de geste, une chanson de guerre et de combats, est, dans le cadre de son appartenance au cycle des barons révoltés, plus qu'une chanson de combats, puisqu'elle dit la révolte et la vengeance guerrières. C'est ce passage de la révolte à la vengeance qui mérite attention. Il faut se demander quelles sont les conséquences de la révolte de Raoul sur les autres personnages, Gautier, Bernier, Louis, Aalais, Guerri. Le rôle de Gautier et de Bernier, qui assurent et assument la continuité de la chanson, n'est-il pas celui de ne pas continuer une révolte pour un fief mais d'opérer une réelle transformation des idéaux ? Si tel est le cas, alors Raoul serait le personnage qui condamnerait les autres à se battre pour retrouver ou recréer un nouveau monde, une nouvelle société et un nouvel

---

18 E. Baugmartner, L. Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : L'impossible révolte*, op. cit., p. 53.

19 V. Fasseur, *L'Epopée des pèlerins. Motifs eschatologiques et mutations de la chanson de geste*, Paris, PUF, 1997, « l'auteur de Raoul de Cambrai », p. 211.

20 Il est d'usage de distinguer trois cycles : celui de la geste du Roi, dans laquelle s'insère *La Chanson de Roland* par exemple, le cycle de Guillaume d'Orange, et enfin le cycle des barons révoltés, appelé aussi le cycle de Doon de Mayence.

ordre moral.

Ce nouvel ordre, au sein d'un nouveau monde, met à mal la conception de la temporalité au sein de l'épopée, puisque comme le note M. Bakhtine, l'épopée est « un poème sur le passé<sup>21</sup> », enfermée dans son histoire mythique, mettant en scène des événements glorieux et historiques. Mais *Raoul* est une chanson d'hommes, loin des épopées homériques merveilleuses. La chanson n'est pas glorieuse, elle dit la déchéance. Désormais, il n'y a plus que des héros, ou antihéros confrontés à eux-mêmes, au Roi et donc à Dieu, puisque le Roi est le « garant d'un ordre qui a été établi par Dieu<sup>22</sup> ».

L'épopée suit un chemin tracé d'avance, puisqu'elle dit les déboires ou les victoires d'un héros qui doit, quoi qu'il arrive, renouer avec son Roi à la fin de la chanson pour que l'ordre soit rétabli. De plus, l'épopée a besoin d'un héros épique, d'une structure épique, et d'une forme épique. La structure narrative de la chanson de *Raoul* est la suivante : elle met en scène trois héros différents, qui se succèdent, semblant créer ainsi trois unités bien distinctes, les trois parties étant de facture dissemblables. En effet, la dernière partie de *Raoul de Cambrai* n'obéit pas aux critères formels de la chanson de geste puisqu'elle traite des sentiments amoureux, mettant ainsi en scène des épisodes romanesques, et même merveilleux. *Raoul de Cambrai* peut se diviser en trois parties<sup>23</sup> :

La première partie est dédiée à Raoul. Raoul, doit hériter du Cambrésis, mais le Roi le donne à un autre. Pour tenter d'apaiser la colère de Raoul, le Roi décide de lui donner le Vermandois. Or le Vermandois appartient au clan de Bernier, *homme lige*<sup>24</sup> de Raoul. Bernier tente de dissuader son seigneur de partir à la conquête de ces terres, mais Raoul entre quand même en guerre contre Bernier et son père Ybert. Cette guerre signe la rupture des liens qui unissaient jusqu'alors Bernier et Raoul.

La deuxième partie commence à la mort de Raoul, tué par Bernier. Elle met en scène Gautier, cousin de Raoul, qui part en guerre contre Bernier pour venger son cousin.

---

21 M. Bakhtine cité par J-P. Martin in « L'imaginaire et la temporalité dans *Raoul de Cambrai* » in D. Boutet (dir.), *Raoul de Cambrai entre l'épique et le romanesque*, op. cit., p. 25.

22 P. Le Gentil cité par D. Boutet in « La politique et l'histoire dans les chansons de geste », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1976, n°31, p. 1119-1130, Consulté le 4/12/09, disponible sur [www.Persée.fr](http://www.Persée.fr).

23 Nous distinguons trois parties, puisque chaque partie érige un héros différent, mais nous pouvons, comme D. Poirion, distinguer deux grandes parties : une partie épique qui réunit les deux premières parties, et une seconde, plus romanesque.

24 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., Glossaire, « homme lige se dit de celui qui engage sa foi envers un seigneur... », p. 539.

Enfin, la troisième partie commence au moment où Béatrice avoue à Bernier son amour pour lui. Elle érige Bernier en nouveau héros qui permet au poète d'exploiter d'autres horizons, plus tout à fait épiques, mais pas tout à fait totalement romanesques.

Même si nous pouvons déceler une nouvelle forme d'écriture dès la deuxième partie de la chanson, il est essentiel de rappeler qu'au XII<sup>e</sup> siècle, le roman en tant que genre n'existe pas. La chanson de geste reste le genre narratif majeur du siècle, garante dans l'esthétique médiévale de vérité et d'exemplarité, à l'image de héros comme Roland. Néanmoins, la chanson de geste et le roman sont liés puisque « le roman est le seul genre important à se constituer à partir de la littérature latine antique, et plus particulièrement de l'épopée<sup>25</sup> », tout en restant un « genre secondaire<sup>26</sup> ». C'est avec Chrétien de Troyes que se développe le roman d'aventures. La différence avec la chanson de geste est que le roman d'aventures revendique la fiction quand la chanson de geste affirme sa véracité.

Épique et romanesque se complètent et s'opposent dans leur définition, et il nous faudra chercher de quelle manière. Il ne s'agira pas de tenter de voir si *Raoul* est une œuvre romanesque, de type « romans d'aventures », cela paraîtrait absurde, dans le sens où la chanson reste bien sûr épique. Il s'agira plutôt de se demander comment, et pourquoi, la chanson accepte l'intrusion du « non épique ». Si *Raoul de Cambrai* se laisse envisager sous la forme d'une œuvre hybride, nous devons nous demander si cette hybridité perceptible s'accompagne d'un sens profond ou si elle n'est que formelle. Nous essaierons de répondre à ces questions en nous attachant à une signification possible et envisageable de la mutation, mais non affirmée, celle du rachat. Il faut chercher à savoir si cette mutation générique va de pair avec une possible écriture du rachat. Certains critiques refusent cette idée de rachat, à l'image de Reto R. Bezzola, qui écrit que dans *Raoul de Cambrai* « on ne peut déceler le moindre principe directeur, la moindre aspiration à la sérénité<sup>27</sup> », et que « Raoul pêche par mépris de ce qu'il y a de plus haut, de l'ordre divin<sup>28</sup> ». P. Matarasso refuse aussi cette idée puisqu'elle écrit :

---

25 F. Lestringan, M. Zink (dirs.), *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances. Moyen-Age-XVIIe siècle*, Paris, PUF, vol.1, 2006, p. 958.

26 M. Zink, *Littérature médiévale du Moyen Age*, op. cit., p. 129.

27 R. R. Bezzola cité par D. Boutet et A. Strubel in D. Boutet, A. Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, Paris, PUF, 1979, p. 61.

28 R. R. Bezzola cité par D. Boutet in D. Boutet, « La politique et l'histoire dans les chansons de geste », in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, op. cit., Disponible sur [www.Persée.fr](http://www.Persée.fr) .

Ce qui rend moins évident le rôle du spirituel dans le déroulement de la tragédie c'est l'absence de rachat. L'esprit de réconciliation qui embellit les dernières pages de plusieurs chansons de geste fait défaut ici.<sup>29</sup>

Cette problématique d'une écriture du rachat est-elle recevable quand beaucoup ne voient que la violence dans *Raoul*, à l'image de R. R. Bezzola ou P. Matarasso ? L'œuvre n'est-elle qu'agressivité et déchéance ? Peut-on envisager une esthétique du rachat dans le sens où la faute d'orgueil de Raoul, personnage épique, serait rachetée par Gautier et Bernier, personnages moins épiques que romanesques ?

Il ne faudrait cependant pas penser que le seul fait d'introduire des éléments romanesques dans la trame épique suffirait à faire de *Raoul de Cambrai* une chanson du rachat. Cette mutation générique est surtout envisageable grâce à la mise en place d'un nouveau rapport à l'individu. En écrivant des épisodes plus romanesques, le poète participe à cette tentative de rachat mais il ne peut pas en être directement la cause. Ce rachat, s'il a lieu, ne peut se faire uniquement parce que hors des cadres de l'épopée, le poète peut s'intéresser à un seul personnage et non plus à un personnage pris dans une collectivité, dans une communauté. C'est parce que le personnage sort du cadre de l'épopée et qu'il s'affirme en tant qu'individu et non plus en tant que guerrier qu'est permis le romanesque. Mais si l'écriture du rachat est permise à travers le romanesque, a-t-elle pour autant lieu ?

Pour tenter de voir si « la thématique romanesque de la seconde partie<sup>30</sup> » revêt une valeur, quelle soit littéraire, esthétique, symbolique, ou auctoriale, il convient de s'intéresser dans une première partie aux différences qu'il existe entre les définitions théoriques de l'épique et du romanesque et les applications pratiques dans *Raoul de Cambrai*. L'œuvre de *Raoul de Cambrai* répond-elle aux normes et canons esthétiques de la chanson de geste ? Pourrions-nous dire que les germes de la mutation se mettent en place dès la première partie de la chanson que l'on juge purement épique ? Il conviendra de s'intéresser à l'épique de *Raoul*, en se demandant d'abord si la chanson est purement épique, comme celle de *Roland*. Puis à contrario, nous essaierons de voir que peut-être, l'épique en tant que genre, s'éteint, ce qui nous amènera à nous demander si nous pouvons

---

29 P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op. cit., p. 212.

30 B. Guidot, « Spiritualité et violence dans *Raoul de Cambrai* », in J-C. Vallecalle (dir.), *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p. 21.

envisager une mutation générique, à travers les failles du genre épique, failles qui permettraient une autre forme d'écriture et de motifs.

Cette oscillation constante entre épique et romanesque une fois éclaircie, il nous faudra nous intéresser dans une seconde partie aux enjeux de cette mutation. Ce passage d'une chanson purement épique à une chanson à *tentation* romanesque entraîne-t-il avec lui un écart par rapport aux normes épiques traditionnelles ? Traduit-il une nouvelle façon d'envisager le monde et la littérature ? Nous envisagerons trois enjeux possibles de la mutation générique, à savoir un enjeu littéraire, puis un enjeu social et politique, et enfin un enjeu chrétien. Ces enjeux sociaux et chrétiens sont un principe fondateur et essentiel de la chanson de geste puisque comme le rappellent D. Boutet et A. Strubel : « la chanson de geste s'explique [...] par la rencontre de la politique et de la religion chrétienne <sup>31</sup> ».

Après avoir déterminé les enjeux de ces mutations génériques et symboliques, nous nous interrogerons sur la composition de l'œuvre et sa portée. Cette chanson, à travers l'écriture du rachat, permet-elle une totale mutation générique ou cette mutation n'est-elle qu'éphémère ? Et si elle n'est qu'éphémère, comment pourrait-elle racheter les hommes ? Nous verrons d'abord que l'écriture du rachat n'est possible que parce qu'il y a préalablement faute. Puis par le biais de cette faute et de ses héros fautifs, nous verrons comment est appréhendé le genre épique dans la société littéraire et culturelle du Moyen Age, pour savoir si le poète fait évoluer le genre ou transgresse les règles épiques. Et s'il y a évolution et transgression, l'œuvre deviendrait une œuvre de l'entre-deux, une œuvre de scission, peut-elle alors s'achever ? La fin de la chanson de *Raoul* assoit-elle définitivement la mutation générique ou est-elle ouverte ?

---

31 D. Boutet, A. Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, op. cit., p. 63.

## I La chanson de Raoul de Cambrai, épopée à part entière ?

### I: L'épique dans Raoul de Cambrai

#### a- La structure de l'œuvre

Si nous avons tenté de définir dans l'introduction les notions d'épopée et de romanesque, il convient maintenant de voir si nous pouvons appliquer ces définitions à *Raoul de Cambrai*. Cette chanson est-elle fidèle aux canons esthétiques et littéraires de la chanson épique ? Et si les définitions théoriques ne sont pas toujours applicables aux œuvres dans les « faits », pouvons-nous tout de même envisager l'existence d'une « structure épique<sup>32</sup> » ?

Dans *Les Notions philosophiques*<sup>33</sup>, l'épopée est envisagée ainsi :

- 1) Il s'agit d'une narration versifiée qui se sert de vers réguliers [...].
- 2) Une part importante de la narration est dévolue aux discours et aux dialogues. Les descriptions se font généralement à l'aide d'expressions formulaires fixes.
- 3) Au niveau du lexique, le texte épique se caractérise par l'existence de nombreuses locutions toutes faites : épithètes, formules récurrentes, descriptions stéréotypées, etc. [...].
- 4) L'action se caractérise souvent par sa brièveté temporelle [...].
- 5) D'un point de vue thématique, l'épopée classique se limite à des thèmes héroïques et guerriers [...].

Que penser de ces caractérisations ? Si certaines sont applicables pour la première partie de *Raoul de Cambrai*, il n'en va pas de même pour la seconde partie plus romanesque, qui ne se « limite » en aucun cas à des thèmes seulement guerriers. Si nous ne pouvons appliquer une caractérisation homogène pour toute la chanson<sup>34</sup>, nous pouvons néanmoins remarquer que cette chanson répond à une esthétique formelle particulière à

---

32 N. Labère, *Littératures du Moyen Age*, Paris, PUF, 2009, p. 158.

33 S. Auroux, (dir.), « L'épopée » in *Les Notions Philosophiques. Dictionnaire*, vol. 2, t. 1, Paris, PUF, 4. vol., 1990, p. 816.

34 Nous ne pouvons pas non plus dire que *Raoul* soit caractérisée par sa brièveté, la chanson suivant l'histoire de trois générations.

travers la *laisse*<sup>35</sup>. La laisse peut être parallèle, elle renvoie alors « à un même contenu avec des acteurs différents<sup>36</sup> », le récit faisant « à chaque recommencement [...] un pas en avant<sup>37</sup> ». Elle peut être aussi similaire, proposant « un même élément de contenu, dans lequel sont repris les mêmes motifs<sup>38</sup> », permettant au récit de faire une « halte dans la narration [ce qui] permet au lyrisme de s'épanouir<sup>39</sup> ». La laisse est une caractéristique de l'écriture épique, utilisée de façon différente dans la chanson de *Raoul* et celle de *Roland* par exemple. Dans *La Chanson de Roland*, « la laisse est l'élément, le matériau élémentaire<sup>40</sup> ». Dans *Raoul de Cambrai*, au contraire, la question est de savoir si la laisse bride l'écriture ou si elle la libère. La laisse est-elle un cadre dans lequel s'insère le texte ou le texte déborde-t-il des cadres formels ?

Les laisses dans *Raoul* sont de longueur inégale. Jean Rychner a remarqué que la longueur moyenne dans la première partie est de 20 vers, et de 28 vers dans la deuxième<sup>41</sup>. Si les laisses s'étendent, ne serait-ce pas sous l'influence d'une nouvelle façon d'écrire ? En effet, la laisse épique est caractérisée par des « phrases courtes et frappées<sup>42</sup> », alors que plus les laisses s'allongent, plus les phrases font part, ou du moins laissent une place à la psychologie. L'allongement des laisses n'est donc pas anodin. La laisse « implique une suite d'élan successifs, séparés plus qu'enchaînés<sup>43</sup> », autrement dit, elle semble être un cadre dans lequel s'insère une action, action séparée d'une autre laisse par son unité. Son allongement tenterait peut-être d'effacer cette séparation et de donner une autre unité à la chanson, plus romanesque, faite d'enchaînements et de rebondissements. Dominique Boutet écrit d'ailleurs que :

du fait de la raréfaction qu'il [l'allongement] entraîne des marques épiques qui scandent normalement le changement de laisse, et de la monotonie qu'engendre l'uniformité de la rime ou de l'assonance, [il] confère un tour plus narratif et doit par conséquent inviter le poète à user de techniques de

---

35 M. Zink, *Littérature française du Moyen Age*, op. cit., « Dans le domaine littéraire il [le mot] désigne d'une façon générale un morceau, un paragraphe, une tirade d'un texte ou d'un poème, qui forme un ensemble, s'étend d'un seul tenant, est récité ou chanté d'un seul élan », p. 70.

36 N. Labère, *Littératures du Moyen Age*, op. cit., p. 221.

37 J. Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, op. cit., p. 93.

38 N. Labère, *Littératures du Moyen Age*, op. cit., p. 221.

39 J. Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, op. cit., p. 12.

40 *Ibid.*, op. cit., p. 93.

41 *Ibid.*, op. cit., p. 68.

42 M. Zink, *Littérature médiévale du Moyen Age*, op. cit., p. 73.

43 *Ibid.*, op. cit., p. 70.

mise en valeur du récit extérieures à l'art épique.<sup>44</sup>

L'allongement des laisses entraîne un changement de rythme. La rime est utilisée dans la première partie et l'assonance dans la deuxième. Il apparaît paradoxal que ce soit la première partie qui soit rimée, alors qu'elle est profondément épique, et non pas la seconde, plus romanesque<sup>45</sup>. La seconde partie, malgré sa nouvelle versification qui est l'assonance, vers utilisé dans les premières chansons de geste, laisse place à de nouveaux motifs. Si la forme implique le fond, il est assez inattendu de voir une partie assonancée traiter de motifs romanesques. Nous pouvons supposer que si le poète a assonancé cette deuxième partie, c'est pour justifier sa place au sein d'une œuvre épique, pour ne pas l'isoler de par sa forme et de part son fond de l'épopée.

Ainsi la forme entraînerait le genre. Lors des récitations publiques de textes au Moyen Age, les poètes, appelés aussi jongleurs, avaient recours au style formulaire pour, semble t-il, mémoriser plus facilement les laisses. Avec cette deuxième partie plus romanesque et plus personnelle, le poète a donc mis en place un nouveau rapport à l'appréhension du texte, l'individualisation des personnages allant de pair avec l'individuelle lecture. En effet, la partie romanesque suppose un lecteur qui serait capable de faire avec Bernier l'itinéraire de cette quête de la rédemption, quand le lecteur-auditeur de la première partie est pris dans la tourmente des combats. Ainsi nous pourrions peut-être voir la chanson de *Raoul de Cambrai* comme une œuvre édifiante. Edifiante dans sa première partie qui dresse un portrait sombre de la démesure, mais aussi dans sa deuxième partie, que l'on pourrait peut-être qualifier de plus spirituelle, la deuxième répondant à la première, ou la complétant. Le poète n'essaie t-il pas d'orienter son lecteur dans un chemin de vie, qui demanderait une adéquation entre foi et raison ?

La chanson de *Raoul de Cambrai* est donc, de par sa forme et son fond, hybride. Elle n'établit pas clairement les frontières entre le bien et le mal, comme le fait *La Chanson de Roland* à travers les païens et les chrétiens par exemple. Il semble que le poète ait pris soin de mettre en scène des personnages, nombreux, qui ne soient pas enfermés dans des schémas narratifs et temporels clos et clairs, afin que puisse se dessiner une écriture du rachat. Cette écriture du rachat est envisageable car la chanson s'étend sur

---

44 D. Boutet, *La Chanson de geste, op. cit.*, p. 162.

45 En effet, la chanson est rimée jusqu'au vers 5373, puis assonancée. Il faut noter que la deuxième

plusieurs générations et parce qu'elle met en scène des personnages différents, porteurs chacun de nouveaux enjeux. Cette division en parties, à travers des nouveaux héros et des nouveaux motifs, se retrouve dans *La Chanson de Roland* et *Girart de Roussillon*. Et si *Raoul* semble se diviser en entraînant un nouvel enjeu générique, il n'en va pas de même dans *La Chanson de Roland*, qui reste épique du début à la fin, sans fléchissement ou sous-bassement d'un autre genre. La division en parties n'inclut pas forcément la mutation générique, il s'agirait plutôt d'une tentative de vouloir dire autre chose d'une différente façon. La chanson de *Raoul* semble chercher un idéal à célébrer et à suivre, alors que *La Chanson de Roland* reste épique, parce qu'elle ne sert qu'un idéal, à savoir un idéal chrétien à travers la guerre sarrasine commencée par Roland et achevée par Charlemagne. Les motifs et formules dans *Roland* sont épiques, quand *Raoul* laisse la place à des « motifs folkloriques<sup>46</sup> » :

les motifs de l'épouse détournée, du mariage forcé, du talisman de chasteté et de la fontaine merveilleuse, du (double) pèlerinage du héros, du secours apporté à un seigneur en difficulté contre les Sarrasins, de la reconnaissance entre le père et le fils, etc.<sup>47</sup>

qui coexistent avec des motifs et formules purement épiques. Lorsque la guerre éclate et que les armées s'affrontent, les descriptions sont faites de façon spectaculaire, peut être pour s'insérer dans les légendes mythiques. Dans la laisse CXX, le poète, qui dit être sur les lieux du combat décrit les batailles :

Grans sont les os qe Raous amena :  
.X. mile furent, G[ueris] les chaela :  
n'i a celui n'ait armes et cheval.  
Li fil herbert, ne vos mentirai ja [...]  
et Berneçon qi l'estor desira,  
a onze mil sa grant gent asema.<sup>48</sup>

Puis dans la laisse CXXII :

---

partie assonancée aux motifs romanesques, a été rajoutée après la première partie épique par un autre poète.

46 J-P. Martin, *Les Motifs dans les chansons de geste. Définition et utilisation*, Centre d'études médiévales et dialectales, Lille, Université de Lille III, 1992, p. 328.

47 E. Baugmartner, L. Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : L'impossible révolte*, op. cit., p. 82.

48 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 2238-2243.

Ainc tex bataille ne fu ne tex effrois <sup>49</sup>

Puis dans la laisse CXXIII :

A l'ajoster oïssiés noise grant.  
D'ambes deus pars ne vont pas menaçant ;  
si s'entrefiere[n]t et deriere et devant  
d'une grant liue n'oïst on Dieu tournant<sup>50</sup>

A cette spectaculaire description des armées, les chevaliers étant toujours en très grand nombre<sup>51</sup>, s'ajoutent des cris de guerre qui reviennent très souvent, comme « Saint Quentin » répété au vers 2290, 2320, 2332 et « Cambrai » répété au vers 2520, 2554, 2578, 2592, 3281, 3705, 3873. Ces cris sont des stéréotypes que l'on retrouve dans *La Chanson de Roland* et dans *La chanson de Guillaume* à travers le cri « Munjoie ». Ces cris disparaissent dans la dernière partie, quand il ne s'agit plus de combats entre deux clans mais entre des hommes. Dans cette même idée, les répétitions qui qualifient héroïquement les personnages à travers la richesse de leurs *heaumes* ou *hauberts*<sup>52</sup> s'amenuisent au fil de la chanson, pour resurgir lors du combat entre Bernier et son fils Julien à la toute fin de la chanson.

Les prédictions, d'usage dans la chanson de geste, sont aussi sujettes à la répétition. La prédiction occupe un statut particulier dans la chanson de *Raoul de Cambrai*, puisqu'elle peut être aussi source de malédiction, à l'image de la malédiction d'Aalais jetée sur son fils :

cil Damerdiex qi tout a a jugier  
ne t'en remaint sain ne sauf ne entier !<sup>53</sup>

Pourquoi user de malédictions ? La malédiction est prononcée ici non pas par Dieu mais par des hommes. Ainsi, les hommes se condamnent eux-mêmes et condamnent leur entourage à la mort. Il y a dans *Raoul* une large place laissée à la responsabilité :

---

49 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 2276.

50 *Ibid.*, éd. cit., v. 2298-2031.

51 *Ibid.*, éd. cit., v. 2239, v. 5711, v. 6147, v. 6327.

52 *Ibid.*, éd. cit., Glossaire, « haubert : armure de chevalier » et « heaume : casque métallique [...] ». Dans notre poème, il est souvent décoré de pierres précieuses et de fleurs ornementales », p. 539.

53 *Ibid.*, éd. cit., v. 956-957.

responsabilité de Guerri et Raoul, son neveu, qui refusent la réparation que leur propose Bernier et qui font acte de démesure. Le Roi est aussi responsable, puisque c'est à cause de sa promesse non tenue que Raoul entreprend d'attaquer le Vermandois. Aalais est responsable de la mort de son fils par sa malédiction. La part laissée à la responsabilité ne semble pas anodine. En effet, le rachat ne pourra se faire uniquement parce que les hommes se savent les uniques responsables de leurs fautes. Ils n'ont donc qu'eux-mêmes pour se racheter, ils ne peuvent plus compter sur l'intervention de Dieu ou sur un miracle. Le mal que commettent les hommes n'est que le fruit des hommes seuls, et c'est à travers leurs actes qu'ils se condamnent.

La malédiction d'Aalais est prédiction puisqu'elle voit en songe son fils mort :

soinga un soinge qe trop li averti :  
de la bataille voit R[aoul] le hardi,  
ou repairait, un vert paile vesti,  
et B[erneçons] l'avoit tout departi.<sup>54</sup>

On retrouve aussi dans *La Chanson de Roland* une prédiction à travers le songe, ou « aivisum » que fait Charlemagne, dans la laisse CLXXXV du *Roland* :

Karles se dort cum hume traveillet.  
Seint Gabriel li ad Deus enveiet :  
L'empereür li cumandet a garder.  
Li angles est tute noit a sun chef.  
Pas avisium li ad anuniciet  
D'une bataille ki encontre lui ert :  
Senefiance l'en demustrat mult gref<sup>55</sup>

Quand elles ne se font pas par le songe, les prédictions se font directement par le poète, qui intervient dans sa chanson pour informer l'auditoire de la suite des évènements, et ce, dès le prologue :

Raoul ot non, molt par avoit vigor ;  
as fils Herbert fist maint pesant estor,

---

54 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 3337.

55 *La Chanson de Roland*, éd. et trad. I. Short, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1990, v. 2525 -2231.

mais Berneçons l'ocit puis a dolor.<sup>56</sup>

Puis dans la deuxième laisse :

As fils Herbert enprist R[aous] tel plait  
con vos orrois en la chançon huimais.<sup>57</sup>

Dans la laisse XXVI :

Par le concel au riche sor G[ueri]  
comença puis tel noise et tel hustin  
dont maint baron furent mort et traï.<sup>58</sup>

Dans la laisse LIV :

Par cel maldit ot il tel destorbier,  
con vos orez, de la teste trenchier !<sup>59</sup>

La liste des prémonitions n'est évidemment pas exhaustive, puisque les prédictions sont omniprésentes dans la chanson, comme dans de nombreuses autres chansons de geste. Ainsi, les prémonitions qui se produisent dans les songes n'ont rien de merveilleux, elles restent totalement intégrées dans la chanson de geste.

La première partie de Raoul n'utilise pas du registre merveilleux. Les romans d'aventures, par contre, tel que celui de *Tristan et Iseut*, font du merveilleux un principe établi. Dans ce roman, Tristan et Iseut boivent un filtre d'amour qui les jette dans les bras l'un de l'autre, nous rappelant les herbes magiques que Béatrice achètera à un médecin pour empêcher son mari Herchambaut de coucher avec elle. Si nous disons que le merveilleux semble être laissé de côté dans l'épopée, son absence ou sa présence ne peut néanmoins pas s'ériger en un principe qui participerait à la définition du genre, puisque des éléments merveilleux sont présents dans la deuxième partie de la chanson, qui reste, malgré ses motifs romanesques, une chanson de geste. Peut-être faudrait-il, pour définir la chanson de geste, s'intéresser à sa fonction.

Joseph J. Duggan,<sup>60</sup> donne cinq fonctions principales à l'épopée romane : le

---

56 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 9.

57 *Ibid.*, éd. cit., v. 17.

58 *Ibid.*, éd. cit., v. 360.

divertissement, la sanction, l'information, la mémoire et l'exemple. Nous pouvons dire que *Raoul de Cambrai* est une chanson divertissante et informative car elle a une fonction didactique et se veut véridique. Œuvre de mémoire car elle relate les faits de familles historiques. Enfin, œuvre de sanction car elle met en scène la faute d'un *desreez*<sup>61</sup> et d'un mauvais Roi.

Mais pouvons-nous appliquer à la chanson de *Raoul* la fonction d'exemplarité, le personnage de Raoul étant loin d'être un héros exemplaire ? Roland non plus ne l'est pas, du moins de son vivant, puisqu'il agit par orgueil et abandonne la collectivité. La notion d'exemplarité est à chercher dans des héros comme Bernier ou Olivier, qui tentent de raisonner les démesurés, et qui tenteront de racheter les fautes commises par leur seigneur plein d'outrecuidance.

#### b- Le traitement du héros

Selon Hegel<sup>62</sup>, ce qui distingue le héros épique du héros dramatique est sa « bravoure » et le « naturel du caractère » qu'il possède. Raoul est doté de ce caractère naturel<sup>63</sup>, puisqu'il agit par instinct, mais est-il pour autant un héros, lui qui n'agit pas pour la collectivité, mais au contraire, *contre* la collectivité ? Bernier, lui aussi, fait acte de bravoure. De plus, il se met au service de son seigneur, puis de la collectivité, en enfin de Dieu. Au contraire de Raoul, Bernier est, dans une deuxième partie, doté d'une épaisseur psychologique, et son caractère ne semble plus naturel, mais au contraire plus travaillé. Il reste donc un héros épique, d'un nouveau genre, faisant conjuguer individualité et collectivité. Cette ambivalence des héros nous amène à nous demander si la bravoure et le naturel sont les seules conditions pour faire des héros des héros épiques, frappés par la mort toujours de façon précoce, bien qu'ils leur restent encore des exploits à accomplir. En

---

59 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 958.

60 J. J. Duggan cité par D. Poirion in D. Poirion, (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Age*, op. cit., p. 63.

61 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 1094, « dist li desreez », v. 323 : « home desreez a molt grant painne dure ».

62 Hegel, *Cours d'esthétique*, vol. III, éd. Hotho, trad. J- P. Lefebvre, V. von Schenk, Paris, Aubier, 3. vol, 1997. (Chap. 3: « La Poésie »), p. 328.

63 On retrouve ici l'idée qu'exprimait plus haut L. Gautier, à savoir que la chanson de geste est « un produit naturel », voir ci-dessus, Introduction, p. 6.

effet, comment est défini le héros épique, terme utilisé à la fois pour désigner Roland et Raoul pourtant si opposés ? Bernier en est-il un lui aussi ?

Si le héros épique est naturel et courageux, il doit s'insérer dans une fresque épique, et est conditionné par la guerre, qui lui forge son caractère et son identité. Pour Henri Bénac,<sup>64</sup> nous pouvons parler d'épopée s'il y a personnage épique, exploit épique, morale et style épiques. Le héros épique est pour lui un homme sans défauts, doté d'une force légendaire, accomplissant un bien pour la collectivité. Toute la communauté doit pouvoir s'identifier à ce héros, et l'exploit qu'il accomplit doit soulever l'enthousiasme de toute une foule. Ces stéréotypes ne sont pas aussi clairs dans la chanson de *Raoul*. Qui sont les bons et les méchants ? Raoul est-il le bon qui se défend contre un Roi sans parole, Bernier le méchant qui trahit son seigneur ? Ou Raoul le mauvais et Bernier le bon ? La même question se pose pour Aalais, Gautier et Guerri.

Les personnages dans *Raoul de Cambrai* sont envisagés comme des individualités qui se cherchent, s'opposent, se contredisent pour finir par s'assumer dans la partie menée par Bernier. Si l'individuel prend le dessus sur le collectif, c'est que la société mise en scène n'est plus capable d'union, c'est qu'il n'y a plus « une puissante harmonie<sup>65</sup> », qui se dégage des combats et des relations humaines, ce que nous retrouvons dans *La Chanson de Roland*. Désormais, de cette « puissante harmonie » se détache un héros qui n'est justement plus en harmonie avec le reste du groupe, plus cruel, moins respectueux des codes et valeurs chevaleresques que les autres, à l'image de Raoul. Il s'agit de suivre un héros démesuré, dans ses victoires ou ses défaites, intérieures et psychiques. Nous sommes loin de la définition de la chanson épique qui voudrait ne laisser dans la présentation des personnages « aucune part à la psychologie<sup>66</sup> ».

Bernier est d'ailleurs un personnage dont la psychologie est étudiée dès la première partie, que nous avons dit consacrée à Raoul. Du fait que Bernier est le héros de la dernière partie de la chanson, le héros le plus accompli, il semble normal que, dès le début de la chanson, Bernier soit présenté comme juste et droit, psychologiquement irréprochable. Bernier ne rompt en effet les liens vassaliques qu'une fois dans son droit.

---

64 H. Bénac, *Guide littéraire*, Paris, Hachette, 1962.

65 P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op. cit., p. 265.

66 M. Zink, *Littérature médiévale du Moyen Age*, op. cit., p. 73.

C'est après que Raoul ait incendié l'abbaye d'Origny<sup>67</sup> et ait fait brûlé la mère de Bernier, que Raoul veut s'en prendre au lignage de Bernier. Bernier dit à Raoul qu'il n'accepte pas de se battre contre son propre lignage :

Je sui vostre hom, a celer nel vos qier  
de mon service m'as rendu mal loier :  
Ma mere as arce la dedens cel mostier  
desq'ele est morte n'i a nu[l] recovrier.  
Or viex m[es] oncle[s] et mon père essillier  
n'est pas mervelle s'or me vuel corecier.  
Il sont mi oncle, je lor volrai aidier,  
et pres seroie de ma honte vengier !<sup>68</sup>

C'est parce que Bernier s'oppose à ce combat et qu'il prévient Raoul qu'il est prêt à rejoindre son lignage si son seigneur s'obstine à la guerre que Raoul s'en prend physiquement à lui. Raoul le frappe donc, et Bernier prend congé de son seigneur. Raoul lui propose réparation, ce que Bernier refuse dans un premier temps. Après avoir consulté son père, il accepte finalement la réparation et part voir Raoul. C'est au tour de Raoul de refuser la réparation, suite à quoi Bernier quitte officiellement Raoul.

Dans *La Société féodale*, M. Bloch écrit : « Nul ne quittera son seigneur après en avoir reçu la valeur d'un sou [...] sauf si ce seigneur l'a voulu férir d'un bâton<sup>69</sup> », ce que fait Raoul à la laisse LXXXIV :

Il a saisi un grant tronçon d'espié  
qe veneor i avoient laissié ;  
par maltalent l'acontremont drecié  
fiert B[erneçon] qant il l'ot aproichié,  
par tel vertu le chief li a brisié,  
sanglant en ot son ermine delgié.<sup>70</sup>

Pour rompre l'hommage, continue M. Bloch, le vassal doit lancer à terre un poil de manteau ou une brindille, ce que fait Bernier à la laisse CXIII :

Il prent troi pox de l'ermin q'ot vesti ;

---

67 Raoul met le feu à l'abbaye d'Origny, abbaye dans laquelle Marsent, mère de Bernier est prisonnière des flammes. Raoul incendie cette abbaye alors qu'il avait promis qu'il l'épargnerait.

68 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 1466-1473.

69 M. Bloch, *La Société féodale*, Paris, Albin Michel, 1939, p. 322.

70 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v 1535-1539.

par mi les mailles de l'auberc esclarci ;  
enver R[aul] les geta et jali.  
Puis li a dit : « Vassal, je vos desfi !  
Ne dites mie je vos aie traï.<sup>71</sup> »

Si le fait que Raoul ait brûlé vive la mère de Bernier ne fait pas fuir Bernier pour autant, c'est que peut-être l'épisode d'Origny n'est pas suffisant. Le poète rajoute un épisode, celui de l'attaque injustifiée de Raoul sur Bernier citée plus haut. C'est seulement après cet outrage que Bernier quitte Raoul. Passif et victime jusqu'alors, puisque soumis à Raoul, Bernier devient actif et libre. Il a donc fallu que Raoul s'attaque à Bernier physiquement pour que se déclenche la guerre. Cette scène de défi et d'affrontement entre Raoul et Bernier qui s'étend sur dix laisses<sup>72</sup> est essentielle, parce qu'elle montre deux héros présentés par le poète de façon très différente, un premier cédant à ses pulsions instinctives et un autre plus réfléchi et raisonné.

Si les héros sont ambivalents, le poète dresse néanmoins un portrait épique des héros dans le sens où prouesse, fidélité, héroïsme et enthousiasme sont mis en avant, qualités du héros épique par excellence. La seule qualité que ne possède pas Raoul est la fidélité. Contrairement à Bernier, Raoul n'est fidèle qu'à ses propres idéaux. Il n'est plus le héros épique mythique embrassant les foules, ce qui fait dire à I. Siciliano que le jongleur nommé « Bertolai [...] a expulsé de l'épopée le type idéal, ou sublime, du héros<sup>73</sup> ». Si Raoul décide de suivre son instinct, s'il choisit volontairement de faire le mal quand faire le bien est possible, est-il toujours un héros épique ? Le héros épique doit en effet servir les intérêts de toute une communauté, et cela n'est pas le cas de Raoul. Offensé de ne pas avoir les terres promises par son Roi, il entreprend de se faire justice lui-même, et d'aller récupérer les terres qui lui sont dues, peu importe si elles ont déjà été données à un autre. Raoul ne sert donc que ses intérêts, à l'image de Roland, qui, par péché d'orgueil envoie vingt mille francs à la mort.

Malgré sa démesure, Roland meurt néanmoins en saint. Il a été racheté de ses fautes, puisqu'il accepte, au moment de mourir, d'avoir eu tort et reconnaît sa défaite, alors que Raoul meurt dans une insignifiance totale, inexistant aux yeux de Dieu puisque sans

---

71 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 2135-2139.

72 *Ibid.*, éd. cit., laisses LXXVIII-LXXXVIII.

73 I. Siciliano, *Les Chansons de geste et l'épopée. Mythes-Histoire-Poèmes*, Genève, Slatkine, 1981, p. 405.

repentir. P. Matarasso dit à propos de lui que « son cœur est fermé à la miséricorde, à tout sentiment humain et à toute crainte divine<sup>74</sup> ». En effet si le héros n'accomplit aucune bonne chose pour la collectivité, c'est-à-dire pour son Roi et pour Dieu, comment pourra-t-il être pardonné et racheté de ses erreurs ? Encore faut-il qu'il reconnaisse avoir péché. Seul Bernier accomplit de bonnes choses pour la collectivité, à l'image de cette guerre qu'il entreprend dans la dernière partie de la chanson contre les païens.

Le héros est donc libre de faire le mal ou le bien sachant que :

le héros épique est responsable de ses actes, dont il répondra un jour devant Dieu ; il exerce un choix entre le bien et le mal, et les malheurs qui lui arrivent sont le châtement d'un péché contre l'ordre établi<sup>75</sup>.

*Raoul de Cambrai* repose donc sur des valeurs, les valeurs guerrières et morales étant liées, la chanson ayant ainsi une idéologie particulière.

### c- le traitement des combats

La chanson de geste a une idéologie résolument guerrière et, comme Hegel le note<sup>76</sup>, les personnalités se découvrent à travers les épisodes guerriers des chansons de geste. Si la guerre joue un rôle essentiel dans l'épopée, l'esthétique de l'écriture des combats revêt une importance capitale, mais comment ces combats sont-ils traités dans *Raoul* ?

Nous retrouvons dans *Raoul* comme dans *Roland*, l'exploitation du thème des batailles selon deux schémas différents, pour éviter sans doute la monotonie des combats, à savoir l'alternance de batailles individuelles et collectives. Dans *La Chanson de Roland*, les combats individuels sont nombreux mais beaucoup plus succincts. Le poète de *Raoul* semble prendre plaisir à décrire et à s'attarder sur les coups portés par chaque personnage, sur la douleur et la décomposition des corps, sur les dégâts humains que provoquent les

---

74 P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op. cit, p. 209.

75 *Ibid.*, op. cit., p. 195.

combats. Nous pouvons citer par exemple le combat entre Bernier et Gautier qui s'installe sur dix laisses, avec la perte de l'oreille de Bernier. Suite à ce combat, le Roi choisit de mettre les deux ennemis Gautier et Bernier côte à côte dans un lit, une fois tous les deux blessés. Ce combat est symbolique, puisque il marque la fin de la partie de Gautier, et célèbre l'avènement de Bernier, qui, après avoir attaqué Gautier se repent et déclare, une fois allongé près de lui :

Dist B[erneçons] : « Molt grant tort en avez.  
Tel vos donnai, si qe bien le savez,  
el flanc senestre fustes parfont navrez.  
Ce poise moi, dolans en fui aseiz,  
grant pechié faites qant ne vos acordez. »  
Gautelés l'oït, ci l'en est pris pitez.<sup>77</sup>

Nous pouvons donc déjà entrevoir une mutation de la mise en scène des combats et envisager le fait que les combats collectifs ne sont plus le cœur de la chanson. En effet, ils ne sont plus totalement épiques, puisque ce ne sont plus des armées qui combattent, mais des hommes, qui combattent contre d'autres hommes. Les combats traduisent désormais les hommes et leur psychologie, à l'image de Bernier, qui une fois allongé près de Gautier regrette son acte, ou de Gautier, qui prend « pitez » de ce que lui dit Bernier.

Nous ne trouvons dans *La Chanson de Roland*, aucun combat du type Gautier contre Bernier, et les combats semblent être établis d'une façon plus stéréotypée : en effet le poète oppose l'armée de Charlemagne à l'armée païenne, en opposant les bons contre les méchants. Nous ne pouvons pas néanmoins parler d'un manichéisme total, puisque même dans *La Chanson de Roland*, Roland est un personnage capable du pire comme du meilleur. Néanmoins, entre *La Chanson de Roland* et la chanson de *Raoul de Cambrai*, le monde est devenu plus instable, les frontières entre le bien et le mal encore plus floues. S'il n'y a pas un manichéisme absolu dans les œuvres épiques, elles doivent néanmoins, en tant que chansons ayant pour vocation de célébrer « les hauts exploits guerriers de toute une classe féodale<sup>76</sup> », (geste venant de *gesta* signifiant hauts faits, exploits), faire preuve d'exemplarité. Elles tentent d'y parvenir en mettant en scène, d'un côté un monde avec des valeurs féodales qu'il faut respecter et appliquer, et de l'autre, un monde voué au chaos si

---

76 Voir ci-dessus, P. 1 b « Le traitement du héros », p. 21.

77 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 4993-4998.

ces valeurs ne sont plus.

Dans la chanson de *Raoul*, nous l'avons vu, les frontières entre héros et anti-héros sont fines, à l'image du monde dans lequel ils évoluent : un monde qui était un monde de joie et d'harmonie devient chaotique, et tente de s'apaiser à la fin de la chanson. Les personnages épiques ont-ils encore une place dans ce monde en perdition ? Le monde est-il toujours représentatif de la collectivité s'il n'y a plus ces « hauts exploits guerriers de toute une classe féodale » à célébrer ?

## 2 Perdition et désintégration de l'épique

### a- Perte des idéaux chevaleresques

Si les héros et le monde se transforment, se recomposent et se décomposent, c'est qu'il y a une aspiration à un autre monde. En effet, si la chanson a une ossature épique, elle semble, de façon consciente ou inconsciente, détruire le genre même de l'épopée, à travers certains de ses thèmes, pour laisser place à *autre chose*.

Nous assistons dans la première partie de la chanson à une réelle perte des valeurs chevaleresques, valeurs garantes de l'épopée. Cette perte d'idéaux chevaleresques est annoncée dès le début de la chanson et est inévitable. Dans la laisse XXXI, Bernier, qui ne semble pourtant avoir aucune raison de faire cette mise en garde, dit à Raoul :

mais je vos proi por Dieu et por son non  
q'as fix Herbert ne soit ja vos tençons<sup>79</sup>.

Bernier n'est plus à ce moment là le simple homme lige de Raoul. Il est le dernier gardien de la valeur et de la morale épiques de la chanson. Nous trouvons une opposition de valeurs entre ces deux hommes, Bernier étant le garant du monde et des valeurs

---

78 *Raoul de Cambrai*, éd cit., Introduction par W. Kibler, p. 5.

79 *Ibid.*, éd cit., v. 457-458.

féodales, Raoul en étant le destructeur. Nous pouvons retrouver cette opposition entre deux autres personnages, à savoir Raoul Taillefer, père de Raoul, et Raoul. Le père de ce dernier nous est présenté comme un héros épique :

fu molt preudons, si ot le cuer hardi.<sup>80</sup>

Il est décrit comme un homme dévoué à son Roi et acharné dans la bataille, récompensé pour sa bravoure, son dévouement et sa hardiesse. Nous sommes donc ici dans le portrait laudatif et stéréotypé propre à la chanson de geste du héros épique comme nous l'avons vu plus haut.

Nous pouvons voir se dessiner à travers cet homme les valeurs épiques, celles que l'on retrouve dans *La Chanson de Roland*, mais en est-il de même pour les autres héros ? Cette description si laudative du père de Raoul ne sert-elle pas à mettre en avant l'opposition entre deux générations, celle des anciens représentée par Raoul Père et la jeune génération représentée par Raoul Fils<sup>81</sup> ? Le monde dans lequel subsistait la notion d'exemplarité et de serviabilité envers son seigneur pourrait donc mourir avec Raoul Père. Il laisserait alors un monde de l'entre deux à son fils, bien différent de celui que lui-même a connu. Qu'il s'agisse de Raoul et Bernier, de Raoul Fils et Raoul Père, ces deux cas mettent en présence deux caractères différents, voire opposés, avec un héros symbolisant le passé glorieux et mythique à l'image de Raoul Père ou un héros qui cherche à se projeter dans l'avenir, à l'image de Bernier. Chaque héros a un rôle dans la chanson, et au delà, un devoir à accomplir dans la société féodale : Raoul a le devoir de ne pas attaquer Herbert de Vermandois. Bernier a le devoir de servir Raoul, le père de Raoul a le devoir de transmettre à son fils ses valeurs chevaleresques. De quel côté se placent les personnages entre le devoir et l'envie, entre la raison et l'orgueil ? Voilà l'autre « crise », l'autre moment tragique de la chanson, à savoir choisir son camp entre le bien et le mal, en étant guidé par son seul libre arbitre. Raoul choisit, ou plutôt est forcé, de choisir le camp du mal, forcé car obligé de se faire vengeance lui-même et d'aller contre son homme lige Bernier, contre son Roi et contre sa mère.

---

80 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 20.

81 Sur l'opposition de valeurs et d'idéal entre les jeunes et les vieux dans *Raoul de Cambrai*, voir F. Denis, *Barons et chevaliers dans Raoul de Cambrai. Autopsie d'un phénomène de glissement*, Peter Lang,

Si le poids du destin et de la malédiction jouent un rôle dans la psychologie de Raoul, il y a d'autres personnages dont la psychologie est intéressante dans l'optique d'une destruction du genre épique. Il s'agit du personnage d'Ernaut de Douai qui provoque le combat contre Raoul puis qui le redoute ensuite. I. Siciliano déclare d'ailleurs que nous assistons « au plus long et au plus dramatique duel des chansons de geste<sup>82</sup> ». Il est le seul personnage épique qui refuse le combat en préférant la fuite, par peur de la mort. Ce personnage est un héros fragile, dramatique, tragique, voire même lâche.

Dans l'épopée, le héros qui combat n'a pas peur de la mort, il ne pense qu'à servir son seigneur et son Roi, ou, comme dans les chansons du cycle des barons révoltés, ne pense qu'à se révolter contre l'ordre établi, responsable de l'injustice qu'il subit. Il n'en va pas de même pour le personnage d'Ernaut. Il participe pleinement à l'achèvement du monde féodal et de ses valeurs épiques, puisqu'il refuse le combat. En refusant le combat, Ernaut, qu'on dit lâche, dit aussi sa volonté de sortir de la guerre. Ainsi, il ressemble à cet égard à Bernier.

Ernaut est condamné à mourir, il n'y a pour lui aucune rédemption possible, « tex est ma destinee<sup>83</sup> » dit-il dans la laisse CL. C'est Raoul qui condamne Ernaut à la mort dans la laisse CLI. En le condamnant il prend la place de Dieu :

Voir dist R[aous], il te covient fenir,  
a cest'espee le chief del bu partir.  
Terre ne erbe ne te puet atenir,  
ne Diex ne hom ne t'en puet garantir,  
ne tout li saint qe Dieu doivent servir !<sup>84</sup>

Ernaut subit les forces du destin, puisqu'il est condamné à fuir et à se cacher de Raoul ou à mourir. Si Ernaut est important, c'est qu'il tente de se racheter, en disant à Raoul qu'il consent à être son vassal et qu'il est prêt à reconstruire l'abbaye d'Origny incendiée. Il cherche un pardon qu'il ne trouve pas, d'abord auprès de Raoul, puis auprès de Dieu en se disant prêt à reconstruire un lieu de culte. Raoul refuse de pardonner à Ernaut, et c'est d'ailleurs, symboliquement, Ernaut qui donnera à Raoul le coup fatal, après

---

1989, « La mentalité des jeunes », p. 174.

82 I. Siciliano, *Les Chansons de geste et l'épopée. Mythes-Histoire-Poèmes*, op. cit, p. 406.

83 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 2826.

84 *Ibid*, éd cit., v. 2836-2840.

que Bernier l'ait blessé. Bernier refuse d'achever Raoul, alors qu'Ernaut, plein de haine, le fera volontiers. Ernaut se vengerait donc de Raoul qui ne lui a pas permis de pouvoir se racheter. Raoul, en prenant la place de Dieu, en condamnant un homme déjà à terre, agit très mal, ce que note P. Matarasso : « c'était enfreindre toutes les lois de la chevalerie que de poursuivre ainsi un homme blessé qui demandait grâce<sup>85</sup> ». Cet épisode se retrouve aussi dans *La Chanson de Guillaume*. Guillaume condamne Gui qui achève un homme déjà à terre :

Gui vit le rei travailler sur l'erbe ;  
Trait ad s'espee, si li colpad la teste.  
De cele chose se corozat mult Wiliame :  
« A glut, lecchere, cum fus unc tant osé,  
Que home maigné osa adeser !  
En halte curt te serrad reprové.<sup>86</sup> »

Ce même Ernaut, empli de violence lorsqu'il tue Raoul, est ensuite empli de regrets quant à son acte. Ce thème du remords est très largement présent et donne un élan poétique particulier à la chanson, puisqu'il fait de l'homme un être de contradictions, partagé entre ses passions et sa raison. L'homme est donc capable de colère, de haine, de violence, de folie et de démesure mais aussi de regrets, de remords, et de chagrin, et même de mélancolie. A l'annonce du début de la guerre et des combats en effet :

Li plus hardi en pleurent de pitié  
car tres bien sevent n'i valra amistié ;  
tuit li coart en sont molt esmaïé.<sup>87</sup>

Et

Tuit li coart vont de pour trambant<sup>88</sup>

Les chevaliers, les courageux ou les peureux, savent tous qu'ils assistent à la fin d'un monde, à une guerre sans issue. La guerre, si elle est l'essence des chansons de geste,

---

85 P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op. cit., p. 208.

86 *La Chanson de Guillaume*, éd. et trad. F. Suard, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 2008, v. 1962- 1967.

87 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 2206-2208.

participe ici pleinement à la désintégration du genre épique, puisqu'elle est risible. En effet, nous pouvons trouver dans ce déclenchement de la guerre deux scènes « comiques », ou du moins risibles, celles des « conseils ». Les chansons de geste sont riches en conseils et dans *La Chanson de Roland*, le conseil de Charlemagne est un exemple de sagesse :

Li emperere en tint sun chef enbrunc  
si duist sa barbe afaited sun gernun<sup>89</sup>

A travers ces vers, le poète nous montre la capacité du Roi à ne pas se précipiter et à réfléchir. Les conseils dans *Raoul* sont bien différents<sup>90</sup>, du moins pour le clan des Cambrésiens, puisque les conseils du clan de Bernier sont, comme ceux de *La Chanson de Roland*, des exemples de sagesse et de réflexion. Le clan de Bernier préfère tenter de faire un compromis avec l'ennemi plutôt que la guerre, et pour cela, par deux fois, deux messagers du clan de Bernier vont proposer réparation à Raoul. Raoul accepte cette réparation, qu'il soumet à son oncle Guerri qui l'accepte à son tour. Raoul condamne alors son oncle pour sa lâcheté, et de ce fait, Guerri refuse la réparation et déclare la guerre au clan de Bernier. Cet épisode est intéressant d'une part parce qu'il se répète deux fois et d'autre part parce qu'il montre l'orgueil de Guerri. Episode risible mais aussi tragique puisqu'il met en avant le fait que Raoul et son oncle ne sont pas des modèles épiques, au contraire de Bernier et de son clan. Ils ne savent pas s'accorder et s'allier, acceptant la réparation puis la refusant, attitude symbolique de héros perdus dans leur univers, à la recherche de réponses qu'ils ne trouveront que par la guerre, et non pas par l'union.

Cet épisode peut rappeler *La Chanson de Roland*, puisque Roland, qui est aussi un homme d'orgueil, refuse de sonner le cor pour que Charlemagne lui vienne en aide quand il est confronté aux païens, malgré les supplications d'Olivier. Plus tard, c'est Roland qui voudra sonner le cor et Olivier qui l'en empêchera. Quand il le sonne enfin, il est trop tard pour espérer un quelconque secours. Roland meurt, après avoir prié, et son âme est emportée au paradis, alors que Raoul s'enfonce dans la démesure et l'orgueil, en ne s'insérant plus dans la collectivité féodale. Guerri malmène lui aussi les valeurs épiques, puisqu'il est, jusqu'à la fin, en marge de la société féodale, sans que le lecteur ne sache s'il

---

88 *Ibid.*, éd cit., v. 2221.

89 *La Chanson de Roland*, éd cit., v. 214-215.

90 *Raoul de Cambrai*, éd cit., laisses CVII-CXIV.

réintègre le monde ou le fuit : « mais on ne set, certes, que il devint<sup>91</sup> ». Or l'homme doit être intégré dans la société pour pouvoir être considéré comme un individu, ce que refusent de faire Guerri et Raoul. A travers Raoul et Guerri, les dialogues ne sont plus de simples instruments de la communication, ils disent la destruction même de la communication, puisqu'ils traduisent l'incompréhension entre les hommes. C'est ce rapport de force entre les deux hommes qui amènera la guerre, symbole, elle aussi, de la destruction des valeurs et de l'incompréhension entre les hommes.

A l'image de la contradiction qui fait de la chanson une œuvre oscillant entre deux morales, une guerrière et une plus humaine, le héros que représente Raoul est un héros de contradiction, coupable et innocent. La chanson n'est pas une et indivisible, elle fait de son héros de la première partie un héros à son image, un héros divisé et désuni de sa mère, de son ami Bernier et de son oncle, le Roi Louis.

#### b- Dégradation des relations humaines, amoureuses et amicales

La chanson est désunion, désintégration des valeurs guerrières traditionnelles, et si ces valeurs guerrières sont primordiales au Moyen Age, l'amitié est tout aussi importante<sup>92</sup>. Micheline de Combarieu du Grès consacre d'ailleurs dans sa thèse tout un chapitre sur l'« amitié et compagnonnage<sup>93</sup> » dans la chanson de geste en traitant trois chansons en particulier, celle de *Raoul*, de *Roland*, et d'*Ami et Amiles*. Cette dernière chanson est une chanson d'amitié, les deux personnages étant faits « l'un pour l'autre », « similaires »<sup>94</sup>, alors que Raoul et Bernier, ou Olivier et Roland sont des personnages différents, voire opposés. Dans la chanson *d'Amis et Amiles*, dit-elle, l'amitié est exemplaire et fonde la chanson, qu'en est-il pour la chanson de *Raoul de Cambrai* ?

---

91 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 8535.

92 P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op. cit., « L'amitié fut une des forces morales du Moyen Age. [...] Les chansons de geste réservent à l'amitié une place d'honneur », p. 183.

93 M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit., p. 245-350.

94 *Ibid.*, op. cit., « Si les divergences entre Roland et Olivier, entre Raoul et Bernier permettaient de concevoir des épisodes qui reposent sur leur affrontement, il n'en est pas de même ici. Amis et Amile sont similaires », p. 338.

La chanson met à mal l'amitié, et cette désintégration de l'amitié nous fait transiter d'un monde de respect et d'amour à un monde de mépris et de haine. Micheline de Combarieu du Grès résume la chanson de *Raoul* comme une chanson qui « dit la décomposition d'une amitié<sup>95</sup> ». C'est aussi une chanson qui dit la décomposition de l'amour. Le début de la chanson, nous l'avons vu, insiste sur les valeurs morales de l'époque, comme la bravoure, le courage, la popularité, la pureté, la reconnaissance et le respect, à travers Raoul Taillefer et sa femme Aalais, qui forment le premier couple de la chanson, bien avant celui de Bernier et Béatrice. Mais le couple Aalais/Raoul Taillefer est un couple qui appartient dès le prologue au passé, puisque Raoul Taillefer meurt dès le début de la chanson. Dans la première partie de l'œuvre, l'amour est détruit, avant d'être de nouveau célébré dans la fin de l'œuvre.

Mais même dans sa conception de l'amour et l'amitié, la chanson, du moins dans sa première partie, reste épique. En effet dans *Raoul de Cambrai*, l'amour est détruit par les hommes eux-mêmes, et en particulier, fait paradoxal, par une femme, et surtout, une mère, qui jette une malédiction sur son fils. Aalais n'a pas un rôle de femme traditionnel, elle tient un rôle d'homme, ainsi Raoul n'a pas l'affection maternelle que reçoit Bernier. Les relations qui unissent Raoul et Aalais, et Bernier et Marsent sont opposées. Lorsque Bernier s'entretient avec sa mère, celle-ci lui fait les recommandations suivantes :

Fix, dist la mere, par ma foi, droit en as ;  
ser ton signor, Dieu en gaaingneras.<sup>96</sup>

Ces échanges tendres et apaisés sont à l'opposé des échanges coléreux entre Raoul et sa mère, puisque Raoul lui dit :

Maldeheit ait je le taing por lanier  
le gentil homme, qant il doit tornoier,  
a gentil dame qant se va conseiller !<sup>97</sup>

Si Aalais est un personnage belliqueux, actif et autoritaire, Marsent est, au

---

95 M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit., p 316.

96 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 1209-1210.

97 *Ibid.*, éd. cit., v. 925.

contraire, un personnage passif, comme l'était son fils avant de rejoindre sa famille, qui ne pense qu'à sauver son monastère. Quand Aalais participe à la guerre, Marsent la fuit, en laissant tout se détruire et la guerre tout emporter. Pour I. Siciliano, Aalais est :

le personnage exemplaire d'un monde et d'un théâtre où tous les acteurs sont mus par le ressort d'une passion sans contrôle, dont les réactions contradictoires se manifestent avec une égale violence. Le ressort de décharge, se remonte sans cesse. L'action peut continuer à l'infini, elle peut se terminer n'importe quand.<sup>98</sup>

Aalais, serait donc un personnage qui associe épique et théâtralité. En effet, ce personnage joue dans la chanson « un rôle considérable<sup>99</sup> » : personnage belliqueux qui ne cherche qu'à venger son fils mort, elle se laisse finalement attendrir par les mots de Bernier qui s'humilie devant elle :

D'autre part garde, si voit gésir B[ernier] ;  
seure li cort si saisi un levier  
ja l'eüst mort sans autre recovrier,  
mai li baron ne li laissent touchier.  
Et B[erniers] prent fors del lit a glacier ;  
tol belement, sans plus de l'atargier,  
dame A[alais] cort le ganbe embracier,  
et le souler doucement a baisier.  
« Gentix contesce, plus ne vuel delaier !  
Vos me nouristes, se ne puis je noier,  
et me donnastes a boivre et a mengier.  
E Gautelés, por Dieu le droiturier,  
s'or ne te viex por Jhesu apaier,  
vois ci m'espee : de moi te pues vengier,  
car plus ne vel envers toi gueroier ! »  
Dame A[alais] commence a larmoier  
ne s'en tenist por les membres trenchier,  
qant B[ernier] voit si fort humelier.<sup>100</sup>

Nous voyons qu'Aalais est d'abord pleine de haine, puis qu'elle finit par pleurer de compassion devant Bernier. Obéissant « parfois à des pulsions instinctives<sup>101</sup> », elle cède ici à sa passion plus qu'à sa raison. En acceptant de pardonner au meurtrier de son fils, Aalais

---

98 I. Siciliano, *Les Chansons de geste et l'épopée. Mythes-Histoire-Poèmes*, op. cit, p. 401.

99 M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit, p. 403.

100 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 5061-5078.

101 M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de*

devient un personnage pieux et charitable. Elle apparaît finalement comme l'esquisse de Marsent, personnage romanesque qui ne partage pas les valeurs guerrières d'Aalais, et qui les fuit. Si Aalais symbolise cette oscillation entre cruauté et charité, elle est néanmoins un personnage dans lequel se retrouve pleinement la démesure de Raoul, puisqu'elle s'obstine à venger son fils à tout prix, en dépit du droit et de la justice, jusqu'à ce vers 5060. Si Aalais souhaite venger son fils, c'est sûrement parce qu'elle se dit ou se sait responsable de sa mort. Raoul ne connaît pas l'amour, le respect et la confiance, puisqu'il est trahi par son oncle et condamné par sa mère. Cela expliquerait pourquoi il ne peut accepter de pardonner à Ernaut, lui-même n'ayant jamais connu l'amour à part avec Bernier. Les relations humaines dans *Raoul de Cambrai* sont destructrices, qu'elles soient entre Raoul et Aalais, Raoul et Bernier, Bernier et Guerri, Gautier et Bernier, le Roi et Raoul et le Roi et Aalais.

La relation la plus destructrice et la plus ambiguë reste bien sûr celle qui lie Raoul à Bernier. Cette désintégration de leur amitié est selon P. Matarasso « la clef de voûte d'un drame<sup>102</sup> ». L'épopée dresse souvent deux héros en opposition, opposés dans leurs actes et leurs paroles. *La Chanson de Roland* et celle de *Raoul* mettent en scène deux héros en opposition, par le fait qu'Olivier et Bernier ne semblent être à première vue que des faire-valoir de Roland et Raoul puisque ni Roland ni Raoul n'écoutent leurs recommandations. En réalité, ces deux personnages sont l'image de la raison, de l'humilité et de la sagesse, symbolisant la mesure que Raoul et Roland ont perdu. Ces personnages, qui semblent seulement jouer un rôle secondaire, sont en fait des éléments primordiaux, puisqu'ils servent de conscience, de miroir aux *desreez*. Nous pouvons différencier Olivier de Bernier puisque Olivier n'existe qu'à travers Roland, il meurt avec lui, alors que Bernier existe par delà Raoul.

Raoul et Bernier ont grandi et vécu ensemble. Le poète insiste sur le fait qu'ils forment plus qu'un couple épique, puisque presque frères, élevés tous deux par Aalais. La relation qui unit Bernier et Raoul n'est pas traditionnelle dans les chansons épiques, elle semble être le début d'une trace de narration romanesque. En effet, qu'apporte à la chanson la précision des liens humains qui unissent les deux hommes, pourquoi ne pas s'en tenir aux rapports vassaliques ? Le fait qu'ils soient si proches apporte un enjeu dramatique, un dilemme digne des tragédies : c'est en effet parce que Bernier aime sincèrement Raoul

---

*geste*, op. cit., p. 403.

102 P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op. cit., p. 183.

malgré son orgueil qu'il tentera de réparer les erreurs de Raoul. C'est dans cet amour que réside la possible mutation générique. C'est parce qu'il y a une relation d'amour que Bernier cherchera à racheter les fautes de Raoul. S'il ne s'agissait que d'un seigneur et de son vassal, nous pouvons supposer que le vassal n'aurait pas cherché la rédemption, le pardon que Raoul n'a jamais eu, n'a jamais voulu. Mais ce lien si fort qui unit Bernier à Raoul est ambigu, car il existe deux versions de cette relation, une relation amicale et une simple relation seigneur/vassal. La coexistence de ces deux versions nous amène à nous demander si le poète a voulu faire de cette relation une relation très étroite pour pouvoir plus tard faire de Bernier un héros qui part racheter les fautes de son seigneur, mais surtout de son ami, mort sous ses coups. Cette relation pourrait être un enjeu littéraire, un ressort essentiel de l'action, de la rédemption future. Dans une première version, Aalais donne, alors qu'il est encore très jeune, Bernier comme compagnon à son fils. Dans la deuxième version, Ybert dit à Bernier :

Tant qe tu fus petiz en ma baillie,  
te norresismes par molt grant signorie ;  
et qant fus grans, en ta bachelerie,  
nos guerpesiz par ta large folie  
R[aul] creïs et sa losengerie ;  
droit a Cambrai fu ta voie acoillie<sup>103</sup>

Si nous rappelons le fait qu'il existe deux versions du manuscrit, il est d'usage de dire que la deuxième version vient d'une tradition antérieure à celle du remanieur qui a rédigé la chanson dans la version que nous étudions. Autrement dit, dans la deuxième version du manuscrit, Raoul et Bernier ne grandissent pas ensemble. Pourquoi remanier cet épisode ? Il est un point central dans notre problématique d'une écriture du rachat. En effet, en faisant de Bernier et de Raoul des amis d'enfance, ce qui n'était pas le cas dans une version antérieure, le poète fait de cette relation un postulat de départ essentiel. C'est parce qu'ils sont amis que Raoul regrette d'outrager Bernier et que Bernier regrette de tuer Raoul.

Si cet épisode a été rajouté pour permettre la mise en place d'une écriture du rachat,

---

103 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 1695-1700.

toute l'œuvre ne semble pas avoir été remaniée dans cette optique là. Si nous ne pouvons affirmer la volonté auctoriale première, nous pouvons néanmoins nous demander si tout est mis en œuvre dès le prologue pour laisser s'instaurer une mutation générique ?

### 3 : La possibilité de l'intrusion du romanesque dans la fresque épique

#### a- le refus du romanesque

Dès le prologue, le jongleur Bertolai annonce à son auditoire une chanson qui ne parlera ni de Bernier, ni de Gautier. Il entend seulement chanter Raoul, ses exploits et ses déboires, en disant assister à tout ce qu'il raconte. Le poète dit en effet être un témoin des événements qui se déroulent sous ses yeux :

Bertolais dist qe chançon en fera,  
jamais jougleres tele ne chantera<sup>104</sup>

Si le poète est présent sur les lieux de combats, il s'agit bien de chanter des exploits guerriers, et donc de célébrer une épopée. En s'attachant aux événements « réels », le poète ne laisse aucune place à des motifs romanesques, il les refuse même. Le poète veut montrer au lecteur un monde à l'agonie, dans lequel les idéaux ne sont plus. Dans son prologue, le poète dit que les jongleurs précédents ont laissé « la flor ». Ils n'ont pas dressé le tableau de la famille puissante de Raoul. Bertolai se présente comme le seul capable de réciter ce poème, le seul qui ne laissera pas de côté la flor :

Oït avés auquant et li plusor  
chantet vos ont cill autre jogleors  
chançon nouvelle, mais il laissent la flor,  
del gra nt barnaige qui tant ot de valor :  
c'est de Raoul de Cambrai tint l'onour  
Taillefer fu clamés par sa fierour.<sup>105</sup>

Il n'y a dans le prologue aucune volonté du poète de narrer des relations amoureuses, des épisodes non épiques, non guerriers, mais une volonté de garder « la

---

104 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 2263.

105 *Ibid.*, éd cit., v. 2-7.

flor », l'essence épique. Nous retrouvons cela dans la chanson de *Girart de Roussillon*, le poète se déclarant lui aussi le seul capable de réciter le poème sans en perdre son essence épique :

Bone cancon e ville vos ai aduche,  
E des morz acesmaz faite e estruche.  
El n'ai les claus des canbres o lei conduche ;  
Per toz vilains Juglar l'ame deduche.  
Ja ne voil qu'en ait uns la caire suche  
Car un cante treis vers, tote iert destruche.  
Le premeran fu longe e est refuche ;  
Per oc s'es lius e clare, plane e duche ;  
Astre mon grat le cante qui la refuche.<sup>106</sup>

Il entend lui aussi chanter les exploits guerriers et les déboires de Girart, en passant sous silence la relation amoureuse entre Girart et Berthe. Il ne dit pas non plus la deuxième partie, qui s'attache à montrer le rachat de Girart, qui, devenu pauvre, doit s'humilier et cacher son identité aux autres pendant cinq ans, accompagné de son épouse, avec qui il connaît la piété et la rédemption. Girart, comme Raoul et comme Roland, est un homme d'orgueil, qui a dû souffrir pour pouvoir recevoir l'absolution.

Cette différence de ton dans *Girart de Roussillon*, entre le début de l'œuvre et sa fin, fait penser bien sûr à *Raoul de Cambrai*. Comme pour *Raoul*, les critiques ont voulu distinguer deux poètes à la chanson de *Girart*. Si nous comparons avec *Le Charroi de Nîmes*, chanson de geste du cycle de Guillaume d'Orange, nous nous apercevons que dans son prologue, le poète annonce que sa chanson ne sera pas résolument guerrière. Le poète entend chanter Guillaume, le « meillor home qui ainz creüst en Dé<sup>107</sup> » qui épousera Guibourc « a moillier et a per<sup>108</sup> ». Nous ne sommes plus, dans cette chanson, dans la valorisation des exploits guerriers. Il s'agit d'être un bon chrétien et un bon mari. Cette différence entre les chansons nous montre que dans *Raoul*, le premier poète ne compte à priori pas mettre en scène Bernier et sa femme Béatrice, ce que fera le deuxième poète, et nous pouvons bien sûr nous demander pourquoi, sans que nous ayons de réponse possible. Peut-être que le premier poète voulait seulement, au départ, parler d'un héros plein

---

106 *Girart de Roussillon*, éd. W. M. Hackett, trad. M. de Combarieu du Grès, G. Gouiran, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1993, v. 1-9.

107 *Le charroi de Nîmes*, éd. et trad. C. Lachet, Paris, Gallimard, 1999, v. 10.

108 *Ibid.*, éd. cit., v. 4.

d'outrecuidance, le romanesque aurait été amené par un deuxième remanieur.

Le romanesque ferait son entrée en scène pour ne pas faire de cette chanson une œuvre trop cruelle, sans rachat et sans rédemption possibles. Si l'œuvre mêle épique et romanesque, pouvons nous parler d'« épopée romanesque<sup>109</sup> » pour qualifier la chanson de *Raoul de Cambrai* ?

b- une « épopée romanesque » ?

Si le poète croit pouvoir faire une première partie purement épique, on peut cependant trouver de nombreuses allusions au genre romanesque. Le poète entend nous présenter dès le prologue une chanson joyeuse :

Oiez chançon de joie et de baudor !<sup>110</sup>

Ainsi, dès le prologue, ne sommes-nous pas projetés dans une autre chanson, par delà la guerre et les nombreuses morts ? En quoi la chanson est-elle joyeuse ? La première partie laisse t-elle une place à un bonheur possible ? Ce bonheur est ce à quoi vont essayer de tendre les héros de la chanson à travers leur volonté de se racheter de leurs fautes, et ce dès la première partie. En effet, Aalais, après avoir maudit son fils, tente de racheter sa faute en se rendant à l'église et implore Dieu en lui disant :

ren moi mon filg sain et sauf et gari.<sup>111</sup>

Ce passage a-t-il sa place dans une épopée ? Cette réflexion sur la faute, sur la responsabilité d'Aalais dans la démesure de son fils semble assez inattendue. Le poète s'attarde ici sur la psychologie du personnage d'Aalais, et montre qu'Aalais est semblable à une héroïne de tragédie grecque, prête à se tuer d'un coup de couteau si son fils ne lui revient pas. A l'image de son fils, elle est un personnage contradictoire, capable d'excès de rage comme d'excès d'amour. Aalais, néanmoins, est capable de comprendre ses fautes,

---

109 Le terme est de M. de Riquer, qui distingue épopée, forme orale, et épopée romanesque, forme écrite, in « Epopée jongleresque à écouter, épopée romanesque à lire » in *La technique littéraire des chansons de geste*, actes du colloque de Liège, septembre 1957, Paris, Les Belles lettres, 1959, p. 75- 84.

110 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 1.

111 *Ibid*, éd cit., v. 969.

contrairement à Raoul. Le poète fait de cet épisode un passage singulier et à l'écart des autres passages épiques puisqu'il ne nous fait pas ici de prédiction, n'usant ni de formules, ni de répétitions. Si la mort de Raoul nous est annoncée dès le prologue, le futur d'Aalais ne l'est pas. Ce futur en suspens fait de son sort un élément fictionnel, fait rare dans cette chanson, dans laquelle tout nous est prédit. D'ailleurs, si nous voyons Aalais se repentir d'avoir maudit son fils, nous ne la voyons plus jusqu'à la mort de Raoul. Elle laisse le chemin ouvert à des motifs romanesques, avant de disparaître sous le poids de l'épopée. Si le poète semble refuser à première vue le romanesque, c'est qu'accepter l'intrusion du romanesque inclurait d'accepter un futur qui mettrait à mal et en danger l'épique, le romanesque mettant en scène un personnage non figé et évolutif, à contrario du héros épique. S'il semble refuser dans la partie épique de laisser une place à l'avenir, puisque n'envisageant jamais l'après de la guerre, c'est que les héros épiques n'ont pas d'emprise sur le temps. Le temps les passe et les dépasse, les promettant à un avenir incertain, et à une mort certaine.

La première partie de la chanson soulève des failles. Elle dit la complexité du genre épique, malgré son naturel apparent et stéréotypé. Elle traduit des héros qui semblent, pour certains, être volontaires et capables de racheter leurs fautes. Elle dit aussi que le temps mythique est un temps révolu, qui ne laisse pas de place à un possible avenir. Le romanesque permet donc d'appréhender et de se projeter dans l'avenir. Si nous avons vu que dans la première partie, des motifs romanesques faisaient intrusion, mais que l'épopée restait le principe fondateur, le postulat de départ de la chanson, quel est alors le rôle de ces motifs romanesques et quelle est la place du romanesque dans cette chanson ?

## II Les enjeux de la mutation générique

Si l'épopée cherche à s'ériger en modèle, mais que les héros qu'elle met en scène sont incapables d'exemplarité, comment racheter les fautes de ses héros démesurés ? Après avoir préalablement étudié l'épique dans *Raoul de Cambrai*, il convient désormais de trouver le rôle de ces nouveaux éléments romanesques. Dans son œuvre, Micheline de Combarieu du Grès pose une problématique intéressante : « l'épopée s'en est-elle tenue à l'idéal chevaleresque comme au seul possible et au plus élevé possible, ou s'interroge-t-elle sur son bienfondé et son caractère unique ?<sup>112</sup> » Autrement dit, la chanson de geste est-elle fondamentalement épique ou est-elle capable de tendre vers un autre idéal, un autre modèle ? Nous avons montré que l'idéal chevaleresque était mis à mal dès le début de la chanson, voire même détruit. Si nous pensons qu'il est détruit, c'est parce que l'idéal épique n'est pas, ou du moins n'est plus le « plus élevé possible ». Il s'autodétruit pour laisser place à l'avènement d'un autre idéal, littéraire, social, chrétien. Le monde s'autodétruit par la faute même des héros. Il ne faudrait pas croire que le poète choisit délibérément de déconstruire le monde dans lequel se débat Raoul pour célébrer l'avènement d'un nouveau monde et d'un nouveau héros. La société féodale ne doit pas être forcément en déconstruction pour racheter les héros et célébrer un nouvel idéal. Ainsi, si nous faisons du romanesque un enjeu, c'est que dans le cycle des barons révoltés, la société décrite semble être trop sombre pour permettre de sauver ses héros qu'elle érige en coupables, et pour les réintégrer dans la collectivité. La chanson n'a pas donc pas de « caractère unique », elle est hybride, à la fois épique et *autre*. Pourquoi cette hybridité et dans quel but ?

Dans une première partie, nous nous sommes intéressés au héros épique, à sa fonction et son rôle au sein de la chanson. Il s'agit maintenant de voir comment le héros épique devient héros romanesque, et si de ce fait le héros et le nouvel ordre qu'il entend créer est porteur de nouveaux enjeux ?

---

112 M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit., p. 38.

## I : Un enjeu littéraire

### a- Entre héros épique et héros romanesque

Le héros épique, pour Nelly Labère est un héros « qui ne souffre d'aucune interrogation : pris dans le champ de l'Histoire, il est un type, un modèle et un exemple. Il incarne des valeurs sociales et n'est pas individualisé comme sujet d'une quête personnelle<sup>113</sup> ». Si le héros se met à souffrir d'interrogations, c'est-à-dire, s'il commence à s'interroger sur ses actes, sur le bienfondé de ses actions ou sur le mal qu'il commet, il n'est plu un héros épique. Le personnage romanesque serait personnalisé, personnage évolutif, progressif, libre de ses actes, pensées et mouvements. Raoul semble être une esquisse de cette individualisation, quand Bernier en est la version achevée. Au contraire de Raoul qui agit par instinct, Bernier est doté d'une « force spirituelle <sup>114</sup>» qui est un trait de caractère du héros dramatique selon Hegel. Cette psychologie toute intérieure est peut-être celle qui permet à Bernier de racheter les fautes de Raoul, et celles de la collectivité toute entière. Malgré cela, en aucun cas Bernier ne peut être considéré comme un héros foncièrement dramatique ou romanesque.

Raoul, comme Bernier, est un personnage paradoxal. Image poussée à son paroxysme de la cruauté, « type » même de la démesure, il est aussi un personnage étudié dans sa personnalité, décrit et décrié psychologiquement. Il est capable de contradiction, comme sa mère, mais seulement lorsqu'il se repent d'avoir attaqué Bernier, le seul dont il cherche l'estime. En effet, lorsqu'il attaque Bernier avant le début de la guerre, il est empli de chagrin, et demande à ses gens comment il pourrait se racheter de cette faute et comment offrir réparation à son ami Bernier.

Nous pouvons néanmoins penser que cette individualisation est obligatoire, car si les personnages épiques sont des « types », des « stéréotypes » qui n'évoluent pas, comment pourrait se mettre en place une écriture du rachat ?

Si le héros est évolutif, c'est qu'il sort du temps mythique de l'épopée. Le héros évolutif change avec le monde dans lequel il vit, il est en scission avec les valeurs du passé, désormais révolues. Doté d'un caractère personnel, le héros peut s'affranchir de la

---

113 N. Labère, *Littératures du Moyen Age*, op. cit., p. 165.

114 Hegel, *Cours d'esthétique*, op. cit., p. 328.

collectivité, s'affranchir de ses principes et prendre d'autres valeurs morales comme idéal. Le héros épique doit être capable d'accomplir des exploits guerriers pour la collectivité afin d'être reconnu comme individu à part entière dans la société, à contrario du héros romanesque, qui ne semble pas avoir besoin de prouver sa bravoure au combat. Le héros romanesque semble laisser parler de nouveaux sentiments, qui ne seraient plus seulement guerriers. Mais la frontière entre héros épique et romanesque est-elle aussi claire, n'est-ce pas dans la confusion du genre du héros que réside la problématique de la mutation et de ses enjeux ? Raoul, si nous l'avons érigé dans notre première partie en héros épique, n'est-il pas le premier à laisser supposer la possibilité d'une mutation générique ? Il semblerait que ce soit par le biais du personnage qui porte en lui l'épique et sa chute que s'appréhende le romanesque.

Raoul, qui ne pense pas de lui-même à la guerre, passe une enfance faite de jeux, d'apprentissage des armes, et est entraîné malgré lui dans une guerre sans fin. Il est au début de cette chanson encore un enfant, symbole de la pureté et de l'innocence avant d'être un soldat cruel. Il n'est pas anodin que Raoul nous soit d'abord, dès le prologue de la chanson, présenté comme un enfant et non pas comme un guerrier. Ainsi Raoul est pur, vierge, encore ni bon ni mauvais. C'est quand Guerri le Sor prend son éducation en charge que Raoul devient à son image, à savoir vil et cruel. C'est en effet Guerri le Sor qui lui rappelle l'affront du Roi et qui le pousse à prendre les armes. Nous pouvons nous interroger sur le poids de cette éducation que Guerri donne à Raoul. En tant qu'enfant, Raoul est un personnage faible et naïf, et ce personnage faible et naïf nous rappelle le Roi Louis, l'oncle de Raoul.

Si cette faiblesse vient de son jeune âge, c'est surtout Guerri, qui en précepteur, le condamne à ne faire que le mal. Si Raoul est une sorte de miroir de Guerri, nous pouvons penser que l'orgueil de Raoul vient du fait que Guerri lui a trouvé une identité, un caractère, et Raoul ne peut être autre chose que ce qu'on lui a demandé d'être. Ayant toujours été guidé par Guerri, il s'accroche à ce statut de héros sans scrupules, sans remords et plein d'orgueil. Si nous regardons Raoul de plus près, il est donc un personnage influençable, et c'est ce qui le mènera à sa perte, puisqu'il reste soumis à Guerri le Sor, « son mauvais génie<sup>115</sup> ».

---

115 W.C. Calin cité par M. de Combarieu in M. de Combarieu du Grès, « Guerri li

Si Guerri se charge de son éducation, c'est que le monde dans lequel naît Raoul est un monde sans père, sans repères. La terre sur laquelle il naît est une terre sans seigneur. Raoul a dû se construire et devenir un soldat sans son père, sans modèle, à l'image de Julien, qui, fait prisonnier dès son plus jeune âge par les païens, grandit avec eux, loin de son père, Bernier. Julien sera même le chef des païens dans la fin de la chanson. Ils n'ont donc pas leurs pères pour leur apprendre les valeurs guerrières, mais un substitut. Ces tuteurs sont loin d'être des modèles, et pour Raoul, Guerri est le seul modèle qu'il ait. Néanmoins, Raoul n'est pas foncièrement mauvais, malgré la lourde influence de Guerri, puisque le poète lui consacre une laisse élogieuse, dans laquelle nous apprenons que Raoul est nommé *sénéchal*<sup>116</sup> du pays, car protecteur, valeureux, apprécié et reconnu :

Adoubés fu R[ous] de Cambrezis.  
Une grant piece remeist la chose ensi.  
Nostre empereres au coraige hardi  
le retint bien comme son bon ami  
et ceneschal, ce savons nos de fi,  
en fist en France si con aveiz oï ;  
or n'a baron de ci qe en Ponti  
ne li envoie son fil ou son nourri  
ou son neveu ou son germain cousin.  
Il fu preudon, ces ama et goï,  
bien les retint et bien les revesti,  
si lor donna maint destrier arabi.<sup>117</sup>

Le poète prend clairement position pour Raoul. Nous pouvons le comprendre dans le sens où le postulat de départ de la chanson montre un héros trahi, en position de victime. Héros tragique et condamné, le poète cherche à nous faire compatir avec son héros, qu'il dit innocent au début de la chanson, avant de le dire cruel dans la fin de la première partie. Le poète prend même position pour Raoul et contre Bernier :

---

Sors: les enjeux du personnage », in D. Boutet (dir.), *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, op. cit., p. 133.

116 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., Glossaire, « Sénéchal : le plus grand officier royal, à la tête de tous les domestiques de la cour, mais aussi de l'armée royale », p. 540. Il faut aussi noter que Philippe Auguste, en 1191, mettra un terme à l'adoubement du sénéchal, qui fait, par sa puissance, trop d'ombre au Roi.

117 *Ibid.*, éd. cit., v. 344-355.

[.....]enist, ce saichiés par verté  
[.....]t le chief del bu sevré  
[.....]s l'ocist a duel et a vilté.<sup>118</sup>

William Kibler traduit les parties de la laisse manquantes ainsi :

[là il connut Raoul, qui aurait mieux fait de lui] séparer la tête du tronc, n'en doutez pas, [car par la suite Bernier] le tua de façon cruelle et déshonorante.

Raoul est un héros de l'ambiguïté, de l'ambivalence. Héros éponyme d'une chanson qui ne lui consacre que 155 laisses sur 345, il est d'abord présenté comme un héros à la « clere façon<sup>119</sup> », « bon ami<sup>120</sup> » du Roi, avant d'être décrié au profit de Bernier. Si Raoul est qualifié à de nombreuses reprises d'homme démesuré, sa mort n'est néanmoins jamais souhaitée, contrairement à celle de Bernier. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que Bernier est qualifié d' « estrange compaignon <sup>121</sup> », alors que Raoul :

a grant merveille fut cortois et gentis ;  
forment l'amerent si home et si marchis<sup>122</sup>

Cet appui du poète pour son héros nous rappelle le poète de *La Chanson de Roland*. En effet, le poète ne semble pas condamner Roland, puisque « tout est mis en œuvre pour grandir le personnage<sup>123</sup> » au moment de sa mort. Contrairement à *Raoul de Cambrai*, *La Chanson de Roland* n'a pas besoin de devenir romanesque pour racheter les fautes du *desreez*. Roland est racheté au moment même où il meurt, sur les champs de bataille, alors qu'il faudra attendre bien longtemps après la mort de Raoul pour que celui-ci soit racheté. Le seul fait de mourir ennoblit Roland, ce que nous ne trouvons pas dans *Raoul*. Nous pouvons penser que la notion de culpabilité participe à cette possibilité de rachat. Le rachat peut se faire parce que la faute de Roland, comme celle de Raoul, est amoindrie par la responsabilité d'autres personnages, comme Ganelon, Guerri ou le Roi, qui seront coupables et responsables de fautes plus lourdes car fatales.

---

118 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 272-274.

119 *Ibid.*, éd. cit., v 275.

120 *Ibid.*, éd. cit., v 347.

121 *Ibid.*, éd cit., v 284.

122 *Ibid.*, éd cit., v. 255- 256..

123 M. de Combarieu du Grès, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit., p. 640.

Le poète est d'abord du côté de Raoul. Comment le personnage de Bernier de la dernière partie peut-il alors devenir un héros, lui qui n'est jamais traité autrement qu'un « bastars » ? Bernier semble condamné par sa condition sociale à être un *sous héros*, puisque sans parents, sans héritage, est pauvre de terres, alors que sont promises des terres à Raoul. Bernier doit se battre pour simplement exister puisqu'il ne possède rien, alors que Raoul doit se battre pour tenter de posséder, existant déjà par son statut de proche du Roi. Raoul ne cesse de reprocher à Bernier sa bâtardise, mais n'est-ce pas en réalité Raoul le véritable orphelin, puisque sans père, sans terres, maudit par sa mère, rejeté par son oncle Roi ?

La place de Bernier dans le monde est ambiguë. Bernier est avant tout « un homme blessé<sup>124</sup> », et son enfance n'est pas traitée sur « le mode épique »<sup>125</sup>. En effet, si Raoul nous est présenté à sa naissance, à travers le portrait épique de son père, si nous suivons son enfance et son apprentissage des armes, l'évolution du personnage de Bernier ne nous est pas décrite. Il ne se met à exister qu'au moment où Raoul et lui rompent le lien qui les unit. Il ne devient un héros qu'à partir du moment où il rompt l'hommage qui l'unissait à son seigneur. Est-ce à dire que Bernier n'existe qu'en opposition à Raoul, n'est-il qu'un héros d'opposition ou de compensation, servant des idéaux romanesques que Raoul ne pouvait assumer pour rétablir la paix ?

C'est au moment où Bernier quitte Raoul que le clan de Bernier nous est présenté. Les liens familiaux prennent alors le dessus sur les liens vassaliques, puisqu'au moment où Bernier rejoint sa famille, il n'est plus vassal mais soldat au nom de la famille. Il est fils et donc individu à part entière. Il faut remarquer que si les héros de *Raoul de Cambrai* nous sont présentés à travers leurs familles, il n'en va pas de même pour Roland, présenté seulement comme un chevalier et guerrier hardi, comme cela est attendu dans une chanson épique.

En s'intéressant à la condition sociale des héros et à leur psychologie, le poète cherche peut-être à rapprocher ses personnages du « roman médiéval<sup>126</sup> », et les éloigner un peu de la pure épopée rolandienne.

---

124 E. Baugmartner, L. Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : L'impossible révolte*, op. cit., p. 120.

125 *Ibid.*, op. cit., p. 132.

126 *Ibid.*, op. cit., p. 120.

b- Ancienne et nouvelle génération, entre tradition épique et modernité romanesque

Les héros de *Raoul de Cambrai* sont donc des nouveaux héros. Pour Huguette Legros, Gautier et Bernier sont les symboles du nouvel ordre et du type précurseur de la chevalerie des romans courtois<sup>127</sup>. Bernier serait donc un héros courtois et Raoul un héros anti-courtois. Néanmoins, la scission entre épique et romanesque n'est ni si simple, ni si limpide, car Raoul, nous l'avons vu, n'est pas un héros foncièrement mauvais. De plus, même si Gautier et Bernier semblent être des héros d'un nouveau genre, ne sont-ils pas eux aussi fondamentalement épiques ? Gautier et Bernier sont comme Raoul des hommes d'armes, des soldats. Alors que Raoul et Gautier doivent leur éducation guerrière à Guerri, allégorie de la démesure, Bernier, après avoir quitté Raoul, a évolué dans un monde d'amour et de paix, au sein d'une lignée unie et solidaire.

Gautier et Raoul sont donc mauvais à cause de Guerri, et c'est en Guerri que se trouve l'épopée meurtrière, cette « vendetta familiale<sup>128</sup> ». Guerri le Sor est un personnage particulier, ambigu, et essentiel, car présent dans la première et deuxième partie, ouvrant et fermant la chanson. Il est pour M. de Combarieu du Grès : « un personnage [qui] témoigne [...] des techniques d'écriture d'un genre et de tout l'écart qui peut exister entre héros épique et personnage de roman<sup>129</sup> ».

Héros ambigu, puisqu'à la fois bon et méchant, protecteur et manipulateur, il est l'avènement d'un nouveau genre de héros, plus cruel que Raoul, plus sombre. Quand Raoul est puni par la mort pour ses fautes, Guerri le Sor vit par delà même la chanson, survivant à Raoul et à Bernier. Guerri le Sor porte en lui la chanson épique, puisqu'il déclare à la mort de Raoul qu'il continuera à se battre jusqu'à venger la mort de son neveu. Ainsi Guerri le Sor annonce le seul dénouement possible à la chanson, à savoir la mort de celui qui a tué Raoul, c'est-à-dire Bernier. C'est lui qui écrit la fin de la chanson, et ce meurtre, s'il s'insère au milieu de motifs romanesques, laisse à l'épopée le mot de la fin. La chanson n'aura cessé de chercher un coupable à tuer, de chercher une mémoire à

---

127 H. Legros, «Au nom du père... et du fils... », in J-C. Vallecalle (dir.), *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p. 44.

128 *Raoul de Cambrai*, éd cit., introduction par W. Kibler, p. 5.

129 M. de Combarieu du Grès, « Guerri li Sors: les enjeux du personnage », in D. Boutet (dir.), *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, op. cit., p. 152.

honorer.

La chanson érige Guerri en un héros qui reste épique d'un bout à l'autre de la chanson et qui subit les motifs non guerriers, romanesques, à travers sa fille Béatrice amoureuse, qui lui confie ses sentiments amoureux à l'égard de Bernier. Mais Guerri refuse de laisser de côté les armes pour célébrer l'amour. Il refuse de devenir autre, de changer et de s'intégrer dans le nouveau monde célébrant l'idéal amoureux et chrétien que crée Bernier dans la deuxième partie de la chanson.

Guerri ne perd jamais de vue le lignage auquel il consacre sa vie. Il est habité par la férocité et la vengeance, mais est paradoxalement capable de respecter les codes et les valeurs chevaleresques, à l'image de l'épisode qui l'oppose à Alliaume, neveu de Bernier :

« De grant folie m'avez ore aati,  
qe moi et toi ne sommes anemi,  
ne mes lignages par toi sanc ne perdi.  
Laissons ester, et si remaigne ensi. »<sup>130</sup>

Guerri est donc, comme tous les autres, un personnage ambivalent. Héros épique, capable de raison et sagesse comme de démesure et folie meurtrière, Guerri le guerrier est aussi un père. Dans la partie la plus épique de la chanson, il est présenté comme père de deux enfants, deux guerriers, qui l'accompagnent sur les champs de bataille. Ses deux enfants meurent au combat, et Guerri en est accablé :

Vait s'en G[ueris] q'il ne seit mais qe faire,  
parmi un tertre a esperon repaire ;  
por ces deus fix son grant duel maine et maire.  
Qi li veïst as poins ces chevols traire !  
R[aul] encontre, n'i mist autre essamplaire  
il li acont le duel et le contraire.  
« Li fil H[erbert] sont felon de pute aire :  
mes fix m'ont mort, par le cors Saint Ylaire !  
Chier lor vendrai ains qe soie au repaire  
Diex secor moi tant qe je m'en esclaire !<sup>131</sup> »

Mais dans cette première partie, le poète ne fait nulle mention de la fille de Guerri, Béatrice. Nous n'apprenons son existence que tard dans la chanson, justement dans la

---

130 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 4415-4418.

131 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., 2453-2462.

partie romanesque de la chanson. Ainsi la fille de Guerri permet à la chanson de muter de l'épique au romanesque, à travers la femme amoureuse qu'elle représente. Guerri, son père, symbolise l'épopée traditionnelle, quand Bernier, son mari, symbolise l'étroit lien qui existe dans cette chanson entre armes et larmes, espoir et désillusion, amour et haine, guerre et paix. Comme le rappelle François Suard, Guerri le Sor a « ranimé » la vengeance « chaque fois que le texte courait le risque de s'épuiser »<sup>132</sup>. La chanson « s'épuise », parce que la trame épique ne connaît pas de rebondissements. Si elle s'épuise parce qu'elle n'est plus vengeresse, elle devient en fait porteuse d'un nouvel enjeu, philosophique, qui dirait la nécessité de retrouver une harmonie sociale, humaine et divine. Guerri le Sor ne tente pas de racheter les fautes commises par son neveu, mais au contraire de les amoindrir. Il voit Raoul comme un des siens qu'il faut venger, et pas comme un homme de péché et d'orgueil. C'est donc seulement dans le personnage de Gautier tout d'abord et de Bernier ensuite, que s'opère une mutation d'idéaux entre vengeance et révolte.

Si le but de Guerri le Sor est celui de venger la mort de Raoul et celle de ses deux fils, le but de Bernier et Gautier n'est plus tout à fait le même. Il faut noter qu'initialement, Raoul ne se battait pas contre Bernier mais contre une injustice. Raoul ne se bat donc pas directement contre Bernier, ce que feront Guerri le Sor et Gautier. Gautier cherche à venger la mort de son oncle et « est aveugle à tout le reste<sup>133</sup> ». Gautier est condamné à combattre, pour honorer la mémoire de Raoul, son cousin. Ce n'est pas anodin que Gautier soit un parent de Raoul, et que Bernier ne le soit pas. Gautier n'a pas d'autre choix que de continuer le combat, et il suit donc l'idéal vengeur de Guerri. Si Raoul cherchait le combat à tout prix, si les codes de la chevalerie ne l'importaient pas, cela est différent avec Gautier. Lorsque tous les chevaliers sont réunis pour fêter Pentecôte, Guerri le Sor tente d'attaquer Bernier en voulant lui lancer dessus un morceau de cuisse de cerf, mais Gautier l'en empêche :

« Oncles, dist il, on vos doit chastoier.  
Ja ne vos coste la viande un denier,  
et tex hom qide sa grant honte vengier

---

132 F. Suard, *La Chanson de geste*, Paris, PUF, 1993, p. 79.

133 M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit., p. 174.

qi tos esmuet un mortel encombrier.<sup>134</sup> »

Par cette mise en garde, Gautier s'oppose à Guerri le Sor, quand Raoul lui était soumis. Il vient aussi en aide à son ennemi Aliaume, et protège même Bernier contre Guerri le Sor, alors que ce dernier s'attaque à Bernier de façon traître. Guerri attaque en effet Bernier pendant la trêve :

A vois c'escrïe : « Qe faites vos, Gautier ?  
S'ensi me laisse[s] ocire et detranchier,  
tuit ti ami en aront reprovier:  
de ta main nue te vi je fiancier  
n'avroie garde fors qe d'un chevalier.  
Vos dites voir, dist Gautelés, B[erniers] ;  
je ne volroie por les membres tranchier  
qe dedens trives eüsiés encombrier;  
mais qant mes oncles se prent a correcier,  
il nen est mie legiers a apaier.  
Or montés tos, pensez del exploitier,  
et je meïsme vos i volrai aidier.<sup>135</sup> »

Tout en continuant à se battre pour venger son cousin, Gautier n'oublie néanmoins pas les codes chevaleresques, moraux, et chrétiens. Il dessine un nouvel ordre moral que Bernier s'attachera à mettre en application. Bernier, n'ayant aucun lien de parenté avec Raoul, n'est plus là pour le venger ou honorer sa mémoire, mais pour transformer cet idéal de vengeance en un autre idéal.

### c- L'intrigue romanesque

Si nous avons pu évoquer l'opposition entre Bernier et Raoul, nous pouvons voir que s'opère un glissement entre Raoul, Gautier et Bernier. Bernier, en tant que dernier maillon de la chaîne, opère « un renversement total<sup>136</sup> ». En effet, il ne cesse d'œuvrer pour la paix, en essayant de se rapprocher toujours un peu plus de Dieu. Cependant, être chrétien ne fait pas de Bernier un personnage romanesque. C'est son amour pour Béatrice

---

134 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 4645-4649.

135 *Ibid.*, éd. cit., v. 4563-4574.

136 M. de Combarieu du Grès, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit., p. 115.

qui permet de le décrire sous un nouveau trait. Dans la première partie de la chanson, nous apprenons que Raoul était lui aussi amoureux. Roland est aussi un homme amoureux, mais même en amour avec Aude, il reste, comme Raoul, épique d'un bout à l'autre de la chanson. Ainsi, avoir une compagne ne fait pas du héros épique un héros en mutation. Il s'agit d'autre chose. Il faut en fait que le sentiment amoureux prenne le dessus sur le reste, à savoir sur les sentiments de haine et de colère propres au guerrier. Le sentiment amoureux influence le personnage puisque l'amour devient le trait principal de sa psychologie.

Si nous comparons *Raoul de Cambrai* à *Girart de Roussillon*, nous pouvons voir que l'amour tient une grande place dans ces deux chansons. Cependant, le sentiment amoureux dans la chanson de *Girart* est un postulat de départ. Berthe, femme dévouée, est un personnage semblable à Béatrice puisqu'elle joue un rôle dans la société féodale. Elle ne perd jamais de vue l'élan guerrier et accompagne et soutient son mari dans les combats. Ces deux femmes sont des personnages complets et complexes, participant à l'élan guerrier, elles permettent à leurs maris de devenir des hommes accomplis, à la fois par le combat, et par l'amour qu'elles leur portent. Ce sentiment amoureux, est loin de l'amour qui unit Raoul et Héloïse et Roland et Aude, qui est un amour plus conventionnel et stéréotypé, dans le sens où les héros épiques sont aimés seulement pour leur bravoure. Girart, et encore plus Bernier, connaissent, eux, un amour assez fort pour qu'il soit capable de développements à priori non épiques. L'amour de Roland et Raoul, lui, n'était résumé qu'en une phrase, au moment de la mort des deux héros.

Si le mariage entre Bernier et Béatrice est un élément romanesque de la chanson, ce mariage a, comme le rappelle Béatrice, pour toile de fond les dégâts causés par la guerre :

Sire B[erniers], dist la gentils pucele,  
or voi je bien qe vilains provez estes.  
Se me refuzes tos t'en venroit grans perte,  
car mort m'avez un mien cousin oneste  
R[oul] ot non, tu li trenchas la teste ;  
un de mes freres oceïs a l'espee.  
Si m'aît Dex, tos revenroit la guere,  
car d'ome mort molt sovent renovele.  
Se m'as a feme, frans chevalier oneste,  
en tel manière i puet bien la pais estre

et remanra a tos jors mais la guere.<sup>137</sup>

Ainsi, même les motifs romanesques ne peuvent pas permettre d'enterrer les éléments épiques, puisque le mariage de Béatrice et Bernier reste basé sur des notions de guerre, de paix, et surtout, Béatrice est la cousine de Raoul. Béatrice n'est pas un personnage de roman, semblable à Iseut ou Guenièvre, puisqu'elle a un « sens aigu de l'intérêt des lignages décimés par la guerre<sup>138</sup> ». Ainsi, « la faute capitale (le meurtre de Raoul) n'est jamais oubliée<sup>139</sup> ». Les éléments qui viennent se greffer autour du noyau épique garderaient donc en mémoire la faute de Raoul.

La deuxième partie romanesque connaît de nombreux rebondissements. Le Roi enlève Béatrice pour la marier à Herchambaut, mais Bernier la sauve durant la cérémonie. Bernier et Béatrice partent ensuite en pèlerinage, pèlerinage durant lequel elle met au monde Julien, qui est enlevé par les païens tandis que Bernier est fait prisonnier et déclaré mort. A l'annonce de la mort de Bernier, le Roi Louis essaye de faire de nouveau accepter l'union entre Béatrice et Herchambaut à Guerri qui accepte. Une fois Bernier libéré de prison, il se déguise en pèlerin pour aller sauver une deuxième fois sa femme mariée à Herchambaut.

Lorsque Herchambaut épouse Béatrice, un médecin vend des herbes magiques à Béatrice pour que celle-ci n'ait pas à faire l'amour avec son mari<sup>140</sup>. Quand Bernier part sauver sa femme, déguisé en pèlerin, il dit à Herchambaut que pour guérir du fait que sa femme ne veuille pas coucher avec lui, il doit se baigner à neuf reprises dans la fontaine, ce que celui-ci fait, complètement nu. Pendant que ce dernier se baigne, Bernier enlève Béatrice et avant de s'enfuir il déclare à Herchambaut, occupé à se baigner neuf fois de suite dans la fontaine :

Li cuens B[erniers] commensa a huchier,  
« Sire H[erchanbaus], or pencés del baingnier,  
et B[erneçons] enmanra sa mollier ! »  
H[erchanbaus] l'oit, n'ot que correcier.

---

137 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 5534-5544.

138 F. Suard, « Le romanesque dans Raoul de Cambrai », in Boutet Dominique (dir.), *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, op. cit., p.63.

139 *Ibid.*, op. cit., p. 63.

140 *Raoul de Cambrai.*, éd cit., laisse CCXC.

« En moie foit, dist il, sire B[erniers],  
de si saige home ne se puet on gaitier.  
Je me cuidai a la dame couchier,  
dedens cel lit avuec li solacier ;  
et li villains le dist el reprovier :  
belle parole fait le fol esclecier.<sup>141</sup> »

Cet épisode, qui semble loin de la gravité de la première partie, met peut-être en avant la volonté du poète de faire de Bernier et de Béatrice des héros, qui, en faisant rire l'auditoire ou le lecteur, font oublier la cruauté et la brutalité de la guerre passée. L'eau de la fontaine bienfaisante est une croyance médiévale, et si cet épisode est comique, il est aussi didactique. Il semble être une morale, puisqu'il humilie Herchambaut, qui est un homme mauvais, et permet la réunion des deux amoureux. Cet épisode permet donc de punir les mauvais et de réunir les bons.

Après ce passage, la guerre reprend son droit et nous pouvons penser qu'après cet épisode du bain dans la fontaine qui n'a rien d'épique, le poète voulait réinsérer son intrigue dans la droite ligne de l'épopée, à travers les combats.

## 2 : Un enjeu social

### a- le rôle et l'enjeu des guerres

Les guerres ont un statut particulier dans la chanson. Si les batailles sont un enjeu majeur des épopées, nous pouvons voir qu'elles n'ont pas seulement lieu dans la première partie, puisque nous en retrouvons dans la toute fin de la chanson que l'on dit romanesque. Les batailles sont omniprésentes tout au long du poème. Mais, dans l'optique qui est la nôtre, à savoir celle de chercher s'il y a écriture du rachat, il semble paradoxal de laisser une place à la guerre. En effet, comment la guerre permettrait-elle de mettre en place une écriture du rachat ? Il faut d'abord noter que la guerre, prédite dès le prologue, est laissée de côté pendant les trente premières laisses :

Adoubés fu R[aous]de Cambrezis.  
Une grant piece remeist la chose ensi.<sup>142</sup>

---

141 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 7365-7374.

142 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 344-345.

Puis plus tard :

Une grant piece estut puis demorer  
desc'a cele eure qe vos m'orrez conter<sup>143</sup>

Et enfin :

molt trepassa et des ans et des dis,  
ne sai combien ne je ne l'ai appris.<sup>144</sup>

Ainsi la chanson ne s'ouvre pas sur la guerre. Le poète prend d'abord soin de nous présenter le monde heureux que les hommes vont s'entacher à détruire. Les guerres dans *Raoul* permettent d'appréhender le guerrier, car comme nous l'avons vu, la façon de tenir les armes et d'affronter le combat le traduit. Quand Raoul cherche le combat, Bernier cherche des solutions, des alternatives à la guerre. Les armes de Raoul revêtent une symbolique puisque le Roi lui offre une « espee forte et dure <sup>145</sup>» :

Fors Durendal qi fu li esliture  
de toutes autres fu eslite la pure ;  
arme en cest mont contre li rien ne dure.<sup>146</sup>

Puis le poète rajoute :

Nostre empereres ama molt le meschin :  
l'erne li donne qi fu au Sarrazin  
q'ocist Rolans desor l'aigue del Rin.<sup>147</sup>

En créant un lien entre Raoul et Roland, le poète veut faire de Raoul un héros exemplaire, car si l'épée de Roland lui est donnée, c'est que Raoul la mérite. Mais Raoul ne rend pas hommage à Roland, et va même plus loin, puisqu'il salit son nom. La cause que Raoul sert est mauvaise, quand celle de Roland semble à priori plus noble. Pourquoi citer Roland quand les deux chansons mettent en scène des héros et des idéaux si différents ? Nous pouvons peut-être voir Raoul comme un homme dont la démesure est une déviance de celle de Roland. En effet, il ne faut pas perdre de vue que Roland est un

---

143 *Ibid.*, éd cit., v. 363-364.

144 *Ibid.*, éd cit., v. 383-384.

145 *Ibid.*, éd cit., v. 311.

146 *Ibid.*, éd cit., v. 315-317.

147 *Ibid.*, éd cit., v. 296-298.

homme d'orgueil, tout comme Raoul, mais la démesure de Raoul va plus loin que celle de Roland. Roland part avec son armée en croisade, et s'il fait preuve d'orgueil, la cause de la guerre reste louable puisqu'elle a un enjeu chrétien. A contrario, Raoul part seul en guerre, et si les soldats le suivent, c'est parce qu'ils le craignent et non pas parce qu'ils approuvent l'affront qu'il fait au Roi et à Bernier.

En plaçant Raoul sous la protection de Roland, qui meurt en repentir et non pas en orgueilleux, le poète cherche peut-être à faire de Raoul un héros capable de se racheter à sa mort, comme Roland. L'épée de Raoul est une épée mythique puisque *presque* aussi puissante que celle de Roland. Néanmoins, elle est inférieure à Durendal. Il faut aussi noter que le heaume que possède Raoul est celui d'une victime de Roland et pas celui de Roland. Raoul ne peut donc devenir un héros connu et reconnu. Pire encore, à travers ce heaume du sarrasin, Raoul nous est présenté comme un antihéros épique : il trahit son homme lige, fait fi des codes chevaleresques et des lois chrétiennes au profit de ses intérêts personnels. Cependant, même s'il possède des armes sarrasines, le poète n'associe pas Raoul à un sarrasin, symbole de l'homme mauvais par nature, puisque Raoul n'est pas un païen, ni un renégat, mais un guerrier révolté contre l'injustice dont il est victime. Un révolté cependant coupable de démesure.

Dans *Roland*, le héros part en croisade contre les ennemis païens, thème épique par excellence :

La chanson de geste exalte surtout deux thèmes : celui de la chevalerie totalement dévouée aux intérêts de la royauté et de la féodalité [...], celui de l'esprit de croisade au nom de l'idéologie chrétienne.<sup>148</sup>

Cette approche thématique de la chanson de geste n'est pas forcément applicable à *Raoul de Cambrai*. Le poète met en effet en avant dans une première partie, un héros qui ne part pas en croisade, et qui n'est en aucun cas respectueux de la « royauté et de la chevalerie ». Dans cette chanson, nous sommes, de par son appartenance au cycle des barons révoltés, dans une croisade personnelle. Il s'agit ici de guerres privées, puisqu'elles ne sont plus orchestrées par le Roi et qu'elles ne sont pas légitimées par lui.

Si dans cette guerre « tout est confusion <sup>149</sup>», c'est parce que la guerre n'érige ni des

---

148 C. Chamiot-Poncet, I. Guillaume, *L'Épique*, Paris, Ellipses, 2000, p. 42.

149 P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, *op. cit.*, p. 265.

coupables ni des ennemis légitimes, mais des hommes, des amis, des membres d'une même famille. La guerre est donc confuse, à l'image de ses guerriers, et il faudra attendre la fin de la chanson pour que la guerre acquiert un enjeu universel et louable : celui de la guerre contre les païens. Cette guerre sarrasine, menée par Roland dans *La Chanson de Roland*, est menée non pas par Raoul mais par Bernier dans *Raoul de Cambrai*. Cette guerre sarrasine permet de justifier la guerre, et de faire de cette guerre d'intérêts, de cette guerre privée, une réelle croisade au service de Dieu. Elle permet surtout de montrer que les guerriers qui se battent au nom de Dieu, qui obéissent à un chef d'armée peuvent gagner, alors que la guerre n'est que chaos et déconstruction totale si elle n'est que personnelle. Cette idée est traduite dans *La Chanson de Guillaume*, puisque Vivien déclare :

Genz sanz seignur sunt malement baiili ! <sup>150</sup>

#### b- L'absence du Roi comme fondement de la mutation générique

Le Roi doit donc être le maillon fort de la société féodale, puisqu'il est au sommet de la hiérarchie, instrument de Dieu sur terre. Malheureusement pour le bien de la société, le Roi dans *Raoul de Cambrai* n'est pas le chef des armées, il encore moins garant de la paix entre les hommes, puisqu'il ne fait pas taire la colère qui monte et la guerre qui gronde. Louis est un Roi attaqué, par sa propre famille, son propre clan. Le Roi qui est « seigneur suzerain, c'est-à-dire supérieur, au sommet de la hiérarchie féodale<sup>151</sup> », est pourtant faible. Il est en effet paradoxalement essentiel et absent, et « c'est son absence même qui est une des clés du drame et non la moindre <sup>152</sup> ». La figure du Roi est absente quand dans *la Chanson de Roland*, toute la deuxième partie est consacrée à Charlemagne. Qu'apporte ce désaveu pour le Roi ? Le Roi est la figure du monde féodal et chevaleresque dans les épopées, qu'il s'agisse du Roi Charlemagne, actif dans *Roland* ou Louis, passif dans *Raoul*. Charlemagne et Louis sont des Rois très différents voire même opposés, et comme le remarque V. Fasseur : « placer la chanson de geste sous le règne de

---

150 *La Chanson de Guillaume*, éd. cit., v. 287.

151 E. Baumgartner, L. Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : L'impossible révolte*, op. cit., p.45.

152 D. Boutet, A. Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, op. cit., p.

Charlemagne, plutôt impérieux et tyrannique, ou de Louis, pâle et versatile, n'est pas indifférent<sup>153</sup> ». Le Roi dans *Raoul de Cambrai* n'a pas, n'a plus, le pouvoir, il n'est plus respecté par ses sujets<sup>154</sup>, bafoué, puisque traité de « fox roi <sup>155</sup> » et de « mauvais roi <sup>156</sup> ». Il est décrit comme faisant « grant foloiaige<sup>157</sup> » en privant Raoul de son héritage, puis il est même insulté par Guerri le Sor : « ne valez un bouton <sup>158</sup> »

Puis :

Drois empereres, ne vos en qier mentir,  
trestos li mons vos en devroit haïr,  
qant le poés esgarder ne veïr.<sup>159</sup>

Le Roi, s'il est censé être le maître de ses terres et de ses sujets est donc le premier responsable, avant Raoul, de son propre déclin et du déclin de son royaume. Il est incapable de se comporter et d'agir comme un Roi, et nous avons à la laisse neuf, au vers 120 : « et dist li rois qi France a a garder », et non « le rois qi France garde ». Par cette tournure de phrase, nous pouvons comprendre que déjà, dès le début de la chanson, le Roi ne remplit pas pleinement son rôle et n'assume ni ses responsabilités, ni son rôle de parent de Raoul. Plutôt que de se placer du côté de Raoul en privilégiant les liens familiaux qui l'unissent à lui, il préfère se décharger totalement de ses devoirs d'homme, d'oncle et de Roi, et fait abstraction de la tradition du lignage. Le Roi est en opposition avec sa famille et son royaume, puisqu'il prend les mauvaises décisions. Mais cette opposition est justement le fondement de la chanson, puisque comme le rappelle François Suard les

chansons de révolte et de lignage s'organisent autour des conflits qui prennent naissance au sein d'un système donné par l'idéologie féodale : opposition entre seigneur (notamment le roi) et vassal, entre le devoir vassalique et ceux de la parenté, entre des lignages rivaux.<sup>160</sup>

---

40.

153 V. Fasseur, *L'épopée des Pèlerins*, op. cit., p. 10.

154 Voir aussi *Le charroi de Nîmes*, éd. cit., v. 166-168: « François le virent que ne valoies gaire : Fere en voloient clerc ou abé ou prestre, ou te feïssent en aucun leu chanoine. »

155 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 187.

156 *Ibid.*, éd. cit., v. 650.

157 *Ibid.*, éd. cit., v. 135.

158 *Ibid.*, éd. cit., v. 4684.

159 *Ibid.*, éd. cit., v. 4697-4699.

160 F. Suard, *La chanson de geste*, op. cit., p. 79-80.

Nous pouvons aussi citer E. Baumgartner et L. Harf-Lancner : « les chansons de rebelle reposent sur un conflit qui oppose le héros à l'ordre social, incarné le plus souvent par le roi<sup>161</sup> ». C'est « l'idéologie féodale » qui participe à une mutation générique. En effet, si le Roi s'efface dans la chanson, si toute la communauté se retourne contre lui, c'est qu'un nouvel ordre social se laisse entrevoir, un ordre social mené par des jeunes, à l'image de Gautier et surtout de Bernier, qui respectent l'ordre et se font respecter.

Le Roi en tant qu'homme n'arrive plus à trouver sa place dans ce monde en mutation, puisque trop faible. Responsable de la guerre, il ne peut que s'effacer pour laisser la place aux autres. Louis est remplacé par Bernier<sup>162</sup> comme Gautier a remplacé Raoul :

en lieu de lui ont restoré Gautier<sup>163</sup>

Le Roi, en insultant ses sujets, prend la place de Raoul, qui, même dans son tort, ne cesse de provoquer et d'attaquer. Dans la partie dédiée à Raoul, personne n'a osé s'opposer à Raoul, pas même le Roi, puisqu'il a préféré se débarrasser de son cas plutôt que de combattre contre lui ou de le soutenir. Les chevaliers, qui lui avaient prêté serment ne pouvaient l'abandonner, suivant les codes de la chevalerie et du serment. Au contraire, dans cette dernière partie, Bernier réussit à rassembler des hommes, qui lassés de combattre, veulent en finir, en finir avec l'injustice du Roi. Nous pouvons voir très précisément que s'opère une réelle mutation des idéaux sociaux et moraux, puisque tous auraient pu s'opposer à Raoul comme les mêmes s'opposent au Roi, mais il leur manquait une figure héroïque et non plus démesurée, celle de Bernier qui rassemble quand Raoul divisait, qui dialogue quand Raoul menaçait.

Bernier, s'il est l'avènement d'un nouvel ordre social, parce qu'il refuse la guerre qui a trop duré, est aussi un guerrier à part entière, qui n'hésite pas à repartir en guerre, cette fois, non plus pour sauver son honneur mais pour sauver les chrétiens des païens,

---

161 E. Baumgartner, L. Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : L'impossible révolte*, op. cit., p.49.

162 Toute société a besoin d'un chef, d'un héros auquel on puisse se référer et s'identifier, et si le Roi est absent car affaibli par ses fautes et sa responsabilité, Bernier tente de prendre la place du Roi. Mais peut-on prendre la place du Roi, une société sans Roi est-elle envisageable au Moyen Age? Nous tenterons de répondre à cette question plus tard.

pour sauver et rencontrer son fils qu'il croyait mort. Cette guerre, permet une nouvelle forme d'écriture, célébrant l'avènement d'un nouvel ordre, un ordre chrétien.

### 3 : Un enjeu chrétien

#### a- Repentir et mort de Raoul

Pour Micheline de Combarieu du Grès, « l'épopée décrit un ensemble de relations entre Dieu et les hommes<sup>164</sup> ». Dans *La Chanson de Roland*, au moment où Roland meurt, Dieu arrête le temps pour que le soleil ne se couche pas, afin de laisser le temps à Charlemagne d'apercevoir les païens et de les poursuivre<sup>165</sup>. Cet épisode montre bien ce lien, ces « relations », que les hommes entretiennent avec Dieu, puisque cet épisode met en scène Dieu qui vient en aide aux hommes bons, en guerre contre les mauvais, les païens. Mais dans *Raoul de Cambrai*, Dieu semble absent de la première partie, et si Bernier entretient avec Dieu des relations très étroites, qu'en est-il pour les autres personnages, comme Raoul ? La religion participe-t-elle à une écriture du rachat, est-elle un idéal ou une ligne de conduite ?

Lors de la naissance de Raoul, l'enfant est confié à un évêque. L'évêque est présenté comme un personnage « gentix<sup>166</sup> ». C'est lui, qui avant Guerri le Sor, a la charge du fils de Raoul Taillefer, et c'est lui qui lui donne le nom de Raoul de Cambrai. Pourquoi l'enfant est-il premièrement confié à un évêque ? L'évêque baptise Raoul et c'est par ce sacrement que Raoul fait son entrée dans le monde des chrétiens, le baptême étant un témoignage d'appartenance à la chrétienté. Purifié dans l'eau, Raoul est ainsi plongé dans la vie du Christ ressuscité. Une fois baptisé, nous sommes assurés que Raoul n'agit que par orgueil, et non pas par impiété. Dans *La Chanson de Roland*, les sarrasins sont qualifiés de païenne gent, et il en va de même dans *Raoul de Cambrai*. Les païens sont punis par le diable, qui emporte leurs âmes :

---

163 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 3647.

164 M. de Combarieu du Grès, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit., p. 453.

165 *La Chanson de Roland*, éd. cit., laisse CLXXX.

166 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 84.

l'arme de lui en portèrent malfet <sup>167</sup>

Si les sarrasins sont rejetés du paradis, il faut remarquer que Guerri lui aussi est promis à l'enfer. En effet, lorsque le clan de Bernier propose la paix à Guerri, lassé d'une guerre trop cruelle, Guerri refuse de pardonner à Bernier le meurtre de Raoul, bien que celui-ci s'humilie. L'abbé, qui assiste à la scène dit à Guerri le Sor :

Se pais ne faites, si m'aït saint Denis,  
ja la vostre arme n'avera paradis ! <sup>168</sup>

Est-ce à cause des paroles de l'abbé que Guerri acceptera la paix ? Nous pourrions plutôt penser que si Guerri accepte de pardonner à Bernier, c'est pour s'allier avec lui ensuite contre le Roi. Guerri n'est pas un chevalier courtois, prêt à s'humilier, et s'il consent à pardonner, c'est seulement dans l'optique de servir ses intérêts, à savoir instaurer une révolte contre le Roi, qu'il déclare comme responsable de la mort de Raoul. Guerri ne cesse jamais de chercher un coupable, ne vivant que dans le but de tuer ce coupable. Mais si Guerri est voué à l'enfer, il n'en va pas de même avec Raoul. En effet Raoul n'est pas voué au diable, car il est malgré tout chrétien. Avant de partir en guerre, le Roi demande à Dieu de protéger Raoul :

« Dex, gart toi, niés, cil qi fist paradis<sup>169</sup> »

Puis avant de mourir, c'est bien Dieu que Raoul implore :

« Glorieus peres qi tout pues justicier,  
con je voi ore mon cors afoibloier !  
Soz siel n'a home, se jel conseüse ier,  
apres mon colp eüst nul recovrier.  
Mar vi le grant de la terre bailier  
ceste ne autre ne m'avra mais mestier.  
Secorés moi, douce dame del ciel !<sup>170</sup> »

---

167 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 6460.

168 *Ibid.*, éd cit., v. 5162-5163.

169 *Ibid.*, éd. cit., v. 660.

170 *Ibid.*, éd. cit., v. 2946-2952.

L'adverbe « ore » traduit l'idée que c'est seulement confronté à la mort, confronté à sa condition d'homme mortel que Raoul sent qu'il est faible et qu'il va mourir, alors que jusque là, il nous était présenté comme un héros féroce. Mais même face à la mort, Raoul reste malgré tout orgueilleux :

Soz siel n'a home, se jel conseüse ier,  
apres mon colp eüst nul recovrier.

Et cet orgueil est contagieux puisque :

c'est avec la mort de Raoul que la démesure se fait collective. En ce cas en effet, elle a contaminé beaucoup de ceux avec qui le héros a été en relation. Ils sont devenus à leur tour porteurs de la maladie et il ne suffit pas que le responsable premier, mourant, échappe au fléau en même temps qu'il y succombe pour que les autres en soient, du même coup, affranchis.<sup>171</sup>

Ainsi, Raoul condamne tous les héros avec qui il « a été en relation » à la colère, à la vengeance et à la haine. Bernier est le seul à ne pas être « contaminé » par la démesure, et cela était primordial, afin qu'il puisse racheter son seigneur, qui ne s'est finalement pas repenti, comme le note Jean-Charles Payen :

ce repentir est moins important que la mort même du héros, qui permet à l'histoire de rebondir, et à la chanson d'évoluer d'une geste de la révolte à une geste de la vengeance. C'est à tort que nous parlions tout à l'heure de dénouement. La mort du desrée n'est pas un dénouement, mais un nœud de l'intrigue.<sup>172</sup>

Le repentir de Raoul ne traduit donc pas un aveu de sa faute, et semble être seulement une vaine tentative pour repousser la mort. Si nous avons dit que le héros épique mourrait toujours trop tôt, la mort de Raoul était inévitable, puisqu'auteur de nombreux blasphèmes, il ne pouvait que mourir, pour laisser la place à un héros plus mesuré, porteur d'espoir et de repentir.

---

171 M. de Combarieu du Grès, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros de chansons de geste, op. cit.*, p. 112.

172 J.-C. Payen, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale*, Genève, Droz, 1967, p. 159.

b- Le blasphème poussé à son paroxysme : l'incendie d'Origny

Raoul blasphème en effet à plusieurs reprises. Le plus important des blasphèmes et le plus commenté par les critiques est celui de l'incendie de l'abbaye d'Origny. Origny est l'abbaye dans laquelle Marsent, mère de Bernier, est religieuse. Ce lieu est aussi bien sûr un symbole. C'est un lieu sans protection et donc facile à attaquer, paisible, bordé de prés où l'herbe est « belle » et « freshe », proche d'une rivière. Attaquer Origny revêt un enjeu symbolique plus qu'héroïque, puisque l'abbaye est entourée d'un simple « paliz »<sup>173</sup>. En s'attaquant à Origny, Raoul s'attaque à Dieu, puisqu'il sacrifie un lieu de culte. Mais en commettant le blasphème de brûler Origny, il s'attaque indirectement à Bernier en tuant sa mère, Marsent, prisonnière des flammes. Raoul brûle une innocente, une religieuse, péché d'une cruauté rare. Bernier, déjà bâtard car sans père, se retrouve désormais sans mère. Les propos d'Italo Siciliano à propos de Raoul : « Dans la chrétienté il n'y a pas de chrétien plus impie que lui, ni coupable plus innocent que lui. Orphelin déshérité, il est marqué dès sa naissance du malheur de l'injustice<sup>174</sup> », peuvent ainsi être appliqués à Bernier.

Si les héros subissent dès leur naissance le poids d'un destin qui pèse plus lourd que les actes, c'est que le rapport au temps et à la destinée joue un rôle important dans *Raoul de Cambrai*. Les éléments épiques dans la chanson sont dès le départ associés à une conception particulière de la construction du récit et de l'histoire des héros, « celle de la toute puissance du destin<sup>175</sup> ». En venant au monde, Raoul est déjà condamné à mourir, pris dans un dilemme, celui du droit et du devoir, à l'image de Bernier confronté au même dilemme, partagé entre son devoir de servir Raoul et sa volonté de venger sa mère morte. Comment agir et réagir si les hommes sont marqués dès leur naissance « du malheur de l'injustice » ? Raoul semble avoir été écarté dès sa naissance de la société chrétienne, parce qu'il en refuse les règles, ne respectant pas le Carême par exemple. Ecarté de la société par le poids d'un destin trop lourd à porter, Raoul ne peut que mourir dans cette société qu'il a déconstruit.

---

173 *Raoul de Cambrai*, éd cit., à propos d'Origny, laisse LXVIII.

174 I. Siciliano, *Les Chansons de geste et l'épopée. Mythes-Histoire-Poèmes*, op. cit., p. 402.

175 F. Suard, « Le romanesque dans Raoul de Cambrai », in D. Boutet (dir.), *Raoul de Cambrai*,

Pourquoi n'est-il pas racheté, alors que Bernier, lui aussi marqué « du malheur de l'injustice » l'est aux yeux de Dieu ? Bernier n'enfreint jamais la loi, il est un bon chrétien et un homme de valeurs. Ces valeurs ne lui ont pas été transmises puisqu'il a grandi aux côtés de Raoul, il les a acquises, porté par sa foi et son humanité. Marsent n'a pu lui transmettre ses valeurs religieuses puisqu'elle n'a joué aucun rôle dans l'éducation de son fils. En effet, nous n'apprenons l'existence de Marsent qu'au moment de l'incendie d'Origny. Elle est donc présentée comme un emblème dans lequel réside la *possibilité* de la mutation générique, personnage présenté comme ressort, et fondement de l'intrigue. C'est par l'épisode d'Origny que la chanson prend une autre dimension. En effet, une fois le blasphème d'Origny proclamé, Raoul ne peut redevenir l'innocent et la victime qu'il a été préalablement. Après ce blasphème, Bernier ne peut que se rebeller contre le manque d'humanité de son seigneur.

Le personnage de Marsent, qui sert à justifier la guerre, est déterminant dans la chanson, puisqu'à travers elle et l'abbaye dans laquelle elle est recluse, la psychologie des personnages se laisse entrevoir, chaque homme réagissant différemment face à ce blasphème : Raoul, face à l'incendie d'Origny, se justifie en disant qu'il est dans son droit, de même que Guerri. Les hommes de Raoul, pourtant, regrettent leurs actes, à l'image du sénéchal de Raoul qui déclare, après l'incendie d'Origny :

« Nomeni dame ! qe avez empensé ?  
 Vos renoiés Sainte crestienté  
 et baptestire et Dieu de maïsté !  
 Il est caresme qe on doit jeüner  
 li grans devenres de la solempnité  
 qe pecheor ont la crois aouré.  
 Et nos chaitif qe ci avons erré,  
 les nonnai[n]s arces, le mostier violé,  
 ja n'en serons envers Dieu acordé  
 se sa pitiés ne vaint no cruauté.<sup>176</sup> »

Pour Aalais, Origny reste associée à la mort de son fils :

Malvaisement le se[u]t gueredonner :  
 soz Origni vos a fait devïer !<sup>177</sup>

---

*entre l'épique et le romanesque, op. cit.*, p. 46.  
 176 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 1389-1398.

Origny, abbaye, symbole de la religion, est donc associée à la mise à mort de Raoul et la mort de Marsent. Ce drame n'est d'ailleurs jamais oublié, et le poète le fait revivre à travers les deux autres figures féminines de la chanson, avec dans un premier temps Aalais qui dit au Roi :

[Ains me] lairoie ens en un feu(r) bruir  
[qu'en lit] a viautre face gaingnon gésir.<sup>178</sup>

Puis ensuite avec Béatrice qui dit à Bernier :

miex vossisse estre ou arce ou desmembree  
d'autre de vos fuse ja mariée.<sup>179</sup>

Cet épisode revêt donc une importance capitale, et le pèlerinage de Bernier, symbole religieux lui aussi, sera entrepris pour se racheter du meurtre de Raoul mais aussi pour honorer la mémoire de sa mère. Micheline de Combarieu du Grès remarque d'ailleurs que « l'amour du fils pour la mère est ici un ressort important de l'action et de l'évolution psychologique des personnages<sup>180</sup> ». Comme la guerre qui traduisait les guerriers dans une première partie épique, désormais, c'est la douleur qui traduit Bernier et qui lui permet d'acquérir une dimension encore plus chrétienne et universelle, par le biais du pèlerinage.

### c- Le pèlerinage, moyen ou fin de la mutation ?

V. Fasseur, qui consacre un ouvrage aux pèlerinages dans la chanson de geste, écrit que « dans un monde où les structures sociales sont indissociables de l'idéal divin, il n'est pas de crise qui puisse se résoudre sans expiation, sans acte religieux<sup>181</sup> ».

Bernier, est, comme Raoul, fautif, mais ce meurtre qu'il a commis ne cesse de le hanter, et c'est dans le but d'expier ses fautes qu'il part en pèlerinage. Bernier effectue deux pèlerinages. C'est le deuxième pèlerinage, à Saint-Jacques, qui marque le dénouement de

---

177 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 3387.

178 *Ibid.*, éd cit., v.215.

179 *Ibid.*, éd cit., v. 5579.

180 M. de Combarieu du Grès, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit., p. 105.

181 V. Fasseur, *L'épopée des Pèlerins*, op. cit., p. 194.

la chanson, mais nous pouvons nous demander si le premier ne le traduisait pas déjà. En effet, lors du premier pèlerinage, Béatrice, sa femme, met au monde leur fils, Julien. Bernier, en devenant père, abolit la malédiction de son statut social, traité jusqu'à maintenant de bâtard, il est désormais, mari et père. Par ce nouveau statut, il semble enfin libéré et racheté de ses fautes, et peut donc mourir en paix avec Dieu et avec lui-même.

Il faut noter qu'avant même ce premier pèlerinage, Bernier est déjà considéré comme un pèlerin. Lorsque Bernier est fait prisonnier durant la guerre contre les païens, il est déclaré mort auprès de sa femme, puisque personne ne sait où il est. Une fois libéré des païens, Bernier part à la recherche de sa femme et se déguise pour ne pas être reconnu. Le déguisement permet à Bernier de tomber dans l'anonymat, semblable ainsi à sa mère, qui revêtait elle aussi à travers son habit de religieuse, une tenue symbolisant la charité, la pauvreté, l'humilité et l'anonymat. En revêtant ce déguisement, Bernier devient homme parmi les hommes, capable en s'humiliant et en se rapprochant de l'homme dans son entité et son universalité, de racheter Raoul, mais aussi tous les autres hommes, et l'humanité chrétienne.

Bernier n'est pas le seul à faire un pèlerinage. Paradoxalement, le plus impie de tous, à savoir Guerri, l'accompagne. Ce n'est pas anodin que ces deux personnages partent ensemble en pèlerinage. Si nous parlions plus haut des guerres dans *Raoul de Cambrai*, nous pouvons en entrevoir une dernière, à la fois morale et spirituelle, qui a lieu entre Bernier et Guerri. Bernier et Guerri dans la dernière partie de la chanson forment un couple épique, comme l'a été le couple épique Raoul-Bernier, Raoul-Guerri ou Gautier-Guerri. La mort de ses enfants et celle de Raoul ne poussent pas Guerri à abandonner la guerre, mais au contraire, après ces morts tragiques, Guerri est conforté dans ses idéaux guerriers.

Comment arriver à comprendre que Guerri et Bernier se réconcilient, n'est-ce pas le meilleur moyen de racheter le personnage de Guerri de le réconcilier avec son pire ennemi ? Guerri enseignait à Raoul le combat comme il l'enseignait à Gautier, mais Gautier avant de partir au combat, n'oubliait pas de prier :

Por la bataille ver Dieu molt s'umelie :  
il ne pert messe ne vespres ne matines<sup>182</sup>

---

182 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 4110-411.

Gautier n'aurait-il pas été finalement le premier à essayer de calmer les ardeurs meurtrières de Guerri, ne fait-il pas le lien entre l'impiété de Raoul et la piété de Bernier ? Lorsque Guerri combat contre Alliaume, pour continuer le combat inachevé entre Bernier et Gautier, il trouve l'idée stupide<sup>183</sup>, mais nous pouvons nous demander si Guerri aurait trouvé cette idée aussi stupide si le combat avait eu lieu un peu plus tôt dans la chanson, quand Raoul était encore en vie. Peut-être Guerri trouve-t-il ce combat absurde car au contact de Gautier, il a su calmer ses ardeurs guerrières. Si Guerri a pu façonner Raoul à son image, il semble que Gautier et Bernier influencent, du moins pour un temps, très nettement Guerri. L'exemple le plus flagrant est que Guerri n'est plus cruel, mais « cortois », lorsqu'il est question de marier sa fille à Bernier<sup>184</sup>.

Gautier est donc le premier à avoir su amadouer Guerri et se faire obéir de lui. Ce personnage, peu étudié, est donc un enjeu important de l'écriture du rachat, puisqu'il permet à l'écriture de peu à peu devenir plus saine et plus pure. Une transition de Raoul à Bernier aurait en effet été trop brutale et peu cohérente. Et si ces personnages sont à chaque fois une ébauche plus aboutie du personnage qui les précède, Guerri, lui, est toujours présent. Guerri le Sor est le « seul personnage dans la chanson de geste, qui même ayant effectué un pèlerinage ne se trouve pas pour autant sauvé et réintégré dans la société<sup>185</sup> ». Autrement dit, Guerri le Sor ne serait pas racheté, et resterait un héros sans avenir possible. Pourtant, sa « courtoisie » avait été remarquée dans la dernière partie, puisqu'en tant que père, il n'est plus homme vil et cruel, mais un père soucieux de donner un bon mari à sa fille, Béatrice.

Obligé, par le biais de sa filles, de mettre de côté sa soif de vengeance, il se doit de tenter de se réconcilier avec Bernier. Mais cette réconciliation n'est que provisoire, puisque lors du pèlerinage, Guerri tue Bernier, à l'endroit même où Raoul avait trouvé la mort. Guerri fait un affront direct à Dieu, puisqu'il tue un homme parti en pèlerinage expier ses fautes. La mort par trahison est très courante dans les chansons médiévales, et si le poète a pris soin de nous décrire Guerri comme un personnage roux, figure de la trahison au Moyen Age et dans la théologie chrétienne, nous pouvons nous demander si ce meurtre par

---

183 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 4414- 4418 : Et dist G[ueris] qi(l) le poil ot flori : « De grant folie m'avez ore aati,e moi et toi ne sommes anemi,ne mes lignaiges par toi sanc ne perdi.Laissons ester, et si remaigne ensi. »

184 *Ibid*, éd cit., v. 5592.

185 V. Fasseur, *L'épopée des pèlerins*, op. cit., p. 151.

traîtrise n'était pas le seul moyen pour la chanson de s'achever. Une fois Bernier mort sous les coups de Guerri, ce dernier n'a plus aucun rôle à jouer dans la chanson, et elle ne peut que se terminer. Guerri ne peut être considéré comme un personnage impie mais est un personnage à la fois coupable et innocent, à l'image de Raoul, de Bernier et de Gautier. S'il est coupable de son péché d'orgueil, il est innocent dans le sens où il n'a dès le départ, fait qu'obéir à Aalais qui lui demandait de prendre en charge Raoul jusqu'à ce qu'il soit en âge de porter les armes. Guerri est donc un homme de parole, fidèle à son lignage et à ses devoirs :

[Gu]eris parole au coraige vaillant :  
A[alais], dame, por Dieu le raemant,  
[ne] vos faurai tant con soie vivant.<sup>186</sup>

En partant en pèlerinage, Guerri manque pourtant à sa parole. Il redevient ici un héros épique dans le sens où il laisse parler ses pulsions vengeresses et son instinct meurtrier. Cet épisode du pèlerinage, malgré la démesure de Guerri, revêt tout de même un enjeu chrétien. Peut-être pouvons-nous supposer que le pèlerinage était un passage obligé, dans le sens où le poète ne pouvait faire autrement pour montrer que l'homme, même s'il est profondément mauvais, peut tout de même tenter de se racheter, aux yeux de Dieu, mais aussi aux yeux de l'auditoire, et donc aux yeux des hommes. Nous observons qu'un glissement des idéaux épiques vers des idéaux romanesques s'opère, et que la mutation générique est amorcée par un mauvais Roi, et par une nouvelle génération, représentée par Gautier et Bernier, Mais nous pouvons néanmoins nous demander si ce glissement est partiel ou total. Ces personnages à mi chemin entre l'épopée et le romanesque traduisent-ils l'avènement d'une nouvelle manière d'écrire, une écriture qui dirait la rédemption ? Traduisent-ils l'avènement d'un nouveau genre et d'une nouvelle visée, au-delà de l'épopée et du romanesque, un genre universel, mêlant le terrestre et le divin ?

---

186 *Raoul de Cambrai*, éd cit., v. 221.

### III La mutation générique au service de l'écriture du rachat, entre ouverture et repli

#### 1 : Une chanson de la faute

Nous avons pu montrer que l'écriture du rachat se laisse envisager par la figure de héros devenus plus romanesques qu'épiques, à l'image de Bernier. Ainsi, les personnages romanesques ont comme fonction de racheter les fautes commises par les personnages épiques, puisque ces derniers, non dotés d'épaisseur psychologique n'en sont pas capables. Peut-on dire que le romanesque était le seul moyen de permettre une éventuelle écriture du rachat, était-ce sa seule fonction et son seul rôle au sein de la chanson ?

Le romanesque permet d'échapper à la guerre et aux combats. Cette guerre, centrale dans l'épopée, est aussi présente dans la partie la plus romanesque de la chanson. Ainsi, la guerre crée une unité, qui commence et termine la chanson. Cette guerre, qui revêt donc une importance capitale, est-elle légitime et légitimée ? Permet-elle de réparer l'injustice et de sauver les innocents, ou fait-elle des hommes et une société coupables ?

#### a- La faute originelle : les responsables de la guerre

Nous pouvons nous interroger sur les fondements même de cette guerre puisqu'elle commence de façon absurde<sup>187</sup>. Le premier élément déclencheur de la guerre est la mort des enfants d'Ernaut de Douai, mort pour laquelle Raoul est jugé à tort responsable :

Qant li effant furent andui ocis  
li fil Ernaut de Doai le marchis  
desor R[aoull] [e]n ont le blasme mis,  
qe trestuit dient li baron del païs  
qe par R[aoul] furent andui ocis.  
Li quens Er[naus] n'iert jamais ces amis  
desq'a cele eure q'en iert vengemens pris ;<sup>188</sup>

Et cette mort pèse aussi sur les épaules de Guerri :

---

187 Sur l'absurdité de la guerre, voir ci-dessus, Partie 1, 2a, « Perte des idéaux chevaleresques », p. 27.

por ces deus ot il molt d'anemis.<sup>189</sup>

Responsable de nombreuses morts, Raoul est néanmoins innocent dans celle des deux fils d'Ernaut :

Une grant piece estut puis demorer  
desc'a cele eure qe vos m'orrez conter :  
le jor de Pasqe qe on doit celebrer,  
et l'andemain doit on joie mener,  
qe R[eous] ist fors del mostier, li ber,  
de s[aint] [Den]ys, ou il alla ourer.  
Emmi la plac qi tant fist a loer  
cil chevalier commence[n]t a jouer  
a l'escremie por lor cors deporter.  
Tant i joerent a mal l'estut torner  
apres lor giu lor covint aïrer :  
les fix Ernaut i covint mort jeter,  
cel de Doai qi tant fist a loer.<sup>190</sup>

A travers cette laisse, nous pouvons voir qu'avant que le Roi ne lui confisque ses terres, et avant d'être calomnié, Raoul est un bon chrétien. Il sort à ce moment de Saint Denis<sup>191</sup>, église dans laquelle il était parti prier. Il est donc un homme qui aurait pu, qui aurait du, être bon, s'il n'avait pas été condamné par le destin, un destin trop lourd contre lequel il ne peut que se battre vainement. La fatalité et l'absurdité suivent Raoul jusque dans sa mort puisqu'Ernaut le tue sur un malentendu, habité pas la vengeance. Raoul, accusé à tort, meurt donc pour la seule faute qu'il n'a pas commise. Cet épisode qui semblait anecdotique revêt tout son sens, et montre la férocité des hommes qui n'oublient rien, prêts à tout pour récupérer ce qui leur est dû, ou pour se venger, à l'image de Raoul, Gautier, Guerri et Ernaut.

Les hommes ne sont guidés que par leur instinct et leur libre arbitre. Dieu n'intervient pas directement comme dans *La Chanson de Roland*, chanson dans laquelle la croisade de Charlemagne est légitimée car entreprise au nom de Dieu. Dans *Raoul de*

---

188 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 376- 382.

189 *Ibid.*, éd. cit., v. 390.

190 *Ibid.*, éd. cit., v. 363-375.

191 Il ne semble pas anodin que l'église citée soit Saint Denis. C'est en effet dans cette église que,

*Cambrai* au contraire, nous ne savons pas qui est dans son bon droit et cette incertitude quant aux fautifs et aux innocents renforce l'idée selon laquelle Raoul n'est pas le seul responsable de cette guerre :

qui fust li drois ne cui en fust li tors,  
par B[erneçon] asamblèrent les os.<sup>192</sup>

Bernier est donc le deuxième élément déclencheur de la guerre, ce que le poète ne dit pas, et nous pouvons nous demander pourquoi. Élément déclencheur puisque Bernier faute en s'attaquant à Raoul alors qu'il est dans sa tente, sans que le combat ne soit déclaré :

Qant voit B[erniers] desfié les a lors,  
son bon escu torne devant son dos.  
Bien fu brochiés li destriers de Niors ;  
[Raoul] le conte vost férir par esfors  
En son tref ert, ci n'ert mie defors<sup>193</sup>.

La volonté première de Bernier est donc de tuer Raoul. Le poète, en ne considérant pas la faute de Bernier comme l'élément déclencheur de la guerre, lui laisse son innocence, et sa possible rédemption. Il était primordial de laisser à Bernier son innocence, car après avoir présenté Raoul dès le début de la chanson comme un homme calomnié, déshérité, privé du droit et condamné à la faute<sup>194</sup>, Bernier se présente comme l'anti miroir de Raoul. Sa faute, qui est aussi lourde que celle de Raoul, puisque s'attaquer à un chevalier en trahison est contraire aux codes de la chevalerie, est néanmoins amoindrie par la douleur qu'il éprouve face à la perte de sa mère et face à la cruauté de Raoul, une douleur que n'éprouve jamais Raoul. A la différence de Raoul, Bernier est doté d'une humanité profonde et d'une grande compassion.

Les qualités humaines manquent aussi à Louis. Si nous le comparons à Bernier, nous pouvons voir que si ce dernier est prêt à quitter son seigneur pour sauver et défendre

---

selon la légende, se trouve un très vieux livre dans lequel sont retracés les trois cycles de la chanson de geste.

192 *Raoul de Cambrai.*, éd. cit., v. 2202- 2203.

193 *Ibid.*, éd. cit., v. 2159- 2163.

194 Condamné car si Raoul veut récupérer ses terres, il est obligé de commettre deux fautes : la première étant celle de se battre contre son propre Roi, la deuxième étant celle de se battre contre le lignage de son homme lige. Mais il faut néanmoins noter que Raoul ne se bat pas pour destituer le Roi, il ne se bat pas contre le pouvoir et la fonction royale mais contre sa malversation.

son clan, le Roi laisse sa propre famille se détériorer et se détruire, par sa faute. S'il est le principal responsable, avant Raoul et Bernier, du désordre et du chaos qui règne dans la chanson, n'est-il pas légitime qu'une guerre s'organise contre lui ?

Il faut attendre la laisse CCXLII, c'est-à-dire le dernier tiers de la chanson pour voir le Roi reconnu de ses fautes, puisque c'est à ce moment là que tous se liguent contre lui, Guerri en première ligne :

Li sors G[ueris] se dreça en estant;  
a la fenestre en est venus avant,  
il c'escria a sa voiz hautement :  
B[erneçons, frere, par Dieu, venez avant!  
Cis Rois est fel gel taing a sousduiant!  
Iceste guere, par le cors saint Amant,  
começa il se sevent li aquant.  
Faisons li guere, frans chevalier vaillant.<sup>195</sup>

Nous pouvons penser que cette ligue contre le Roi semblait inévitable, car il est le principal et le premier coupable de la guerre. Cette ligue permet à ce moment précis de la chanson de revenir à la faute originelle, celle de la mauvaise foi et de la lâcheté d'un Roi, qui condamne par son attitude son lignage, mais aussi toute la société féodale au chaos, puisqu'il n'en assure et n'en assume plus l'ordre. Il faudrait donc se demander, si, en plus de la faute de Raoul, la faute originelle de ce mauvais Roi n'est pas aussi à racheter, ce que personne ne fait. En effet personne ne défend Louis, alors que Raoul, qui nous a été présenté comme le personnage le plus démesuré de la chanson, a été défendu par Gautier et par Guerri, et puis pardonné de ses fautes par Bernier.

Ainsi tous ces personnages, à la fois coupables et innocents, sont des héros paradoxaux, et leur statut de héros semble mis à mal.

#### *b- Du héros fautif au héros discutabile et discuté*

Si les héros que met en scène le poète sont tous des héros fautifs et ambigus, peut-être faut-il les voir comme des « héros discutables<sup>196</sup> ». Nous n'avons cessé de voir Bernier

---

195 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 5187-5191.

196 E. Baumgartner, L. Harf-Lancner, *Raoul de Cambrai : L'impossible révolte*, op. cit., p. 125.

comme celui qui a le rôle de sauver et de racheter l'âme de Raoul, mais est-ce aussi facile à accomplir dans une chanson qui brouille sans cesse les frontières entre le bien et le mal, les héros et les antihéros, les adjuvants et les ennemis ?

*La Chanson de Roland* est sur ce point plus claire puisqu'elle met dès le début de la chanson trois héros en présence, qui ont un rôle, une fonction bien définie : Roland, Ganelon et Charlemagne. Toute la chanson tourne autour de ces trois figures<sup>197</sup>. Roland symbolise le personnage fautif qui mérite malgré tout qu'on venge sa mort, ce que fait Charlemagne. Ganelon symbolise la figure du traître,<sup>198</sup> et enfin, Charlemagne représente la figure du Roi à la recherche de la vengeance, tout en voulant rester juste et dans le droit. Dans *La Chanson de Roland*, la trahison de Ganelon est punie violemment puisqu'il meurt écartelé par quatre chevaux. Raoul, lui, n'est pas jugé, et n'est pas puni, si ce n'est par la mort. Pourquoi Raoul n'est-il pas jugé comme Ganelon<sup>199</sup> ?

Raoul n'est pas un traître, il est *seulement* un homme d'orgueil. Il n'est pas un traître car il a pour sa défense la faute et la responsabilité de Guerri, qui l'influence, la malveillance du Roi, l'injustice, la calomnie et la malédiction. Il est important de noter cette différence capitale entre trahison et orgueil, car si Raoul avait été présenté par le poète comme un traître, il n'y aurait pas eu de rachat possible, puisqu'il est inimaginable qu'un traître soit pardonné, sur le plan religieux comme sur le plan féodal. A la différence de Ganelon, qui reporte sa haine contre Roland sur l'armée entière en tendant un piège à l'armée de Charlemagne, Raoul ne trahit personne, pire encore, c'est lui qui est pris en traître. Il est donc initialement une victime qui devient coupable et fautif par sa totale et dévastatrice démesure. Raoul est l'emblème de la démesure, à l'image de Roland. Malgré sa démesure, Roland est tout de même considéré comme un héros incontestable et

---

197 Trio que nous retrouvons dans *Raoul de Cambrai*, avec Raoul, Bernier et Louis. Mais Louis et Charlemagne sont deux Rois opposés. Ganelon et Bernier ne peuvent être comparés non plus car quand Bernier quitte officiellement Raoul il est dans son droit, et ne peut donc en aucun cas être qualifié de traître. Seuls Raoul et Ganelon peuvent être comparés dans le sens où ils sont tous les deux des symboles de la démesure, une démesure née de l'humiliation que tous les deux subissent (infligée par Roland à Ganelon et par le Roi à Raoul), une humiliation qu'ils cherchent à venger.

198 Il faut cependant remarquer que Ganelon n'est pas décrit comme un traître dès le début de la chanson. C'est parce que Roland le provoque que Ganelon se retourne contre lui. Ceci nous rappelle que c'est parce que Raoul provoque Bernier en le frappant que son vassal se retourne contre lui.

199 Le fait que Ganelon ait un procès dans *La Chanson de Roland*, montre que le droit et la loi sont respectés, puisque Ganelon a lui aussi droit de se défendre face à ses accusateurs. Cette justice est assurée ici par le Roi, qui fait respecter l'ordre social juste, ce que nous ne trouvons pas dans *Raoul de Cambrai*, puisque le Roi est incapable de faire régner l'ordre.

incontesté de la littérature médiévale. Le héros, épique<sup>200</sup> n'est donc pas forcément un homme foncièrement bon, puisqu'il peut être cruel ou orgueilleux, à l'image de Roland, le « guerrier-fauve<sup>201</sup> ». C'est au moment de sa mort, que le guerrier accède au statut de héros mythique. La mort le magnifie. Ces héros, qui se battent contre des ennemis et contre la mort, ne connaissent néanmoins pas tous la gloire.

En effet, la chanson de *Raoul de Cambrai*, plutôt que de présenter des héros, semble les affaiblir, à l'image de héros estropiés : Raoul tranche la jambe de Rocoul<sup>202</sup> et le poing d'Ernaut<sup>203</sup>. Bernier lui-même perdra une oreille lors de son combat contre Gautier. Peut-on imaginer des héros épiques sans jambe, sans poignet ou sans oreille ? En perdant un de leurs membres, les héros ne peuvent plus assumer leur statut de héros épique et doivent devenir *autre chose*, devenir des héros d'un nouveau genre. Si Raoul ne peut être qualifié physiquement de faible, P. Matarasso souligne néanmoins sa faiblesse morale. Elle voit Raoul comme un être faible et impulsif, qui ne sait pas suivre un chemin tracé, ni rester fidèle à la parole donnée. Elle rajoute que « si Raoul change souvent d'avis, ce n'est pas par inquiétude ni par souci moral mais par indécision et faiblesse<sup>204</sup> » .

Si Raoul peut être qualifié de faible, c'est que sa force est aussi sa faiblesse, et c'est en cela qu'il nous paraît être un personnage dramatique. Fort d'orgueil, cet orgueil est paradoxalement sa faiblesse puisqu'il le conduit à la mort. La démesure est un signe de faiblesse psychologique puisqu'elle fait de l'homme un homme incapable d'équilibre et de sagesse<sup>205</sup>, hors des lois féodales et chrétiennes. C'est à cause de cette faiblesse là que Raoul ne peut être ou rester le héros de toute la chanson. Il ne peut en effet être le héros d'un nouveau genre, puisqu'il agit par instinct, incapable d'admettre, de regretter et de racheter ses propres fautes. Mais Bernier, héros plus romanesque, est-il un héros moins faible que Raoul ? Si pour P. Matarasso, Raoul est un héros faible, W. C. Calin dira de même à propos de Bernier, qui est la figure d'un homme divisé, personnage dans lequel le

---

200 Sur le héros épique, voir ci-dessus, Partie 1 b, « Le traitement du héros », p. 21- 25.

201 P. Walter, « Roland, Tristan, Perceval : Trois visages du héros médiéval européen », Consulté le 01/04/10, disponible sur : [http://www.iehei.org/Identite\\_europeenne/2008/Philippe\\_WALTER.pdf](http://www.iehei.org/Identite_europeenne/2008/Philippe_WALTER.pdf).

202 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., laisse CXLVI

203 *Ibid.*, éd. cit., laisse CXLII.

204 P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op. cit., p. 170.

205 L'équilibre des humeurs, qui existe depuis l'Antiquité, se retrouve au Moyen Age : l'homme possède quatre humeurs, la bile noire, le flegme, la bile jaune, et le sang. Ces quatre humeurs correspondent à chaque âge de la vie de l'homme, et la façon dont ces humeurs se combinent conditionnent le caractère de chaque homme. L'homme est en bonne santé quand les quatre humeurs s'accordent entre elles, si la bile noire est en quantité trop importante, elle peut provoquer la folie, et donc la démesure.

bien et le mal se battent pour dominer le monde <sup>206</sup>, mais n'est-ce pas cette instabilité qui définit le héros romanesque : individualisé et divisé, à la recherche d'un équilibre que Raoul n'a jamais trouvé ?

En n'érigant pas ses héros comme des héros manichéens, le poète dit que la faute « est en germe en chaque homme <sup>207</sup> ». Le romanesque semble néanmoins vouloir célébrer le bien plus que le mal, car une fois hors des combats épiques, il n'y a plus à déconstruire un monde mais à le reconstruire. Raoul est cette figure de la déconstruction. Dans une première partie épique, Raoul prend le dessus sur ses ennemis, en les achevant dans des descriptions sanglantes. Il n'en va pas de même dans une deuxième partie qui se veut transitoire, et qui dit l'union de deux héros à priori peu semblables, qui sont Gautier et Bernier contre leur Roi. Lors de leur combat, avant de se rallier contre leur Roi, aucun des deux ne prend le dessus sur l'autre :

A cel colp [Berniers] fu molt pres de Méhaignerie :  
parmi la bouche li fist le sanc rahier,  
li oel li troble[n]t, si l'estuet trebuchier ;  
s'or li alast un autre colp paier,  
Ocis l'eüst sans autre recovrier.<sup>208</sup>

Il tient l'espee dont bien trenche li brant,  
et fiert Gautier sor son elme luisant,  
qe flors et pieres en va jus craventant.  
Ne fust la coife del bon haubert tenant,  
fendu l'eüst jusq'el nasel devant.  
Par tel vertu va li cols descendant,  
parmi la boche li va li sans raians,  
et li bel oel li vont el chief tornant.<sup>209</sup>

Si aucun des deux héros ne peut achever l'autre, ils n'ont d'autre choix que de faire la paix. Puisque leur force est égale, il leur faut s'unir et agir autrement pour racheter Raoul. C'est parce qu'aucun ne peut tuer l'autre que la chanson s'oriente vers un genre qui ne demande pas de combats entre les héros. Dans le genre romanesque, le héros peut être faible, puisqu'à la différence du héros épique, le héros romanesque n'est pas qualifié et

---

206 W. C Calin, *The Old french epic of revolt. Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève, Droz, 1962, p. 153.

207 V. Fasseur, *L'Epopée des pèlerins*, op. cit., p. 238.

208 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 4338-4342.

209 *Ibid.*, éd. cit., v. 4360-4367.

jugé uniquement en fonction de sa valeur et sa hardiesse au combat.

## 2 : Le genre épique et la société médiévale, évolution et transgression

### a- Un siècle en mouvance

Cet engouement pour le romanesque nous amène à nous demander si la combinaison de l'épique et du romanesque est faite par le poète pour répondre aux attentes de l'auditoire, qui s'intéresse désormais de plus en plus au romanesque et au merveilleux. Il nous faut chercher à savoir comment la chanson tente de s'insérer dans son siècle, car comme le rappelle Dominique Boutet :

la plupart des chansons qui intègrent des éléments dits romanesques le font d'une tout autre manière, qui pose en fait la question du rapport de l'écriture épique à l'évolution des mentalités et des sociétés.<sup>210</sup>

*Raoul de Cambrai*, comme les autres chansons du cycle des barons révoltés, « exploitent la crise féodale de l'époque du règne de Philippe Auguste (de 1180 à 1223)<sup>211</sup> ». La chanson fait « valoir les contradictions et oppositions d'une société féodale qui, à la fin du XII<sup>e</sup> et au début du XIII<sup>e</sup>, est en pleine crise<sup>212</sup> ». Cette crise « montre à quel point l'idée d'empire a perdu sa force et sa dynamique<sup>213</sup> ». Cette chanson s'insère donc dans un contexte sociétal particulier, puisqu'elle est élaborée dans un moment de tension extrême entre les différentes hiérarchies de la société. C'est dans cette crise que naît Raoul, puisqu'il doit choisir entre son Roi, qu'il a le devoir de respecter, et son honneur. Cette crise reflète la société médiévale et féodale contemporaine au poète.

En taisant dans une deuxième partie le conflit féodal par le biais d'épisodes plus romanesques, le poète entend faire régner dans sa chanson la « joie » et le « baudor ». Bernier est porteur de ce possible bonheur et semble être un homme complet<sup>214</sup>, à la fois courtois et épique, prêt à reprendre les armes contre les sarrasins. Homme libre et

---

210 D. Boutet, *La Chanson de geste*, op. cit., p. 214.

211 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., introduction par W. Kibler, p. 7.

212 *Ibid.*, éd. cit., p. 7.

213 R. R. Bezzola cité par D. Boutet in D. Boutet, *La chanson de geste*, op. cit., p. 47.

214 Cet homme complet semble être l'idéal médiéval, puisque bon chrétien, courageux, amoureux et

accompli, au contraire de Guéri, Raoul ou Gautier qui avaient à se venger, Bernier dans cette dernière partie n'a plus de conflits ou de dilemmes à résoudre, il est à présent au service des hommes et de Dieu. Il est porteur de nouveaux enjeux moraux, chrétiens et sociaux. Il est l'esquisse de cette transition qui s'opère dans le monde religieux dans ces XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

Nous pouvons en effet déceler dans cette mutation des idéaux une nouvelle vision et une nouvelle appréhension religieuse du monde. Pour D. Boutet, en l'absence du Roi, « la révolte de Raoul va plus loin qu'aucune autre : elle le dresse contre Dieu même <sup>215</sup> ». Si Raoul est dressé contre Dieu, il ne peut trouver le salut. Il est donc en rupture avec la vision augustinienne du monde, une vision qui a pour valeurs *pax* et *ordo*. L'augustinisme<sup>216</sup> insiste sur la nécessité d'être touché par la grâce pour accéder au salut. Cette rupture favorise l'éclosion de la vision thomiste<sup>217</sup>, qui accentue l'autonomie du monde sensible, c'est-à-dire de la raison, de la nature, de la société humaine et va s'imposer au XIII<sup>e</sup> siècle. Le thomisme et l'augustinisme s'opposent dans leur vision de la rédemption. L'augustinisme dit que Dieu choisit de sauver certains élus, d'où la nécessité d'être irréprochable, alors que le thomisme laisse une grande place à la liberté et la nature humaine. Ainsi l'augustinisme serait plus pessimiste. D. Boutet s'interroge sur ce glissement de l'augustinisme au thomisme dans l'épopée puisqu'il écrit :

Est-ce d'ailleurs un hasard si au XIII<sup>e</sup> siècle, lorsque l'augustinisme cède progressivement devant le thomisme, notre épopée disparaît, lentement mais sûrement, de la scène littéraire ? <sup>218</sup>

L'augustinisme serait un fondement même de l'épopée. Et si Raoul est en rupture avec la doctrine augustinienne, il ne peut que mourir, et laisser vivre à sa place Bernier. Bernier préfigure la philosophie thomiste, puisqu'il est capable d'allier foi et raison, tout

---

fidèle, soldat, père et mari accompli.

215 D. Boutet, A. Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, op. cit., p. 64.

216 *Ibid.*, op. cit., Sur l'augustinisme épique, voir chap. 2 : « L'augustinisme épique et les réalités féodales », p. 39- 67.

217 *Trésor de la langue française* : « Thomisme : Doctrine de saint Thomas d'Aquin exposée dans la *Somme théologique* notamment, dont l'originalité est de concilier les acquis de la pensée aristotélicienne et les exigences de la foi chrétienne et qui repose sur l'affirmation fondamentale de l'Être comme réalité universelle », consulté le 12/02/10, disponible sur <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

218 D. Boutet, A. Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, op. cit., p.

en assurant le triomphe de l'augustinisme, puisqu'il cherche à être irréprochable dans cette fin de chanson pour être sauvé, afin de rétablir la paix et l'ordre.

Le poète dresse à travers Bernier le portrait d'un héros en adéquation avec ce que l'homme du XII<sup>e</sup> siècle est en phase de devenir. Touché par la grâce par le biais de cette guerre sarrasine, Bernier s'oppose à Raoul qui a tenté d'ébranler les traditions théologiques et philosophiques médiévales, en ne faisant que le mal, en mourant loin de Dieu, incapable de faire coïncider foi et raison, auteur de nombreux blasphèmes.

Si pour D. Boutet, l'augustinisme laisse peu à peu place au thomisme, c'est qu'il y a, dans cette toute fin de XII<sup>e</sup> siècle et début du XIII<sup>e</sup> un tournant essentiel dans la conception du monde, dans celle de la société et des rapports hiérarchiques. Ces nouveaux idéaux participent à la création de nouveaux genres, ou du moins de nouvelles formes littéraires.

#### b- L'expression des sentiments, entre épique et romanesque

Comme le remarque M. Zink, le genre de la chanson de geste « reste vivant pendant tout le Moyen Age<sup>219</sup> ». Mais au fil des années, et même des siècles, « les poèmes deviennent plus longs, les intrigues plus complexes. Surtout, elles font une place de plus en plus grande à l'amour et au merveilleux<sup>220</sup> ». L'avènement des œuvres en prose romanesque n'aura lieu qu'au XIV<sup>e</sup> siècle, et la chanson de geste reste encore le genre majeur du XII<sup>e</sup> siècle. Cependant, *Raoul de Cambrai* est une chanson de geste singulière, car elle voit le jour dans un siècle d'« explosion littéraire<sup>221</sup> », arrivant au moment des romans de Chrétien de Troyes. Comment ne pas subir l'influence d'un élargissement culturel et littéraire ?

La chanson permet l'esquisse de nouvelles formes littéraires et de nouveaux motifs, à l'image des motifs courtois, tels que la reverdie. La reverdie s'insère dans le genre de la lyrique courtoise<sup>222</sup>, mais nous la retrouvons dans la chanson de *Raoul*, à travers les

---

62.

219 M. Zink, *Littérature française du Moyen Age*, op. cit., p. 95.

220 *Ibid.*, op. cit., p. 95.

221 J. Subrenat, « *Raoul de Cambrai* et son public au siècle de Philippe II Auguste », in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p. 10.

222 P. Zumthor, *Essai de Poétique médiévale*, op. cit., « La pratique courtoise de l'amour consiste à appliquer aux relations entre l'homme et la femme les vertus de générosité, de discrétion et de fidélité

personnages féminins, qui sont dans cette chanson un moyen de faire transiter l'épique vers le romanesque :

La demoisele qi tant fait a loer  
par un matin c'estoit prise a lever ;  
a la fenestre est venue au jor cler :  
voit sor ces haubres ces oisellons chanter  
et parmi Saine ces poissonssiaus noer  
et oit d'amors en tant mains lius parler  
lors commença grant duel a demener,  
ront et dessire son fres ermine cler,  
qe a la tere le fait jus avaler :  
« Goules de martre, ne vos vuel plus porter,  
qant j'ai perdu le millor baicheler  
c'on pöist mie en cest ciecle trover.  
E ! B[erniers], sire, con, faisies a loer  
cortois et saiges et large por donner !  
Poi ont ensamble nos amistié duré ! »  
Dex le me rende, qi se laissa pener  
en sainte crois por son peuple sau[v]er ! <sup>223</sup>

Héloïse, par sa beauté, était déjà, dans la partie épique, associée à la reverdie :

blanche char ot comme flors espanie,  
face vermelle con rose coulurie  
qi bien l'esgarde, vis est qe jors rie :  
plus bele fame ne fu onqes en vie. <sup>224</sup>

Dans « Une ville devenue désir : la Prise d'Orange et la transformation du motif printanier <sup>225</sup> », N. Andrieux étudie la reverdie dans *la Prise d'Orange*. La reverdie, qui est d'usage dans les romans, s'insère dans la chanson de geste même si elle est « extradiégétique <sup>226</sup> ». La reverdie est parfois associée à la notion de manque et de désir

---

mutuelle qu'exige désormais la vie de cour. Cette conversion implique un art d'aimer assez subtil, aux gentillesse parfois raffinées et qui n'excluent pas de grandes passions, tant que celles-ci restent maîtrisées. L'amour se situe ainsi au sein d'une existence, qu'il anime et éclaire, mais qui le dépasse. L'œuvre presque entière de Chrétien de Troyes a ainsi pour ressort principal l'amour conjugal, sa croissance, ses cheminements et ses contradictions. », p. 555.

223 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 6033-6052.

224 *Ibid.*, éd. cit., v. 3481-2484.

225 « Une ville devenue désir : la Prise d'Orange et la transformation du motif printanier » in *Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Alice Planche*, Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, Centre d'études médiévales, Paris, Les Belles lettres, 1984, p. 21- 32.

226 D. Boutet, sur le motif de la reverdie dans la chanson de geste in *La chanson de geste, op. cit.*, p. 183.

dans la lyrique courtoise, et assume aussi cette fonction dans *Raoul de Cambrai*. Si dans *Raoul* elle est associée aux femmes, quand elle est dans *La Prise d'Orange* associée aux lieux, c'est que dans les personnages féminins, figure la possibilité d'une mutation des genres, puisque :

[Ces femmes] apportent toujours au sein de l'épopée des éléments plus romanesques qu'épiques : elles marquent le moment où l'aventure individuelle et amoureuse prend le pas sur l'aventure collective, politique et religieuse. Peut-être est-ce pour cela qu'elles figurent plus rarement dans l'épopée ancienne et sont mieux représentées dans ces textes plus récents.<sup>227</sup>

Ainsi, si Héloïse fait une timide apparition dans une partie épique qui ne lui laisse que peu de place, Béatrice aura toute sa place de femme belle, désirable et amoureuse dans la dernière partie. La femme amoureuse, et, à travers elle le thème de l'amour, n'est plus seulement « un ornement dans la chanson de geste<sup>228</sup> ». Au contraire, femme emprisonnée, prisonnière d'un Roi qui veut la marier contre son gré, elle symbolise la dame courtoise, emprisonnée et mal mariée, passant ses journées devant la fenêtre à regarder un paysage fleuri auquel elle ne peut accéder<sup>229</sup>. Si la reverdie n'occupe bien sûr qu'une infime place dans la chanson, elle est un motif foncièrement courtois et romanesque, loin des sanglants combats épiques. Si le poète use de ces motifs, c'est que la cadre épique n'est plus qu'un « simple décor qui ne fait guère illusion<sup>230</sup> », et que le rôle des femmes a évolué dans la littérature médiévale courtoise<sup>231</sup>, comme le rappelle P. Zumthor : « l'influence des mœurs courtoises se marque en ceci que des figures féminines apparaissent et concentrent une partie de l'intérêt<sup>232</sup> ».

Ce motif de la lyrique courtoise, qui dit l'amour, dit aussi la douleur et le deuil. Cette douleur et ce chagrin, qu'on pourrait penser absents de l'épopée puisque seuls des personnages étoffés et dotés d'une épaisseur psychologique sont capables de sentiments, se

---

227 M. de Combarieu du Grès, citée par E. Gaucher in *La Biographie chevaleresque, typologie d'un genre (XIII-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Champion, 1994, p. 124.

228 D. Boutet, *La chanson de geste, op. cit.*, p. 215.

229 voir sur ce thème de la mal mariée, M. de France, *Les lais*, éd. K. Warnke, trad. L. Harf-Lancner, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1990.

230 D. Boutet, *La chanson de geste, op. cit.*, p. 213.

231 Dans la chanson de *Girart de Roussillon*, Berthe a aussi un rôle très important. Si la femme joue un rôle dans la littérature courtoise, elle jouera aussi un rôle dans la littérature arthurienne dans le cycle du Graal pas exemple, à l'image de Viviane et Guenièvre.

232 P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale, op. cit.*, p. 555.

retrouvent néanmoins dans *Raoul de Cambrai*, à l'image de Guerri qui pleure Raoul mort :

Li sors G[ueris] vit ce[s] homes morir  
et son neveu travillier et fenir  
et sa cervele desor ces oïls gésir ;  
lors ot tel duel des cens qida issir.<sup>233</sup>

Ou de Bernier pleurant lui aussi Raoul dans la première partie de la chanson:

B[erniers] l'oï, le sens qida changier.  
Desoz son elme commence a larmoier ;  
a haute voiz commença a huchier.<sup>234</sup>

Ces exemples de manifestations de douleur sont en réalité très présents dans la chanson de geste :

Les manifestations violentes du deuil -cris, larmes, pâmoisons, barbe tirée, cheveux arrachés, vêtements déchirés- ainsi que les scènes de désolation collective caractérisent les chansons de geste, et d'abord la plus célèbre, *La Chanson de Roland*. Ce paroxysme de l'expression [...] s'atténue beaucoup chez un Chrétien de Troyes et chez d'autres auteurs courtois de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle.<sup>235</sup>

Autrement dit, le motif du deuil ne relèverait pas seulement d'une sensibilité courtoise. Il pourrait être aussi un véritable thème épique, les héros ne pouvant exprimer leur chagrin autrement que par des « manifestations violentes », magnifiées et stéréotypées. Manifestations qu'on retrouve chez Guerri, qui s'arrache les cheveux lorsqu'il perd ses fils par exemple. Nous pouvons nous demander si Bernier, dans le sens où il est un personnage plus finement décrit et étudié, est capable d'exprimer sa peine d'une façon autre, ce qui ferait de lui un héros abouti et romanesque, capable de dépasser les codes épiques en intériorisant ses sentiments ?

Il subit une évolution puisque lors des combats postérieurs à la mort de Raoul, nous ne retrouvons plus cette construction maintes fois utilisée dans la chanson « le sens qida changier » ou « le cens qide derver »<sup>236</sup>. Ainsi, Bernier, à l'image des héros de roman arrive

---

233 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 3010-3013.

234 *Ibid.*, éd. cit., v. 2953-2955.

235 J. Frappier, *Histoire, Mythes et Symboles. Etudes de littérature française*, Genève, Droz, 1976, p. 86.

236 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 680, v. 995, v. 1319, v. 1541, v. 1553, v. 1668, v. 1750, v. 1995, v. 2438, v. 2527, v. 2865, v. 2738, v. 2842, v. 2902, v. 2953, v. 3184, v.3223, v. 3398, v. 4323, v. 4641, v. 4958,

à faire preuve d'« une expression sobre, réservée, individuelle : signe d'une lente victoire, jamais complète au fond, sur les impulsions spontanées, incontrôlées<sup>237</sup> ». Bernier, par son individualisation, ou du moins par sa tentative, essaie d'échapper à ce style formulaire, présent dans chacun des motifs épiques, qu'il s'agisse de descriptions de batailles comme de manifestations de chagrin.

L'individualisation de Bernier nous amène à nous demander si son rôle n'a pas été celui de créer un autre ordre, loin de l'ordre social qu'aurait du assoir le Roi, plus proche d'un nouvel ordre moral, et surtout chrétien. Cette individualisation permet-elle réellement à Bernier et aux autres de s'échapper du style formulaire de l'épopée ?

### 3 : Une mutation générique aboutie ou inachevée ?

Dans cette dernière partie, il convient de chercher à savoir si cette mutation de l'épique au romanesque est aboutie, si la mutation des genres et à travers elle l'écriture du rachat, ouvre ou au contraire clôture la chanson et ses enjeux. Autrement dit, les épisodes romanesques, portés par Bernier permettent-ils une mutation complète de l'épique au romanesque, ou est-ce qu'au contraire, sa mort traduit l'incapacité de la chanson d'opérer une mutation définitive vers le romanesque, qui montrerait la réunion de Beatrice et ses enfants ?

#### a- Bernier, héros d'un nouvel ordre tant attendu ?

Pour P. Matarasso, Bernier n'est qu'un « faire valoir » de Raoul :

Tout est conçu en fonction de Raoul, et non point de Bernier qui joue le rôle d'un comparse destiné à mettre en relief le caractère et la vie de son seigneur [...] le personnage de Bernier a quelque chose de fade, de nébuleux qui caractérise bien le rôle de comparse auquel le poète l'a destiné, et qui l'écarte des sommets. L'intérêt qu'il évoque est un intérêt d'intrigue.<sup>238</sup>

---

v. 5238. Il faut remarquer que dans la dernière partie assonancée, la construction « le sens qida changer » ne se retrouve qu'une seule fois au v. 5954, confirmant une nouvelle manière de décrire, libérée du style formulaire de l'épopée.

237 J. Frappier, *Histoire, Mythes et Symboles. Etudes de littérature française*, op. cit., p.87.

238 P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op. cit., p. 183.

Micheline de Combarieu du Grès minimise elle aussi le rôle de Bernier au sein de la chanson : « Bernier n'a été [...] que l'instrument d'une justice à la fois humaine et divine<sup>239</sup> ». Si M. de Combarieu du Grès ne le voit *que*, nous pourrions le voir peut-être *surtout* comme un « instrument d'une justice à la fois humaine et divine ». Bernier est le personnage que le poète choisit pour porter les nouvelles valeurs d'un monde à reconstruire, homme, père, soldat de Dieu, homme de droit et de loyauté, il n'est pourtant pas le héros de la chanson. En effet il n'existe que parce qu'il est chargé de construire un monde qu'un autre héros avait préalablement détruit. Ainsi, Bernier n'est pas un héros de roman, il ne porte pas seul la chanson. Il semble être le lien entre un passé épique révolu et un nouveau monde, plus romanesque, à priori plus ouvert sur l'avenir. Si Bernier fait le lien entre ces deux mondes, c'est que même si la chanson met en présence deux héros opposés, ils restent néanmoins associés. On ne peut en effet envisager de diviser l'œuvre en deux chansons distinctes, et d'ailleurs cette scission entre les deux parties a soulevé des problèmes d'intitulations. L'éditeur E. Le Glay a nommé la chanson lors de sa première parution en 1840 *Li Romans de Raoul de Cambrai et de Bernier*. En 1986, l'édition de R. Berger et F. Suard fait, elle aussi, la part belle à cette ambivalence des protagonistes, puisqu'elle a pour titre : *Histoire de Raoul de Cambrai et de Bernier, le bon chevalier : Chanson de geste du XIIIe siècle*. Il était difficile pour ces éditeurs de dire un des deux héros et de taire l'autre. En usant de ces titres les éditeurs ont voulu faire de Bernier le deuxième héros de la chanson, dans la continuité de Raoul.

Bernier doit tenter de créer ce que Raoul n'a pas su faire, un nouvel ordre social et moral. Si nous nous intéressons à la dernière partie de la chanson, nous pouvons remarquer que la guerre joue de nouveau son rôle. Est-ce une volonté du poète de réintégrer sa chanson, devenue trop romanesque, dans la trame épique, via le combat entre Bernier et son fils, Julien ?

Y'a t-il à travers ce combat un ébranlement total et définitif de l'épopée ou un retour profond à ce genre, dans le sens où il ne s'agit plus de combats entre deux clans rivaux, mais entre deux personnes du même lignage, et pire, du même sang, ?

Cet affrontement nous permet de nous demander s'il n'est pas le seul moyen de réunir le père et le fils. En effet, tout au long de la chanson, les héros s'apprennent et se

---

239 M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit., p. 333.

reconnaissent à travers les combats, et les deux seuls personnages qui ne se retrouvent pas sur un champ de bataille sont Bernier et Béatrice. Tous les autres sont liés par des conflits ou des intérêts épiques, puisque même les autres femmes de la chanson sont connues à travers ou à cause des combats : Héloïse n'interviendra qu'une fois Raoul mort dans le combat, et Aalais n'aura comme but dès le départ de confier son fils pour qu'il devienne un bon chevalier et un bon guerrier afin qu'il puisse être un homme accompli.

C'est la rencontre entre Bernier et Béatrice qui permet la mutation de l'épique au romanesque, alors que la rencontre entre Bernier et Julien réinsère la chanson dans la droite ligne de l'épopée. Le père et le fils se découvrent à travers le combat, et ce combat reprend les descriptions stéréotypées propres à la chanson de geste :

Lors fait sa gent et serrer et raingier ;  
fors s'en issirent jusqu'a .XXX. milliers,  
B[erniers] les guie et Savaris li fiers.  
Juliie[n]s vint poignant sor un destrier  
et fu armers d'auberc et d'[escu] chier,  
de bone espee et de hiaume d'acier,  
et porte droite la hanste de pomier.  
Sa couverture fu d'un paile molt chier,  
a grant merveille porsailloit son destrier  
bien resanbloit le sien père B[ernier].<sup>240</sup>

Cette laisse s'appuie sur des stéréotypes épiques, mais pourtant, la dernière phrase « bien resanbloit le sien père B[ernier] » place le combat sur un autre plan. En effet, si tous les combats entre les héros épiques dans la chanson sont très violents et sanglants, celui-ci semble traduire l'admiration d'un père à l'égard de son fils :

B[erniers] le voit - prist soi a mervillier ;  
dedens son cuer le comence a prisier.<sup>241</sup>

Ici il n'y a plus de clan, il s'agit d'un combat de reconnaissance, puisqu'il ne s'agit plus de tuer son adversaire, comme le traduisent ces mots de Bernier à l'égard de Julien :

C'ill est si bon cob il se monstre fier,  
il n' a si bon so[z] la chape del ciel.

---

240 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 7566-7574.

241 *Ibid.*, éd. cit., v. 7576-7577.

P[l]jeüst a Dieu le pere droiturier  
conquis l'aüsse a l'espee d'acier  
si qu'il ne fust navrés ne enpirié,  
si se laissast lever et baptisier  
plus l'amerioie que nulle rien del ciel.  
Or ne lairoie por (nulle rien del ciel)  
que [ne] me voise anvers lui essayer ! <sup>242</sup>

Prise dans un monde littéraire en mutation, l'épopée ne peut plus être seulement un genre collectif et stéréotypé. A travers le combat entre Bernier et son fils, la chanson tente de s'insérer dans une perspective plus symbolique et spirituelle. Paradoxalement, nous pourrions aussi voir le combat comme un moyen fort pour Bernier de transmettre à son fils ses valeurs guerrières. Ainsi, si Bernier ne se définit pas uniquement par sa hardiesse et sa bravoure, le fils de Bernier semble n'être caractérisé qu'ainsi. Il faut arriver à se forger une identité et un caractère personnel, à travers le combat mais aussi à travers la société dans laquelle le personnage s'insère.

Si le fils de Bernier ne possède de lui que son courage au combat mais pas sa force et sa bonté morale et chrétienne, la chanson épique, et à travers elle la guerre, n'est-elle pas condamnée, à travers Julien, à recommencer ?

### b- Un genre cyclique ?

Ce combat pose une dernière question, fondamentale : cette fin de chanson dit-elle le rachat de Raoul, et à travers lui le rachat de tous les hommes<sup>243</sup>, ou dit-elle leur impossible salut ? Les hommes seraient alors condamnés à se battre encore et toujours, à s'affronter et à mourir au nom du lignage et de l'honneur, sans paix ni avenir possible. Et si cette fin tente de dire ou de traduire le rachat de l'humanité, n'est-elle pas forcément inachevable ?

En réinsérant un combat dans une trame qui était devenue romanesque, le poète renoue avec l'épique. Il fait de l'épopée un genre cyclique, le prologue de la chanson répondant à sa fin, ce que nous retrouvons dans *La Chanson de Roland* :

---

242 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 7580-7588.

243 Si tous les hommes sont rachetés, cela inclut qu'en rachetant les fautes de Raoul, Bernier a libéré

Quant l'emperere ad faite sa juctise  
 E esclargiez est la sue grant ire,  
 En Bramidonie ad chrestientet mise.  
 Passet li jurz, la nuit est aserie.  
 Culcez s'est li reis en sa cambre voltice.  
 Seint Gabriel de part Deu li vint dire :  
 « Carles, sumun les oz de tun emperie !  
 Par force iras en la tere de Bire,  
 Reis Vivien si succuras en Imphe,  
 A la citet que paien unt assise :  
 Li chrestien te recleiment e crient. »  
 Li emperere n'i volsist aller mie :  
 « Deus », dit li reis, si « penuse est ma vie ! »  
 Pluret des oliz, sa barbe blanche turet.  
 Ci falt la geste que Tuoldus declinet.<sup>244</sup>

Dans *La Chanson de Roland*, l'épopée n'a pas perdu ses droits ni sa stature, grâce à un seul personnage qui assure et assume la continuité entre le début et la fin de la chanson : Charlemagne. Le Roi, garant de l'ordre est au service de Dieu. Il assume ses devoirs et ses fonctions puisqu'il repart en guerre, même contre son gré. Il assure donc la paix en partant en croisade au nom du christianisme. *La Chanson de Roland* érige donc un chef en première ligne. Lorsque les deux clans ennemis se réunissent pour se liguier contre le Roi, Guerri tente de s'imposer en chef de ligne, pour remplacer un Roi, inefficace et donc inexistant. Ainsi, il faut un chef, et tout au long de la chanson, nous pouvons nous demander si nous n'avons pas vu *que* des chefs, tentant d'imposer un modèle à suivre, à l'image de Guerri, Raoul, Aalais, Gautier, Bernier. Tous, essaient finalement de maintenir un ordre, car sans ordre et sans règles, aucune société ne peut perdurer.

L'absence du Roi laisse donc la place, et ne peut laisser la place qu'à la guerre et aux combats, ces mêmes combats que le poète nous décrivait dans la première partie de la chanson. Nous assistons à la toute fin de la chanson à un dernier combat, à savoir celui de Julien et Gautier. L'héritier et défenseur de Raoul meurt sous les coups du fils de Bernier. Ainsi par transposition et par un jeu de miroir, c'est bien le duel entre Bernier et Raoul qui revoit le jour dans cette toute fin de chanson :

---

les hommes et la société de la notion de faute, de démesure, et de culpabilité.  
 244 *La Chanson de Roland*, éd. cit., v. 3988- 4002.

Lors s'entrelaissent et vienent fiereme[n]t ;  
 grans cops se donent sor les escus devant,  
 desos les bocles les vont tos porfendant.  
 Fors haubers orent, que maille n'en desment;  
 lors lances brisent, li trous volent au vant.  
 Juliiien trait le branscd'acier traincha[n]t  
 et fiert Gautier sor son elme luisant :  
 l'elme li trainche et la coiffe ancement,  
 dusqu'an l'arçon li fait coler le branc,  
 le cheval trainche san point d'arestement,  
 dusqu'an la terre a fait coler le branc.<sup>245</sup>

La chanson n'a donc dit et suivi qu'un seul schéma, celui de la guerre entre deux lignages, celui de Bernier contre celui de Raoul. L'épopée a une dimension collective, et à travers chacun des individus, c'est un lignage qui nous est montré. C'est donc un duel et une guerre éternelle. Cette chanson est cyclique, puisque nous comprenons à travers cette fin inachevée, que le genre épique survit à la chanson. Les héros démesurés se sont suivis, et ne se sont pas ressemblés. Quand Guerri symbolise le personnage le plus violent et le plus démesuré, Raoul est doté d'une psychologie moins rigide, puisqu'il est empli de culpabilité au moment où il frappe Bernier. C'est finalement Bernier qui sera le personnage pourvu d'une plus grande consistance psychologique, grâce à son amour pour Béatrice. Ce personnage défini par un caractère et une morale meurt néanmoins, quand Guerri, qui est un personnage fermé, survit à la chanson. Il déclenche la guerre et tue Bernier. Pourtant, le poète choisit d'achever sa chanson sur cette figure. Guerri est un personnage attaché au lignage, prêt à se battre et se sacrifier pour son clan, caractérisé par sa soif de vengeance. Paradoxalement, Guerri semble être changé dans cette fin de chanson. Si nous avons dit que Guerri, par ce qu'il représente, permet à la chanson de toujours garder en arrière plan le genre de l'épopée, il déclare pourtant, dans la fin de la chanson, lui qui jusqu'alors ne s'était jamais humilié, qui n'avait jamais baissé les armes dans le combat :

Biax nies, dist il, mercit por l'amor Dé,  
 aiés mercit de ce las parjuret !  
 J'[o]cis ton père, ne (se) est la verité,  
 e[n] traïson, ne puet estre celet;  
 or te requier por Dieu de majestés  
 qu'aiés de moi et mercit et pités.<sup>246</sup>

245 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 8486-8496.

246 *Ibid.*, éd. cit., v. 8508- 8513.

Il dira même qu'il assume sa faute, ou du moins qu'il la reconnaît :

Biax niers, dist il, vos m'aviés mestier  
car sor moi vinet uns os mervelle fier  
si les conduisent li dui anfans B[ernier]  
que je ocis par mon grant destorbier.<sup>247</sup>

Il assurera aussi son estime à Bernier :

andoi sont fil au vassal B[ernier]  
que je ocis va fer de mon estrier ;<sup>248</sup>

Guerri n'est donc plus tout à fait celui qui nous avait été présenté au début de la chanson. Lui qui partait en guerre pour faire taire les moqueries de Raoul qui l'accusait d'être un lâche, accepte ici de s'humilier. Cette évolution, si fine et si brève soit-elle, n'est pas anodine. Guerri n'est bien sûr pas un héros romanesque et totalement courtois, il reste épique, féroce, jusque dans la fin de la chanson, même vieilli et affaibli. Néanmoins, il a, l'espace d'un instant, accepté sa responsabilité et a, à sa façon, demandé pardon, avant de prendre les armes contre les fils de Bernier. Personnage qui n'a pas changé fondamentalement, il s'est néanmoins doté d'une épaisseur plus fine à la fin de la chanson, montrant la possibilité de changement<sup>249</sup>, même si elle reste, dans le cas de Guerri, avortée. Un avortement nécessaire au dénouement épique, cruel et cyclique de la chanson.

Cette esquisse de repentir est inévitable, comme celle de Raoul. Nous ne pouvons penser que les héros choisissent délibérément de faire le mal sans se repentir, ou sans être puni.

Nous savons seulement à la fin de la chanson que Guerri part en exil, et le poète nous dit qu'il se serait fait ermite. Le poète n'a pas fait de Guerri un ermite durant la chanson, il dit seulement la *possibilité* pour lui de se racheter et de devenir un homme bon et mesuré, par delà la chanson :

Li sor G[uerris] de la cité issi

---

247 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 8412-8414.

248 *Ibid.*, éd. cit., v. 8393-8394.

249 Cette possibilité de changement est essentielle, parce qu'elle dit que chaque homme mauvais peut devenir bon, s'il est prêt à racheter ses fautes et celles des autres.

sor son cheval si alla en escil,  
mais on ne set, certes, que il devint ;  
hermites fu, ainsi con j'ai oït.<sup>250</sup>

Si nous disons que la possibilité d'une rédemption est envisagée par le poète pour Guerri, il nous est difficile de penser que Guerri s'apaise et fasse la paix avec le lignage de Bernier, comme le note W. Kibler<sup>251</sup> :

Mais qui va croire que ce Guerri, toujours fougueux et impénitent jusqu'à la fin de la chanson, va devenir moine [...] ? Qui va croire que la chanson peut finir de cette façon, sans raconter la vengeance de la mort de Bernier ou celle de Gautier, ainsi que la fin de Guerri le Roux, ce personnage querelleur et démesuré qui a animé le poème dès ses premiers vers ? Non, je dois le répéter, ce n'est pas une clôture convaincante, ce n'est pas une fin.

En effet, nous ne sommes pas face à une fin, mais à un recommencement, et si cette « clôture n'est pas convaincante », comment achever la chanson et avec elle l'entreprise de rachat ?

### c- L'impossible solution, l'impossible mutation

C'est cette reprise des armes qui nous montre l'impossible aboutissement de la mutation générique, et donc l'impossible écriture du rachat, mais cette reprise des armes est-elle pour autant un retour à l'épopée sanglante et meurtrière ? Une solution a-t-elle été trouvée pour en échapper ? Pour Micheline de Combarieu du Grès :

On ne saurait [...] dire qu'une solution ait été réellement trouvée par l'auteur. Il en a pourtant imaginé une, conscient de l'insuffisance en la matière des lois et d'institutions, mais elle s'avère trop ambitieuse puisqu'elle ne parvient pas à fonctionner ici de façon satisfaisante.<sup>252</sup>

La solution qu'avait trouvée le poète était de mettre les hommes hors du cadre tragique et sanglant de l'épopée pour pouvoir les suivre dans leur tentative de rédemption.

---

250 Raoul de Cambrai, éd cit., v. 8532-8535.

251 W. Kibler : « Les fins de Raoul de Cambrai » in *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, op. cit., p. 14.

252 M. de Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste*, op. cit., p. 133.

M. de Combarieu du Grès imagine que l'auteur a cherché une solution pour ces héros pris dans un monde en perdition. Nous pouvons penser que le poète n'a sciemment pas voulu trouver de solution. La chanson posait un problème, celui de chercher un équilibre entre mesure et démesure, entre le droit et le tort. Mais le poète connaît la solution, elle est de réunir son Roi et son peuple, afin de créer une société morale et humaine harmonieuse. Le poète n'a pas voulu donner *la* solution à ses héros. Il n'a pas voulu rétablir le Roi à la fin de la chanson en gardien des valeurs féodales et chrétiennes. A travers cette écriture du rachat, il a voulu justement montrer des hommes cherchant la rédemption. Bernier, est une solution à la démesure des héros épiques de la première partie, parce qu'il a fait lui-même ce chemin intérieur et spirituel. Le poète a dressé à travers Bernier le portrait d'un homme, il n'en a pas fait une allégorie ou un stéréotype.

Le romanesque n'a été possible qu'à travers Bernier, père mari et guerrier, et est aussi mort avec lui. La chanson de geste de *Raoul de Cambrai* n'a donc pas trouvé de solution. La solution, nous l'avons dit, aurait été de rétablir le lien entre le Roi et ses sujets, comme le remarque W. Kibler :

à la fin de l'œuvre, la révolte du héros doit être punie : le baron cède devant le Roi, même si ce dernier a tort, et l'ordre social est rétabli. En d'autres termes, la révolte reste essentiellement symbolique, l'individu, dérouté par l'écroulement de l'ordre féodal qui avait régi son univers, est encore incapable de réaliser un nouvel ordre.<sup>253</sup>

*Raoul de Cambrai* ne répond pas pleinement à cette définition. Si elle nous montre un héros « incapable de réaliser un nouvel ordre », elle ne nous montre en aucun cas un « ordre social [...] rétabli ». Le monde que laisse Bernier à ses enfants semble être toujours aussi instable.

Lorsque la fin de la chanson laisse une part à la temporalité :

et li nuis vint, c'on n'i(l) pot plus veïr.  
Quant il fu nuis,...<sup>254</sup>

c'est pour laisser place à la nuit dans laquelle s'engouffre Guerri. Cette nuit est sombre, et ne laisse rien présager de bon. Elle ne nous dit qu'une chose, à savoir que la mort de

---

253 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., introduction par W. Kibler, p. 7.

254 *Ibid.*, éd. cit., v. 8530-8531.

Bernier sera vengée :

ja ne verrois la quinsainne passe  
la soie mors sera chier conparee.<sup>255</sup>

Singnor ! dist-elle, ou devés chevauchier?  
vers Arras, dist Juliie[n]s li fiers,  
la mor mon père vers le vostre vaingier.<sup>256</sup>

Ainsi, la nuit vers laquelle s'enfuit Guerri semble être la mort, puisque les fils de Bernier, Julien et Henri n'auront comme seul but de venger leur père. Nous ne pouvons donc imaginer une fin heureuse à la chanson de *Raoul de Cambrai*, et cette fin ne semble pas porteuse d'un nouvel ordre, puisqu'il aurait fallu réintégrer le Roi dans cette fin de chanson, afin qu'il puisse rasseoir son autorité. Sans Roi, les personnages restent sans guide et sans repères, et le monde en ruines ne peut être reconstruit. La société dans laquelle se débattent les héros est une société en déconstruction, puisque le Roi, seule figure capable de maintenir la société en ordre n'est pas là. En taisant la présence du Roi dans cette dernière partie, le poète détruit la possibilité même d'un avenir porteur d'espoir.

Autrement dit, l'épopée cambrésienne ne peut se permettre de faire disparaître totalement les héros épiques au profit de héros foncièrement romanesques. Ce n'est de toute façon pas le *but* de la chanson et celui du poète. Elle ne peut surtout pas faire disparaître la figure du Roi, qui est la figure de Dieu sur terre. Si la chanson montre l'anéantissement du Roi, elle ne montre en aucun cas la fin de son règne. Même si la chanson met en scène le déclin de Louis, critiqué dans sa façon de gouverner, il ne peut être démis de sa fonction et exclu totalement de la société.

Nous avons plus haut érigé Louis en responsable de la guerre, Mais cette ligue organisée contre lui semble paradoxale puisque le Roi doit être au sommet de la hiérarchie féodale pour créer une société équilibrée. Si l'avènement d'une société ne peut se faire sans le Roi, nous pouvons penser que pour permettre à la chanson de s'achever, le Roi ne doit pas être renié par ses sujets. Pourquoi alors créer cet épisode de ligue contre le Roi ? Peut-on dire que cet épisode ne revêt aucun intérêt, comme le laisse supposer P. Matarasso ? Pour elle, l'épisode durant lequel les barons se réconcilient et usent de leurs forces contre

---

255 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 8336-8837.

le Roi ne peut être pris sérieusement, épisode créé selon elle dans un but structurel sans sens du réel<sup>257</sup>. Il est pour elle impossible que toute une société se ligue contre son Roi. Cet épisode est à ses yeux seulement fictionnel. Pour W. C. Calin en revanche, ce « dénouement » a été soigneusement préparé depuis le début, et le message entier du poème est celui de l'établissement d'un nouvel ordre social<sup>258</sup>. Un nouvel ordre social dans lequel l'homme est récompensé malgré ses origines, à l'image de Bernier, à qui Ybert promet ses terres, alors que le Roi est contre cette idée, puisqu'un « bastars » ne peut à ses yeux mériter un fief. Mais ce nouvel ordre social n'est pas célébré dans la chanson de *Raoul de Cambrai* puisque le poète choisit d'achever sa chanson dans ce monde promis de nouveau à des guerres, ces mêmes guerres personnelles par lesquelles ont commencé la chanson.

Dans *Girart de Roussillon*, la fin est toute autre, car Girart participe, par sa pénitence, à l'établissement d'une véritable paix finale, une paix qui survit au héros et à la chanson, ce que nous ne retrouvons ni dans *La Chanson de Roland*, ni dans celle de *Raoul de Cambrai*. Si cette chanson ne promet pas de meilleurs lendemains, c'est qu'à cause de la mort de Bernier, ses héritiers sont condamnés à se battre. Ainsi, Bernier, qui de son vivant symbolisait la possible paix, est à sa mort le déclencheur du retour à l'épopée. Si Bernier n'avait pas été tué, aurions-nous pu assister à une véritable fin, et non pas à une fin ouverte ? Aurions-nous pu échapper à ce mouvement cyclique ?

Si Bernier n'avait pas été tué, nous pouvons supposer que Béatrice, Bernier, Julien et Henri auraient été réunis, dans un monde de paix et d'amour comme le rappelle Gautier à Guerri, le condamnant pour son meurtre :

Dist Gautier: « Sire, certes ce fu pichiés ;  
por vostre fille le deüssiés laissier  
que li donastes a per et a mollier ;  
les deus anfans deüssiés avoir chier ;  
n'est pas meruelle se li vos en meschiet.<sup>259</sup>»

Ce monde d'amour créé par Bernier, symbolisait la *possibilité* de créer un nouvel ordre social, moral et chrétien. Mais rattrapé par le genre épique, il ne pouvait que mourir.

---

256 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 8359-8361.

257 P. Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op. cit., p. 158.

258 W. C. Calin, *The Old french epic of revolt. Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève, Droz, 1962, p. 28.

Cette mort est à traiter en relation avec celle de Raoul. Comme Raoul qui voit se répandre sa cervelle au moment de mourir, Bernier vit la même chose :

Li sors G[ueris] vit ce[s] homes morir  
et son neveu travillier et fenir  
et sa cervelle desor ces oils gésir,  
lors ot tel duel des cens qida issir.<sup>260</sup>

Et

dist B[erniers]: « Si m'aïst Diex, nannil;  
vees ma cervelle sor mon giron chair.<sup>261</sup>

Mais la différence symbolique est que, quand Raoul ne peut se confesser avant de mourir, Bernier a droit à une confession qui s'établit selon les principes chrétiens :

A icet mot apelle Savari ;  
de ces pichiés a lui confés ce fit  
car d'autre prestre n'avoit il pas loisir.  
trois fuelles d'erbe maintenant li ronpi,  
si le resut por corpus domnini,  
ses deus mains jointe anvers le ciel tendi,  
bati sa corpe et Dieu pria mercit.  
Li oel li torblent, la color li noircit,  
li cors s'estent et l'arme s'en issi  
Diex la resoive en son saint paradis !<sup>262</sup>

La mort de Bernier semblait nécessaire et inévitable, puisqu'elle traduit le salut de Bernier, et lui permet d'accéder au paradis auquel Raoul ne semble pas pouvoir prétendre. Sa mort aurait pu permettre l'établissement de la paix, mais dans un monde qui est toujours en guerre, et qui le sera toujours, la paix n'aurait été en fait possible que si Bernier n'avait pas été tué par Guerri. Ce meurtre dit l'impossibilité de sortir de cette soif de vengeance. Bernier n'a pu assurer la paix dont il voulait se faire l'écho puisque dans une première partie, Bernier tue Raoul, puis Guerri, parent de Raoul tue Bernier. Julien tue ensuite Gautier, et nous ne pouvons que penser que Julien, parent de Bernier, mettra tout en œuvre pour tuer Guerri.

---

259 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 8416-8419.

260 *Ibid.*, éd. cit., v. 3010-3013.

261 *Ibid.*, éd. cit., v. 8243-8244.

262 *Ibid.*, éd. cit., v. 8254- 8263.

La mort de Bernier permet donc de renouer avec l'épopée. Ce renouement au genre épique est entamé par la faute du Roi. Trop lourde à racheter, la faute originelle du Roi participe aussi à la réintégration de la chanson dans la droite ligne de l'épopée, quand les conséquences de la faute de Raoul permettait à la chanson de devenir plus romanesque.

Cette structure narrative, qui ne peut s'achever puisque condamnée à se répéter sans cesse, met en avant le fait que l'épopée ne peut pas sauver ses héros. Elle n'a pas sauvé son premier héros épique non plus, Roland. Elle condamne ses héros, et ne semble finalement peut-être pas encore apte à créer un autre idéal. La chanson de *Raoul*, capable de mettre en scène des héros démesurés qui détruisent le monde dans lequel ils vivent, et qui se détruisent eux même, semble incapable de reconstruire tout ce qu'elle a laissé en ruines. Elle est donc incapable de racheter les fautes de Raoul, ce héros, qui, mort en premier, rattrape et dépasse chacun de ses survivants.

Ainsi, l'essence de la chanson reste fondamentalement épique d'un bout à l'autre, et Bernier, héros à l'image de la chanson, mi-épique, mi-romanesque, est, grâce au sentiment amoureux, écarté un temps du cadre stéréotypé de l'épopée. Bernier est le seul personnage à être aimé de tous, de Aalais, Raoul, Guerri, c'est-à-dire de ses ennemis, comme de sa femme, qui le décrit ainsi dans la fin de la chanson :

De tel singnor m'as hui cel jor sevre  
par quoi j'estoie servie et honoree.<sup>263</sup>

Bernier est un héros serviable et homme d'honneur, malgré sa condition première de bâtard. L'amour qui sauve Bernier des stéréotypes épiques, ne lui permet cependant pas de s'affranchir totalement de la collectivité, de s'affranchir en tant que héros romanesque. Il est héros ambivalent, qui ne peut être tout à fait épique ni tout à fait romanesque, à l'image de Raoul, ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent, et à l'image de chacun des personnages, ni foncièrement méchant, ni foncièrement bon. L'épopée, en n'arrivant pas pleinement à insérer des individus dans sa société, dit elle-même la mort certaine du genre, car l'épopée, traitant du temps mythique, ne peut se projeter, elle ne peut porter avec elle un avenir, et ne peut dire l'avenir des hommes de Cambrai. Si elle ne tient plus son rôle de gardienne des valeurs féodales, et si son devoir eschatologique est entamé, la chanson de

---

263 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 8326-8327.

geste n'a plus lieu d'être. Si le genre de la chanson de geste survit dans *Raoul de Cambrai*, c'est parce que ses héros à tentation romanesque, ont péri.

Si nous disons que la mutation générique n'a pu aboutir pleinement, le romanesque a néanmoins joué son plus grand rôle : celui de tenter de sortir des héros démesurés d'un cadre pour les individualiser et leur donner une seconde vie, terrestre ou divine. Le poète a voulu « promouvoir un ordre plus riche que l'ordre hérité du passé<sup>264</sup> ». Il a essayé, en suivant un chemin plus romanesque, de faire s'échapper ses personnages des guerres et du chaos sociétal. Il a préféré s'intéresser « à la société en tant qu'ensemble de personnes et de relations interpersonnelles qui ne se réduisent pas à des positions institutionnelles<sup>265</sup> », mais a échoué, car la cyclicité de la chanson suppose que les relations humaines n'ont pas fini de se dégrader, à travers Julien, Henri et Guerri. Si certains ont refusé la guerre, à l'image de Bernier, qui a cru en un autre idéal, les autres ont fait de la guerre le fondement d'une vie, d'un idéal et d'une société. Tant que la guerre est considérée par les hommes comme nécessaire et non pas dramatique, la chanson de geste ne peut pas muter totalement vers le romanesque, et les valeurs que Bernier portait ne peuvent lui survivre une fois mort.

---

264 D. Boutet, *La chanson de geste*, *op. cit.*, p. 211.

265 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 211.

## Conclusion

Appréhender l'écriture du rachat dans *Raoul de Cambrai* a été possible grâce à une nouvelle forme d'écriture et à une approche différente de l'individu, envisagé en tant que personne au sein d'une société et non plus en tant que caractère. En effet le poète a voulu se rapprocher de ses personnages, pour aller voir en eux, pour les faire porteurs de nouveaux enjeux et de nouveaux horizons. Il nous a fallu cependant avouer au long de cette étude, que ce rachat est possible dans son essence, mais que le poids de la communauté pèse encore lourdement pour pouvoir achever ce rachat. La problématique à laquelle nous tentions de répondre, à savoir si une écriture plus romanesque était mieux à même de mettre en scène le rachat du protagoniste nous amène donc à plusieurs constats.

Tout d'abord, si cette problématique mettait en avant le personnage de Raoul, nous pouvons nous demander à la fin de cette étude s'il était le seul personnage à devoir être sauvé et racheté dans la chanson. Guerri, Gautier, Aalais, Bernier, Louis ne sont-ils pas tous coupables ? Ne doivent-ils pas tous être rachetés ?

Bernier est un homme fautif, puisqu'il est le meurtrier de Raoul. En cherchant à racheter la faute de Raoul, n'est-ce pas lui-même qu'il essaie de sauver? Son entreprise pour racheter les fautes de son seigneur, à savoir sa réconciliation avec Gautier puis avec Guerri, semble être une tentative de se faire pardonner du meurtre de Raoul. Ce pardon qu'il cherche auprès de Gautier et de Guerri, il ne le trouve que par le pèlerinage. Ce pèlerinage auquel prend part Bernier lui permet donc de quitter la guerre qui fait rage autour de lui, et de quitter cette *enclave* romanesque dans laquelle il avait pris place avec sa femme.

Le pèlerinage de Bernier prend et donne à l'œuvre une nouvelle dimension, puisqu'il essaie d'installer la chanson dans une autre perspective. Le pèlerinage de Bernier tente de s'insérer dans une visée chrétienne et donc forcément universelle. Mais ce pèlerinage est celui d'un seul homme et non pas celui de toute une société, elle aussi coupable de désunion, et d'affront au Roi. Le fait que ce soit Guerri, le personnage le plus coupable et le plus féroce de la chanson, qui accompagne Bernier, n'est pas anodin. C'est justement parce qu'il est caractérisé par sa férocité qu'il peut commettre une dernière faute, hautement symbolique<sup>266</sup> : celle de tuer Bernier lors de ce pèlerinage.

---

266 Symbolique car faisant échouer définitivement l'entreprise de rachat menée par Bernier, et condamnant ainsi la chanson à revenir à son état initial, c'est-à-dire épopée sanglante et meurtrière.

Ainsi, même si « chaque membre de la société est invité à rejoindre activement le modèle qui, le plus souvent par la voie du pèlerinage, a vaincu <sup>267</sup> », nous pouvons voir que dans la société qui nous est décrite dans *Raoul de Cambrai*, le « modèle » représenté par Bernier n'a pas vaincu, mais *est* vaincu. La chanson de geste dans sa volonté d'unir les hommes est elle aussi vaincue, par la faute d'un homme, Guerri, qui n'accepte pas de pardonner et de ranger ses armes.

Si Guerri, malgré son pèlerinage, n'est pas sauvé et n'est pas réintégré dans la société féodale, c'est qu'il n'est pas un pèlerin au sens noble du terme, puisqu'il ne part pas en pèlerinage pour être pardonné de ses fautes mais seulement pour accompagner Bernier. Bernier, par contre, sera racheté même s'il ne termine pas son pèlerinage. Le pèlerinage ne le sauve pas de la mort, et il ne peut donc parvenir à son but qui est celui d'être réintégré, après son voyage, dans la nouvelle société pacifique qu'il a tenté de créer. L'autre héros qui n'est pas parvenu à ses fins de son vivant est Raoul, qui a échoué dans son entreprise de vengeance puisqu'il est mort aussi déshérité qu'avant, sans s'être vengé de l'injustice subie. Si l'entreprise de vengeance de Raoul a échoué, la tentative de rachat de Bernier a réussi.

Bernier se venge de Raoul qui a fait brûler vive sa mère, mais même si Bernier se venge en tuant Raoul, il n'en reste pas moins meurtri, alors que Raoul n'est jamais meurtri, puisqu'il ne se remet jamais en question. Cette différence entre les deux hommes est à l'image de la chanson : une première partie épique, dans laquelle les héros ne se posent pas de question, et extériorisent leurs sentiments par le combat, à l'image de leur chef qui est Raoul, et une deuxième partie plus romanesque dans laquelle les personnages, à l'image de Bernier, intériorisent leur sentiment de colère et d'injustice. Ils n'ont plus besoin de se battre, de combattre pour être considérés en tant qu'individu à part entière ou pour se faire entendre. Ils ne sont plus désormais des hommes de *nature*, agissant par instinct. Ils sont capables d'intérioriser, de prendre du recul sur les événements, de ne pas foncer dans la guerre, mais de tout faire pour l'éviter.

Ce glissement est donc d'ordre moral. Les héros ne sont plus sûrs d'eux, ils ne cherchent plus à détruire la société féodale dans laquelle ils évoluent en quête d'un idéal guerrier et mythique, mais cherchent au contraire à célébrer un idéal profondément humain

---

267 V. Fasseur, *L'Epopée des Pèlerins*, op. cit., p. 239.

et personnel. Comme le note D. Boutet, au XII<sup>e</sup> siècle :

la place qu'occupe la chanson de geste est devenue incertaine, contradictoire, prise entre la célébration collective d'un ordre attaché, rivé au passé, et le courant montant des individualités, de cette promotion de l'individu que consacre le roman.<sup>268</sup>

Et si la chanson est devenue « incertaine », à l'image de ses héros, les héros ne peuvent achever leur entreprise de rachat, et la chanson elle-même ne peut s'achever, à l'image de la guerre, qui ne cesse pas à la fin de la chanson.

Bernier est capable d'intérioriser sa colère comme sa peine, pour le bien de la société, de la collectivité, alors que les autres ne peuvent y parvenir. L'épisode durant lequel Bernier meurt est symptomatique de l'opposition qu'il peut exister entre Bernier, individu qui s'affirme, qui agit pour servir les hommes, la société et Dieu, et Guerri, allégorie de l'homme instinctif, qui n'agit que pour servir ses propres intérêts. Lorsque Bernier est en pèlerinage avec Guerri, Bernier garde pour lui la douleur qu'il éprouve quand il arrive à l'endroit même où il a tué Raoul. S'il intériorise ce chagrin, il ne peut néanmoins retenir un soupir, un soupir qu'entend Guerri :

Li sor G[uerris] molt bien garde s'en prist ;  
il li demande por quoi sospira il.  
« Ne vos chaut, sire, B[erniers] li respondi,  
que maintenant me tient il au cuer si.  
Jel vue[l] savoir » ce dist li sor G[uerris].  
« Jel vos dirai, B[erniers] li respondi ;  
ce poise moi quant il vos plait ainsi.  
Il me remembre de Raoul le marchis  
qui desor lui avoit te[l] orguel pris  
qu'a .iii. Contes vaut lor terre tollir.  
Vees ci le leu tot droit ou je l'ocis.<sup>269</sup> »

Guerri ne peut supporter ce souvenir douloureux, il ne peut accepter de pardonner à ce meurtrier, puisque quelques lignes plus tard :

---

268 D. Boutet, *La chanson de geste*, op. cit., p. 32.  
269 *Raoul de Cambrai*, éd. cit., v. 8191- 8201.

Li duels ne pot fors del viellart issir  
max esperis dedens son cors se mist :  
ill a sa main a son estrevier mis,  
tout bellement son estrier despendi,  
parmi le chief B[erneçon] en feri,  
le tes li brise et [l]a char li rompi,  
enmi la place la cervelle en chaî.<sup>270</sup>

Bernier, coupable, se repent de son meurtre auprès de Guerri, qui ne peut accepter de lui pardonner. Guerri, de même qu'Aalais, personnages à la fois durs et attendrissants, capables de maudire et de souffrir, sont les seuls à survivre à la chanson. Sans doute survivent-ils parce qu'ils n'ont pas eu d'accès de fièvre romanesque. Cependant, Raoul, qui est lui aussi foncièrement épique, meurt très tôt dans la chanson. Il faudrait alors plutôt dire que Guerri et Aalais survivent à la chanson, mais il qu'il n'y a pas d'avenir pour eux, puisqu'ils sont exclus de la société. En effet, à la fin de la chanson, il n'est fait nulle mention d'Alais, et Guerri prend la fuite.

La chanson de geste de *Raoul de Cambrai* met en avant dans une première partie, des héros pris dans un cadre et une structure épique. Pour autant, le genre de la chanson de geste « n'est pas un genre figé, rigide, guindé dans une esthétique archaïsante <sup>271</sup> ». Le genre épique est en adéquation avec la société médiévale, comme nous avons pu le voir plus haut<sup>272</sup>, et cette mutation de l'épopée au romanesque dans la chanson met en avant la volonté du poète de faire d'une littérature mythique une littérature plus individuelle et personnelle, mais toujours universelle. Une littérature, qui, traitant de l'homme dans la société, face à lui-même et face à Dieu, ne peut trouver de solution, et ne peut s'achever, puisque promise à de nouvelles guerres et de nouvelles morts. Le Roi et les héros n'ont pu se sauver eux-mêmes et n'ont pu échapper à une littérature qui les enferme dans une structure cyclique. Le héros épique, comme le héros romanesque, pris dans une structure fermée, se débattent pour l'avènement d'un nouveau monde, qu'ils ne connaîtront pas de leur vivant. En effet, Raoul, comme Bernier ne se sont-ils pas battus pour la même chose ? Raoul a cherché à combattre l'injustice, tout comme Bernier. Mais entre les deux hommes, c'est le moyen d'action qui a changé. Quand Raoul usait de sa seule force, de la menace, et faisait acte de démesure et d'orgueil, Bernier agit humblement pour réparer l'injustice qu'a

---

270 *Raoul de Cambrai*, éd. ct., v; 8227- 8233.

271 Boutet Dominique, *La chanson de geste*, op cit., p. 271.

subit Raoul, en se réconciliant avec ses ennemis, en partant en guerre contre les païens, et en accomplissant un pèlerinage. Raoul est tout en actes, quand Bernier, en homme accompli, allie parole et action, réflexion et réaction. Les actes et les paroles de Raoul sont vains, puisque ses actes ne lui permettent pas de récupérer ses terres, et sa prière ne semble pas être un vrai repentir. A contrario, la prière de Bernier au moment de sa mort est performatrice, car par ses mots, Bernier accède au paradis, alors que les mots de Raoul ne le lui permettent pas.

La fin de la chanson, qu'on a pu dire ouverte, semble donc être à l'image de la chanson, close sur elle-même. La chanson semble en fait dire la difficulté de sauver les hommes et la société dans laquelle ils vivent, survivent ou meurent, et cette difficile rédemption est le sens profond de *Raoul*, ce que note I. Siciliano :

Mais les hommes qui ont fait et feront toujours les guerres, renonceront-ils à jamais au droit et à l'illusion du rachat ? Mais n'y a-t-il pas quelque part un poète sans illusions qui vient nous annoncer que les guerres sont finies, que les œuvres des hommes sont commencées ?<sup>273</sup>

Le rachat des hommes est dans cette chanson à l'image du genre : flou, brouillé et inachevé, mais fortement et forcément humain. En érigeant des personnages qui se démarquent de la société, de la collectivité, la chanson met en avant des hommes, avec leurs failles et leurs fautes. Ces individualités sont celles que nous retrouvons dans le roman, qui est un genre qui prône l'individu, au détriment de la société.

Mais les hommes mis en scène ne sont pas encore totalement des héros de roman, dans le sens où la société joue encore pleinement son rôle dans l'œuvre de *Raoul de Cambrai*, puisque c'est elle qui est responsable de la cyclicité de la chanson. En effet, les hommes, s'ils se rachètent par leurs actes, ne peuvent échapper de cette société féodale, qui les condamne à être des guerriers, des meurtriers. Le seul moyen d'échapper à cette communauté féodale est donc de s'en écarter, ce que fait Guerri à la fin de la chanson. Mais s'écarter de la société n'est pas la bonne solution, il faudrait que les hommes et la hiérarchie s'accordent, pour que chacun y trouve sa place, sans que le Roi ne condamne les hommes à subir les guerres, mais qu'il leur permettent d'agir, ce qui se produira au XIII<sup>e</sup>

---

272 Voir ci-dessus, Partie 3, « Un siècle en mouvance », pp. 75- 77.

siècle, à travers le thomisme par exemple, qui érige un homme qui use de la raison pour trouver le salut. L'homme thomiste fait coïncider foi et raison, ce que tente de faire Bernier.

Ainsi, la chanson crée des individus qui cherchent leur place dans une communauté féodale qui reste extrêmement guerrière, et le genre romanesque a réussi à créer des portraits individuels de chaque personnage. Il a réussi à s'insérer dans une trame épique sans que cette dernière devienne incohérente ou absurde. Le romanesque dans *Raoul de Cambrai* n'a pas échoué ou n'a pas gagné, ce n'était pas sa volonté : les éléments et motifs romanesques ont créé et apporté de nouveaux horizons. Ils ont été intégrés pour créer des épisodes et des héros d'un nouveau genre. Le héros plus romanesque qu'est Bernier a été capable de venir en aide à des héros pris dans le tourment de la guerre, dans le tourment cyclique de la première partie épique.

L'épopée, genre célébrant la collectivité, gardienne de valeurs morales, épiques, féodales, sociales et chrétiennes, a érigé des héros démesurés, mais capables de sentiments et de réflexions sur la justice et l'injustice, le droit et le tort, l'outrage et le remords, l'amour et la haine. C'est parce que l'épopée de *Raoul de Cambrai* posait déjà dans son postulat de départ la question du droit et du tort, qu'elle a pu muter vers le romanesque. Elle ne faisait en effet aucune part belle au manichéisme ou à un héros mythique supérieur aux autres. Au contraire, le héros « modèle » qui est Bernier, est à la frontière de l'épique et du romanesque, il n'est ni manichéen ni stéréotypé. Bernier, symbole du nouveau héros et préfigurateur du roman d'aventures, a concilié le rôle de soldat et de mari, conduit par l'amour plus que par la haine, quand à travers Raoul nous n'avons cru voir que la figure de la démesure. Il faut dire que Raoul a été démesuré parce qu'il ne pouvait que l'être face à un si mauvais Roi. Les *desreez* ont donc eu besoin de Bernier, personnage romanesque, pour les sortir de cette démesure, ou du moins *tenter* de les en sortir.

Le genre romanesque dans la chanson n'a en aucun cas pris la place ou remplacé l'épopée, il a su vivre le temps de quelques laisses avec elle. Si le romanesque apparaît dans la chanson, il disparaît pourtant. L'épopée, en reprenant ses droits à la fin de la chanson, dit que ses héros n'ont pas su suivre le modèle que Bernier représentait. Leur soif de vengeance est trop grande, le crime trop dur à pardonner.

Qu'ils soient épiques ou romanesques, les héros dans *Raoul de Cambrai*, sont en

accord avec la fonction du héros médiéval, qui à l'époque de la rédaction de la chanson, est un héros en mutation, un héros *de* la mutation. L'épopée de *Raoul de Cambrai* n'est plus celle des débuts qui « ne connaît pas encore la séparation entre le sentiment et l'action <sup>274</sup> ». Avec des héros amoureux, heureux et malheureux, la chanson de geste cherche encore et toujours l'amour, l'amour de Dieu, qui dans une société augustinienne, permet le salut des hommes. Si la chanson de *Raoul* n'avait pas eu cet élan romanesque, elle n'aurait été que destruction, anéantissement. Elle n'aurait pu se relever de l'outrecuidance de ses héros, elle n'aurait dit et traduit que des figures de la démesure. Il fallait un héros et un modèle, et ce modèle ne pouvait être qu'un homme qui tente de racheter toute la culpabilité de son seigneur, qui se bat au service de Dieu, qui accomplit un pèlerinage, et qui se conduit en bon père, en bon soldat, et en bon mari.

Il existe dans cette chanson une orientation eschatologique, puisque soucieux du jugement dernier, Bernier a tenté par le pèlerinage de se racheter auprès de Dieu. Mais cette orientation a-t-elle réussi, quand nous savons que Bernier n'a pu sauver l'humanité, puisque la chanson se termine sur des promesses de lendemains tout aussi sombres que les jours précédents ? Si cette dimension eschatologique n'est pas visible tout au long de la chanson, n'est-ce pas justement pour dire la mutation qui s'opère peu à peu au XII<sup>e</sup> siècle, le pèlerinage, les guerres de croisade, la vie monastique, n'étant plus désormais les seules visées des poètes ?

Ce que nous pouvons affirmer, c'est que dans cette tentative eschatologique, la chanson de geste, à travers Bernier, a dit néanmoins la *possibilité* de la rédemption pour des héros épiques coupables de démesure. Une possibilité qui ne se transforme cependant pas en réussite, et c'est dans cette faille que réside l'intérêt de la chanson, œuvre hybride, à la frontière du bien et du mal, du droit et du tort, elle est à la fois humaine et universelle. Elle n'a pu sauver ses héros, ni les démesurés comme Raoul, ni les sages comme Bernier, comme le fait la chanson de *Girart de Roussillon*, chanson dont la morale pourrait être de servir les autres et non plus soi, pour pouvoir créer un nouvel ordre moral et chrétien.

En effet, c'est en se tournant vers les autres et surtout vers Dieu, que le héros démesuré devient un héros exemplaire, et qu'il est apte à porter les valeurs sociales morales et chrétiennes de la nouvelle société qu'il peut enfin reconstruire.

---

274 S. Auroux, (dir.), « L'épopée » in *Les Notions philosophiques, Dictionnaire*, vol. 2, t. 1, Paris, PUF, 4. vols., 1990, p. 816.

## Bibliographie

### TEXTES

#### Corpus

- *Raoul de Cambrai*, éd. Sarah Kay, trad. William Kibler, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1996.

#### Autres chansons de geste

- *La Chanson de Girart de Roussillon*, éd. Winfriede Mary Hackett, trad. Micheline de Combarieu du Grès, Gérard Gouiran, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1993.

- *La Chanson de Guillaume*, éd. et trad. François Suard, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 2008.

- *La Chanson de Roland*, éd. et trad. Ian Short, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1990.

- *Le charroi de Nîmes*, éd. et trad. Claude Lachet, Paris, Gallimard, 1999.

- *Renaut de Montauban*, éd et trad. Jacques Thomas, Genève, Droz, 1999.

#### Autres sources médiévales

- Marie de France, *Les lays*, éd. Karl Warnke, trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1990.

- *Tristan*, éd. et trad. André Mary, Paris, Gallimard, 1941.

- Chrétien de Troyes, *Le chevalier de le Charrette*, éd et trad. Charles Méla, Paris, Le livre de Poche, 1992.

## OUTILS

- AUROUX Sylvain, (dir.), *Les Notions Philosophiques. Dictionnaire*, vol. 2, t. 1, Paris, PUF, 4. vol., 1990.
- BAZIN -TACHELLA Sylvie, *Initiation à l'ancien français*, Paris, Hachette, 2001.
- BENAC Henri, *Guide littéraire*, Paris, Hachette, 1962.
- BOSSUAT Robert, *Manuel de la bibliographie de la littérature française du moyen âge*, Melun, Librairie d'Argences, 1951.
- GREIMAS Julien, *Grand dictionnaire. Ancien français. La langue du moyen âge de 1080 à 1350*, Paris, Larousse, 1<sup>e</sup> éd. 1979, reprint 2007.
- HUCHON Mireille, *Histoire de la langue française*, Paris, Le livre de poche, 2002.
- THOMASSET Claude, UELTSCHI Karin, *Pour lire l'ancien français*, Paris, Armand Colin, 2003.

## CRITIQUE LITTÉRAIRE

### Sur la littérature médiévale

#### Ouvrages généraux

- BADEL Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, Paris, Bordas, 1969.
- BLOCH Marc, *La Société féodale*, Paris, Albin Michel, 1939.
- BOUTET Dominique, STRUBEL Armand, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age*, Paris, PUF, 1979.
- LABERE Nelly, *Littératures du Moyen Age*, Paris, PUF, 2009.
- LESTRINGANT Franck, ZINK Michel, (dirs.), *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissance. Moyen-Age-XVI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1, in *Histoire de la France littéraire*, Paris, PUF, 4 vol., 2006.

- POIRION Daniel, (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Age*, Paris, PUF, 1983.
- ZINK Michel, *Littérature médiévale du Moyen Age*, Paris, PUF, 1992.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1<sup>e</sup> éd.1972, reprint 2000.
- ,— *Histoire littéraire de la France médiévale. VI-XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 1954.

### **Ouvrages thématiques**

- GAUCHER Elisabeth, *La Biographie chevaleresque, typologie d'un genre (XIII-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Champion, 1994.
- GRISAY (A.), LAVIS (G.), DUBOIS-STASSE (M.), *Les Dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires français*, Liège, J Duculot, 1969.
- LANDRY Jean-Pierre, (dir.), *La mort du héros dans la littérature française. Du Moyen Age à nos jours*, Actes du colloque de l'Université Jean Moulin-Lyon III, 13-14 Décembre 1996, Paris, Champion, 1997.
- LYONS Faith, *Les Eléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1965.
- PAYEN Jean-Charles, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale*, Genève, Droz, 1967.
- WALTER Philippe, [en ligne], « Roland, Tristan, Perceval : Trois visages du héros médiéval européen », Consulté le 01/04/10, Disponible sur : [http://www.iehei.org/Identite\\_europeenne/2008/Philippe\\_WALTER.pdf](http://www.iehei.org/Identite_europeenne/2008/Philippe_WALTER.pdf).
- WILMOTTE Maurice, *Origines du roman en France. L'évolution du sentiment romanesque jusqu'en 1240*, Bruxelles, Palais des académies, 1941.

### **Sur la chanson de geste**

- ARAGON Aurora, « Statut et fonctions du narrateur dans la chanson de geste », in *Au carrefour des routes d'Europe : La Chanson de geste*, Actes du X<sup>e</sup> Congrès international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Aix-en-Provence, CUERMA, vol. 1, 1987, p. 197-222.
- ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, (Chap. 24).
- *Au carrefour des routes d'Europe : La Chanson de geste*, Actes du X<sup>e</sup> Congrès

international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Aix-en-Provence, CUERMA, 2 vol., 1987.

- BIEDER Joseph, *Les Légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Champion, 4. vol., 1<sup>e</sup> éd. 1908, reprint 1926.
- BOUTET Dominique, *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture du Moyen Age*, Paris, PUF, 1993.
- — Dominique, [en ligne], « La politique et l'histoire dans les chansons de geste », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 1976, n°31, p. 1119-1130, Consulté le 4/12/09, Disponible sur [www.Persée.fr](http://www.Persée.fr).
- —, *Le romanesque dans l'épique*, Actes du colloque de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris-X Nanterre, 22-23 mars 2002, Littérales n°31, Paris, Centre des Sciences de la Littérature, 2002.
- —, « L'insuffisance de l'épique » in Boutet Dominique (dir.), *Le romanesque dans l'épique*, Actes du colloque de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris-X Nanterre, 22-23 mars 2002, Littérales n°31, Paris, Centre des Sciences de la Littérature, 2002, p. 5- 10.
- CHAMBIOT-PONCET Christine, GUILLAUME Isabelle, *L'Épique*, Paris, Ellipses, 2000.
- COMBARIEU DU GRES Micheline de, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste, des origines à 1250*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2 vol., 1979.
- FASSEUR Valérie, *L'Epopée des pèlerins. Motifs eschatologiques et mutations de la chanson de geste*, Paris, PUF, 1997.
- FRAPPIER Jean, *Histoire, Mythes et Symboles. Etudes de littérature française*, Genève, Droz, 1976.
- GAUTIER Léon, *Les Epopées françaises. Etude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Osnabrück, Otto Zeller, 4.vol., 1<sup>e</sup> éd. 1865, reprint 1966.
- HEGEL, *Cours d'esthétique*, vol. III, éd. Hotho, trad. Jean- Pierre Lefebvre, Veronika von Schenk, Paris, Aubier, 3. vol, 1997. ( Chap. 3: « La Poésie » ).
- KAY Sarah, « Le passé indéfini : Problèmes de la représentation du passé dans quelques chansons de geste féodales », in *Au carrefour des routes d'Europe : La Chanson de geste*, Actes du X<sup>e</sup> Congrès international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Aix-en-Provence, CUERMA, vol. 2, 1987, p. 697-715.
- *La technique littéraire des chansons de geste*, actes du colloque de Liège, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, Septembre 1957, Paris, Les Belles lettres, 1959.
- LOT Ferdinand, *Etudes sur les légendes épiques françaises*, Paris, Champion, 1958.

- MARTIN Jean-Pierre, *Les Motifs dans les chansons de geste. Définition et utilisation*, Centre d'études médiévales et dialectales, Lille, Université de Lille III, 1992.
- —, « « Vue de la fenêtre » ou « panorama épique »: Structures rhétoriques et fonctions narratives », in *Au carrefour des routes d'Europe : La Chanson de geste*, Actes du X<sup>e</sup> Congrès international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Aix-en-Provence, CUERMA, vol. 2, 1987, p. 859-878.
- RIQUER Martin de, *Les Chansons de geste françaises*, trad. Cluzel Irénée, Paris, Nizet, 1957.
- —, « Epopée jongleresque à écouter et épopée romanesque à lire » in *La technique littéraire des chansons de geste*, Actes du colloque de Liège, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, Septembre 1957, Paris, Les Belles lettres, 1959, p. 75-84.
- RYCHNER Jean, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.
- SICILIANO Italo, *Les Chansons de geste et l'épopée. Mythes-Histoire-Poèmes*, Genève, Slatkine, 1981.
- SUARD François, « Chanson de geste traditionnelle et épopée de croisade », in *Au carrefour des routes d'Europe : La Chanson de geste*, Actes du X<sup>e</sup> Congrès international de la société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Aix-en-Provence, CUERMA, vol. 2, 1987, p. 1033-1055.
- — , *La Chanson de geste*, Paris, PUF, 1993.

### **Sur Raoul de Cambrai**

- BAUGMARTNER Emmanuèle, HARF-LANCNER Laurence, *Raoul de Cambrai : L'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999.
- BOTERO GARCIA Mario, [en ligne], « Le personnage de Raoul dans *Raoul de Cambrai* ou le *fatum* héroïque d'un chevalier démesuré », *Cahiers de recherches médiévales*, 1999, Mis en ligne le 11 janvier 2007, Consulté le 5/12/09, Disponible sur <http://crm.revues.org/> .
- BOUTET Dominique, « Les épisodes sarrasins dans *Raoul de Cambrai* : composition et intertextualité », in Boutet Dominique (dir.), *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, Actes du colloque du groupe de recherche sur l'épique de l'université Paris X-Nanterre, 20 Novembre 1999, *Littérales*, n°25, Paris, Centre des sciences de la littérature, 2000, p.65-78.
- — , (dir.), *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, Actes du colloque du groupe de recherche sur l'épique de l'université Paris X-Nanterre, 20 Novembre 1999, *Littérales*, n°25, Paris, Centre des sciences de la littérature, 2000.
- CALIN William. C, *The Old french epic of revolt. Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève, Droz, 1962.

- COMBARIEU DU GRES Micheline de, « Guerri li Sors : les enjeux du personnage », in Boutet Dominique (dir.), *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, Actes du colloque du groupe de recherche sur l'épique de l'université Paris X-Nanterre, 20 Novembre 1999, *Littérales*, n°25, Paris, Centre des sciences de la littérature, 2000, p. 123-152.
- DENIS Françoise, *Barons et chevaliers dans Raoul de Cambrai. Autopsie d'un phénomène de glissement*, Peter Lang, 1989.
- GUIDOT Bernard, « Spiritualité et violence dans *Raoul de Cambrai* », in Vallecalle Jean-Claude (dir.), *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p. 21-37.
- JODOGNE Omer, « Sur l'originalité de *Raoul de Cambrai* », in *La technique littéraire des chansons de geste*, Actes du colloque de Liège, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, Septembre 1957, Paris, Les Belles lettres, 1959, p. 37-54.
- KIBLER William, « Les fins de *Raoul de Cambrai* », in Boutet Dominique (dir.), *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, Actes du colloque du groupe de recherche sur l'épique de l'université Paris X-Nanterre, 20 Novembre 1999, *Littérales*, n°25, Paris, Centre des sciences de la littérature, 2000, p. 13-23.
- LABBE Alain, « Défi et blasphème dans l'épisode d'Origny de *Raoul de Cambrai* : impiété ou désir de Dieu? », in Vallecalle Jean-Claude (dir.), *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p. 57-66.
- —, « Raoul et la voix des mères : parole féminine et pouvoir masculin dans *Raoul de Cambrai* », in Boutet Dominique (dir.), *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, Actes du colloque du groupe de recherche sur l'épique de l'université Paris X-Nanterre, 20 Novembre 1999, *Littérales*, n°25, Paris, Centre des sciences de la littérature, 2000, p. 105-121.
- LEGROS Huguette, « «Au nom du père... et du fils... », in Vallecalle Jean-Claude (dir.), *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p. 39-47.
- MARTIN Jean-Pierre, « A propos des motifs rhétoriques dans Raoul de Cambrai » in VALLECALLE Jean-Claude (dir.), *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p. 89-104.
- —, « L'imaginaire de la temporalité dans *Raoul de Cambrai* », in Boutet Dominique (dir.), *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, Actes du colloque du groupe de recherche sur l'épique de l'université Paris X-Nanterre, 20 Novembre 1999, *Littérales*, n°25, Paris, Centre des sciences de la littérature, 2000, p. 25-44.
- MATARASSO Pauline, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris, Nizet, 1962.
- NAUDET Valérie, « Etude de l'espace dans *Raoul de Cambrai* », in Vallecalle Jean-Claude (dir.), *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p. 79-88.

- OTT Muriel, « *Raoul de Cambrai* : la femme n'est pas l'avenir de l'homme », in Vallecalle Jean-Claude (dir.), *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p. 67-77.
- SUARD François, « Le romanesque dans *Raoul de Cambrai* », in Boutet Dominique (dir.), *Raoul de Cambrai, entre l'épique et le romanesque*, Actes du colloque du groupe de recherche sur l'épique de l'université Paris X-Nanterre, 20 Novembre 1999, *Littérales*, n°25, Paris, Centre des sciences de la littérature, 2000, p. 45-63.
- SUBRENAT Jean, « *Raoul de Cambrai* et son public au siècle de Philippe II Auguste », in Vallecalle Jean-Claude (dir.), *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p 9- 20.
- *Un univers en décomposition : Raoul de Cambrai*, Actes du VI<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencevals pour l'étude des épopées romanes, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1974.
- VALLECALLE Jean-Claude, « *Raoul de Cambrai*, ou la désillusion », in Vallecalle Jean-Claude (dir.), *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p. 5-8.
- — (dir.), *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999.

#### SOURCES INTERNET

- Bibliographie médiévale, [en ligne], Consultée le 7/12/09, Disponible sur <http://www.chanson-de-geste.com/bibliographie.htm> .
- *La Vulgate*, [en ligne], consultée le 7/01/10, Disponible sur <http://biblefr.com/vulgate/index.html> .
- *Le Trésor de la Langue Française*, [en ligne], consulté le 12/02/10, Disponible sur <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.