



**HAL**  
open science

## Les combats dans Raoul de Cambrai

Thomas Ponté

► **To cite this version:**

| Thomas Ponté. Les combats dans Raoul de Cambrai. Littératures. 2014. dumas-01301590

**HAL Id: dumas-01301590**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01301590>**

Submitted on 12 Apr 2016

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Thomas PONTÉ

# LES COMBATS DANS RAOUL DE CAMBRAI

*Mémoire de Master 1 «Master Arts, Lettres, Langues»*

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité : Poétiques et Histoire de la littérature et des arts

Parcours : Poétiques et Histoire littéraire

Sous la direction de Mme Guylaine PINEAU-COSSET

**Année universitaire 2012-2014**



Je tiens à remercier chaleureusement ma directrice de recherches, Mme Guylaine PINEAU-COSSET, pour ses précieux conseils, la patience et la confiance dont elle a fait preuve, ainsi que Mayi Arrate pour le soutien quotidien qu'elle a su m'apporter.

## Sommaire :

<b><u>Introduction</u></b> .....	6
----------------------------------	---

### **I – Les enjeux des combats selon les genres littéraires :**

<b><u>1 – Dans la chanson de geste ; l'exemple de <i>La chanson de Roland</i> :</u></b> .....	10
a – Défendre son pays, célébrer et faire triompher la chrétienté.....	10
b – Célébrer l'héroïsme.....	15
<b><u>2 – Dans le roman ; l'exemple des romans de Chrétien de Troyes :</u></b> .....	20
a – L'amour courtois et le service du roi.....	20
b – Honorer son statut de chevalier par la recherche d'aventures.....	27
c – Devenir un bon chevalier.....	34
<b><u>3 – Dans <i>Raoul de Cambrai</i> :</u></b> .....	41
a – Retrouver l'honneur après spoliation de ses droits.....	41
b – La défense de sa maison.....	49
c – Obtenir vengeance pour la mort d'un parent.....	56

### **II – Esthétiques et architectures des combats selon les genres littéraires :**

<b><u>1 – Les combats dans la chanson de geste, une fin en soi :</u></b> .....	63
a – Les batailles rangées.....	63
b – Les successions de mises à mort : la frénésie guerrière.....	71
c – La construction de la laisse.....	77
<b><u>2 – Les combats comme moyen dans le roman arthurien :</u></b> .....	83
a – Respect ou dépassement des stéréotypes.....	83
b – Le déploiement de la description.....	91
c – Le refus de l'épique, le cas particulier de <i>Perceval</i> .....	97
<b><u>3 – Les combats dans <i>Raoul de Cambrai</i>, un motif à la croisée des genres :</u></b> .....	103
a – Le choc des armées, un certain esprit de chronique.....	103
b – Le combat singulier, un motif codifié.....	109
c – L'allongement de la laisse.....	115

### **III – Portée symbolique véhiculée par les combats dans *Raoul de Cambrai*:**

<b><u>1 – Les combats dans la structure de l’œuvre :</u></b> .....	125
a – L'affrontement et ses fonctions.....	125
b – Extension et répétition des combats.....	133
<b><u>2 – Le combat comme portrait des belligérants:</u></b> .....	142
a – La prouesse du héros.....	142
b – L'acharnement.....	150
c – Destruction physique et dégradation morale.....	157
<b><u>3 – L'absence d'une autorité fédératrice :</u></b> .....	163
a – Trahison et démesure.....	163
b – Outrages aux codes chevaleresques.....	169
c – Une guerre sans fin.....	176
<b><u>Conclusion :</u></b> .....	184
<b><u>Bibliographie :</u></b> .....	190

## Introduction :

C'est à la fin du XII<sup>e</sup> siècle que la littérature médiévale française connaît son plus formidable essor ; en effet, les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles sont considérés comme un âge d'or de la production littéraire, chansons de geste, romans, écrits philosophiques et productions lyriques se multiplient dans un foisonnement créatif sans précédent dans l'Histoire du pays. Le contexte politique de l'époque a considérablement conditionné cet essor ; en effet, le règne de Philippe Auguste (1179 – 1223) s'accompagne d'une centralisation du pouvoir royal qui n'est pas sans provoquer des tensions avec les grands feudataires du royaume qui voient d'un mauvais œil ce renforcement du pouvoir. Son règne est placé sous le signe des conquêtes et ponctué de nombreuses guerres, notamment contre le roi d'Angleterre et Philippe d'Alsace, ses vassaux. C'est en partie de ce climat, fait de rivalités, que la littérature épique va se nourrir avec, entre autre, une abondante composition de chansons de geste. Bien entendu, la chanson de geste fait partie d'une tradition déjà largement établie à cette époque puisqu'elle a fait son apparition à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, avec, pour citer les plus anciennes connues à ce jour, *La Chanson de Roland* et *La Chanson de Guillaume*. Les premières chansons sont simples et brèves, mais avec le temps, à partir de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, le roman, qui fait son apparition, envahit l'épopée ; elles voient alors leurs épisodes se multiplier et leurs récits se complexifier. La chanson qui a attiré notre attention se trouve être un exemple parfait de ce type de « contamination » : il s'agit de *Raoul de Cambrai*, poème composé aux alentours de l'an 1200. Mais revenons d'abord au genre qu'est la chanson de geste.

La chanson de geste est un poème épique destiné à la récitation orale, son dessein est de célébrer les hauts exploits guerriers de la classe féodale, l'amour de la prouesse guerrière, et les sentiments d'honneur et de loyauté. Le mot *geste* vient du Latin *gesta*, qui signifie *actions, ce qui a été accompli*. Cette tradition épique qui a pour but de célébrer en les faisant revivre des héros et des événements d'une époque révolue que sont les VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles apparaît, nous l'avons dit, à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, et se développe largement à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, « moment où le roman prend lui-même son essor »<sup>1</sup>. Pour la plupart, les chansons de geste exaltent la foi chrétienne et le patriotisme, cependant, *Raoul de Cambrai* s'inscrit dans un registre différent. Tout comme les autres chansons de la geste des barons révoltés (*Girart de Roussillon, Renaut de Montauban, La Chevalerie Ogier*), il ne s'agit plus de la célébration d'un passé révolu et de héros monolithiques engagés dans le combat manichéen qu'est la lutte de la chrétienté contre les païens, mais d'histoires de rivalités entre seigneurs et vassaux. On ne se bat plus pour défendre son pays dans un sentiment d'unité nationale, mais pour défendre des intérêts personnels.

<sup>1</sup> Suard François, *La chanson de geste*, Paris, PUF (2<sup>e</sup> édition mise à jour), 1993, p. 18.

Dans la chanson, Raoul se révolte contre les décisions de l'empereur Louis, car celui-ci n'a pas tenu sa promesse de lui donner le Cambrésis, terre qui lui revenait de droit, au profit d'un autre seigneur, Giboin du Mans. En échange, le roi lui promet le fief du premier seigneur qui mourra. Cependant, le seigneur en question, Herbert de Vermandois, a quatre héritiers qui ont des droits légitimes sur ces terres. Le roi ne veut donc pas les déshériter. Raoul, blessé dans son honneur, exige leurs terres et réussit à faire céder le roi, puis décide de les attaquer pour s'emparer du Vermandois. Bernier, son vassal, appartient à la lignée qui possède le Vermandois. Ce dernier se retrouve alors face à un cas de conscience : servir son seigneur, ou défendre sa famille. Après avoir tenté de raisonner Raoul à de nombreuses reprises, Bernier rompt son serment vassalique et va se battre aux côtés de ceux de son sang. Il faut ajouter que renier ce serment est un acte fort, et si Bernier en arrive à cette extrémité c'est parce que l'orgueil de son seigneur confine à la démence. En effet, dans un accès de colère, Raoul brûle Origny et son abbaye où la mère de Bernier se trouvait. Elle meurt dans l'incendie, et lorsque que Bernier vient reprocher cet acte à son seigneur, celui-ci le frappe et le blesse. S'ensuit une guerre meurtrière qui se prolongera sur trois générations. Lors d'une bataille, Bernier blesse mortellement son ancien suzerain, déclenchant ainsi de nombreuses vendettas. Pour avoir tué Raoul, Bernier porte le poids de la culpabilité tout au long de sa vie ; et même si les deux familles finissent par se réconcilier grâce au mariage de Bernier et Béatrice, la fille de Guerri le roux (l'oncle belliqueux de Raoul), ce dernier, rongé par une sourde rancune, assassine Bernier alors que les deux hommes revenaient d'un pèlerinage à Saint Jacques de Compostelle où Bernier s'était rendu pour expier sa faute.

Si l'on veut étudier la chanson de geste *Raoul de Cambrai*, il faut le faire en prenant en compte le contexte historico-littéraire dans lequel elle s'inscrit. On peut aussi aborder cette œuvre en la situant entre chronique historique et œuvre romanesque, deux genres littéraires à la croisée desquels on pourrait situer la chanson de geste. Il s'agit de montrer en quoi *Raoul de Cambrai* est une œuvre représentative de la période charnière entre la fin du XII<sup>e</sup> siècle et le début du XIII<sup>e</sup> siècle, période caractérisée à la fois par l'apparition du roman comme genre appelé à dominer la littérature, et la crise féodale du règne de Philippe Auguste qui rappelle des luttes du milieu du X<sup>e</sup> siècle entre les maisons du Vermandois et du Cambrésis. La double influence littéraire que subit la chanson en fait donc une œuvre « hybride », entre roman et épopée, du fait de sa construction particulière : une première partie rimée, de la laisse I à la laisse CCL, qui rappelle la composition des chansons de geste et une seconde partie assonancée, qui comprend les laisses CCLI à CCCXLV, développant des thèmes romanesques. Cependant, opposer roman et épopée n'impose en rien d'entrer dans le débat qui divise la critique quant à la partie assonancée de la chanson, une première école soutenant que *Raoul de Cambrai* doit s'apprécier dans son intégralité, l'autre, jugeant la seconde moitié de l'œuvre comme étant un ajout maladroit, et donc indigne d'intérêt, nous nous



abstiendrons de prendre parti pour l'une ou l'autre, car notre propos se limite exclusivement au traitement des affrontements armés. En effet, selon Jean Subrenat<sup>2</sup>, le public de l'époque était largement habitué à ces procédés de continuation, le débat concernant les deux parties de *Raoul de Cambrai* n'ayant vu le jour qu'à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant, nous nous intéresserons presque exclusivement aux combats de la partie rimée du récit, et ce pour une raison simple : de nombreuses études, menées par d'éminents chercheurs, ont déjà établi avec efficacité le caractère romanesque, de par l'allongement des laisses et la nature des aventures contées, que revêt la deuxième partie de la chanson, nous n'aurions ainsi rien de nouveau ou de pertinent à apporter à ces études. Ajoutons à cela que notre étude ne prétend pas porter sur la construction de l'œuvre, mais sur les combats. La chanson en relate une cinquantaine, dont certains sont parmi les plus sauvages et meurtriers de la tradition épique d'alors.

La méthode pour étudier ces scènes de combats sera une méthode thématique (puisque c'est le thème des combats qui conduira notre recherche), et textuelle ; c'est à dire qu'il s'agit d'étudier les extraits qui nous intéressent en se focalisant sur leur architecture, les formules stéréotypées et les motifs qui les composent. Ainsi, en menant cette étude, nous serons amenés à identifier les phénomènes littéraires propres à la tradition épique, et ceux qui s'en éloignent, du fait d'une évolution générique, pour se rapprocher d'un traitement plus romanesque de l'action. L'épopée et le roman étant deux genres littéraires foisonnant à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, et traitant tous deux du thème de la chevalerie, il est naturel qu'une influence bilatérale ait vu le jour durant cette période, ainsi que nous le dit François Suard :

[Il est] donc nécessaire de supposer, entre ces deux formes, un jeu d'influences à double sens, dans lequel la chanson de geste, tout en gardant son autonomie, a su donner et recevoir<sup>3</sup>.

En effet, dans les deux genres, on retrouve par exemple la nature très codifiée des duels chevaleresques issue de la chanson de geste, mais l'on voit les héros de chansons de geste gagner en épaisseur psychologique du fait des causes et enjeux presque romanesques de leurs luttes. Ajoutons à cela que les chansons adoptent la rime pour imiter le roman dans une « recherche du même prestige »<sup>4</sup>, comme tel est le cas de la première partie de notre épopée.

Pour étudier les combats dans *Raoul de Cambrai*, nous nous reporterons, entre autres, à la méthode de Guillaume Bergeron, dans sa thèse *les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*<sup>5</sup>, et aux travaux de François Suard sur la chanson de geste<sup>6</sup>, nous établirons une

<sup>2</sup> Jean Subrenat in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p. 11.

<sup>3</sup> Suard François, *La chanson de geste, op cit.*

<sup>4</sup> Badel Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du moyen âge*, Paris, Bordas, 1971.

<sup>5</sup> Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang, 2008.

<sup>6</sup> Suard François, *La chanson de geste : écriture, intertextualités, translations*, Nanterre, Centre des sciences de la littérature, 1994. Ainsi que Suard François, *La chanson de geste*, Paris, PUF (2<sup>e</sup> édition mise à jour), 1993.

typologie des combats dans *Raoul de Cambrai* et étudierons leurs esthétiques. Cette étude passera également par une comparaison avec des stéréotypes des deux genres littéraires en question, *la Chanson de Roland* et certaines œuvres de Chrétien de Troyes<sup>7</sup>.

En d'autres termes, il s'agit de repérer les phénomènes littéraires propres au chant épique (c'est à dire des combats dont la transcription est plutôt courte du fait du rythme du récit) et les mutations du genre amenant à un traitement qui tend vers le romanesque, c'est à dire des descriptions plus précises des affrontements, ou au contraire, des ellipses mettant en avant l'aspect narratif des événements entourant le combat lui-même.

Si l'on considère donc que l'esthétique des combats chevaleresques dans le texte place *Raoul de Cambrai* à la croisée des traditions littéraires de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, il faut se demander en quoi le traitement de ces combats illustre l'ambivalence de cette œuvre cohérente quoique écartelée entre épique et romanesque, c'est-à-dire entre la tradition orale relatant des hauts faits d'armes et une mise en relief des personnages comme individualités, et en quoi son ambivalence est significative de l'époque qu'est la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

Pour ce faire, notre première tâche consistera à cerner les enjeux des combats dans la chanson de geste et dans le roman arthurien, en distinguant toutefois *La chanson de Roland* de *Raoul de Cambrai*, ce qui nous permettra de distinguer « chanson traditionnelle » et « chanson hybride », nous aborderons ensuite les questions d'esthétique et d'architecture propres aux combats au sein des œuvres, puis nous jugerons de la portée symbolique des affrontements dans *Raoul de Cambrai*, ce qui nous donnera la possibilité d'apprécier sous un angle nouveau l'originalité de la chanson dans le paysage littéraire de la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>7</sup> Notre choix, concernant les œuvres de Chrétien, s'est porté sur *Le Chevalier de la Charrette*, *Le Chevalier au Lion* et *Le Conte du Graal* car ces romans traitent à eux trois l'ensemble des thèmes chevaleresques que l'on peut retrouver chez Chrétien ; pour cette raison nous n'avons pas jugé bon d'incorporer Erec et Enide et Cligès à notre étude, et ce, afin de recentrer nos recherches sur un nombre d'œuvres restreint et d'éviter un alourdissement du propos.

L'étude que nous proposons se base sur l'édition des Lettres Gothiques de Sarah Kay<sup>8</sup> ; cette édition a été réalisée à partir du manuscrit f. fr. 2493 de la Bibliothèque nationale, version la plus complète qui nous soit parvenue. Ce manuscrit, datant du XIII<sup>e</sup> siècle (manuscrit A), souffre de quelques lacunes du fait de la disparition de feuillets et de dommages subis ; cependant, certaines parties manquantes ont pu être restaurées grâce aux deux autres manuscrits (fragmentaires) existants : le manuscrit B (B.N. f. fr. 24726) de 250 vers, et le manuscrit C de la Bibliothèque royale de Bruxelles (fr. IV 621) de 343 vers.

La chanson se compose de trois parties distinctes : la première (laisse I à CLXXXII) nous raconte la révolte de Raoul et la guerre qu'il mène contre le Vermandois, guerre qui causera sa mort, la deuxième (laisse CLXXXIII à CCL) se concentre sur son neveu Gautier et la vengeance qu'il veut obtenir pour la mort de son oncle, et la troisième (laisse CCLI à CCCXLV) suit les aventures de Bernier dans une veine largement romanesque. Cette dernière partie se distingue donc par sa matière, car on y trouve un mariage, des enlèvements et des scènes de retrouvailles, un pèlerinage, etc. Cependant, nous l'avons dit, la modernité de cette matière se trouve contrebalancée par la forme du texte car la partie *Bernier* de la chanson est assonancée comme le sont les chansons de geste plus anciennes. Ce procédé a pour but de « faire sonner » comme authentique une composition tardive et crée un pont entre deux traditions littéraires en mêlant forme et matière.

---

<sup>8</sup> *Raoul de Cambrai*, éd. Sarah Kay, trad. William Kibler, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1996.

## I – Les enjeux des combats selon les genres littéraires :

### 1 – Dans la chanson de geste ; l'exemple de *La chanson de Roland* :

#### a – Défendre son pays, célébrer et faire triompher la chrétienté :

Pour traiter de la chanson de geste il est, à défaut d'être original, logique de s'intéresser à *La Chanson de Roland*<sup>9</sup>, archétypique du genre. En effet selon Jean Rychner, cette œuvre de la fin du XI<sup>e</sup> siècle, la plus ancienne connue à ce jour, reste « un modèle parfait, idéal et inégalé<sup>10</sup> ». C'est en premier lieu pour cette raison que nous lui consacrerons la première partie de notre étude, mais aussi parce que la *Chanson de Roland* offre de nombreuses scènes de combats ; ainsi, mis en regard, son caractère stéréotypique nous permettra d'apprécier les tensions propres à l'écriture de *Raoul de Cambrai* à travers la description des combats chevaleresques.

Cette célèbre chanson nous conte les hauts faits guerriers de l'arrière-garde de l'armée de Charlemagne, menée par son neveu Roland, contre les Sarrasins, suite à la trahison de Ganelon qui a comploté avec le roi Marsile. Ainsi, de retour d'Espagne, l'arrière-garde est attaquée alors qu'elle se retirait après avoir conclu une trêve avec le chef maure. Ganelon ne poursuivait que le dessein de se venger de Roland qui l'avait désigné comme messenger auprès du roi païen, réputé perfide, mais l'armée païenne se met en marche dans le but de démettre les Francs et ainsi agrandir ses territoires<sup>11</sup>. C'est sur ces entrefaites que débute la bataille de Roncevaux, sujet central de la chanson. Nous assistons alors à une bataille aux forces inégales, opposant une petite partie de l'armée chrétienne, composée de vingt mille hommes et les troupes sarrasines, innombrables<sup>12</sup>...

C'est sur une provocation de Aëlroth, neveu du roi Marsile, que l'affrontement débute ; en effet, celui-ci annonce aux soldats Francs la déchéance du royaume de France :

« *Feluns Franceis, hoi justerez as noz.*

*Traït vos ad ki a garder vos out :*

*Fols est li reis ki vos laissat as porz !*

<sup>9</sup> Edition de référence : *La Chanson de Roland*, éd. et trad. Ian Short, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1990.

<sup>10</sup> Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999, p.72.

<sup>11</sup> « Certes, pour violer la foi jurée, il suffit d'un peu de perfidie, et il était facile d'en attribuer beaucoup au païen Marsile. Encore fallait-il que sa perfidie n'eût pas toutes les apparences de le conduire à un véritable suicide. Une occasion aussi favorable qu'imprévue avait dû l'encourager, suscitant en lui l'espoir, sinon la certitude, de porter à peu de frais un coup mortel à Charlemagne et aux Francs ». Le Gentil Pierre, *La chanson de Roland*, Paris, Hatier-Boivin, 1955, p. 91.

<sup>12</sup> Au vers 1041, Olivier estime les premières lignes à cent mille hommes et la laisse 68 évoque quatre cent mille guerriers rassemblés à Saragosse.

*Enquoi perdrat France dulce sun los,  
Charles li magnes le destre braz del cors. »*<sup>13</sup>

Roland, fier, orgueilleux, fidèle à son roi et à son pays, ne peut souffrir une telle menace : il éperonne aussitôt son destrier et transperce le blasphémateur de sa lance. Quelques vers plus loin, Falsaron, le frère de Marsile, réitère une provocation similaire (*Enquoi perdrat France dulce s'onur* !<sup>14</sup>) à laquelle Olivier, saisi de fureur<sup>15</sup>, répond par la lance.

Les hommes composant l'arrière-garde de Charlemagne ne se battent pas pour leur propre vie, mais pour garder la France d'une invasion Sarrasine ; ainsi, à l'instar de Roland, ils méprisent la mort et offrent leur vie en sacrifice sans la moindre hésitation. Ajoutons à cela le fait que les Francs sont en position de défense alors que la trêve a été rompue par la fourberie du roi maure, il est donc naturel pour eux que leur bon droit les conduise à la victoire, avec l'aide de Dieu ; Roland le fait savoir à ses ennemis : *Devers vos est li orguilz e li torz*<sup>16</sup>.

L'enjeu qui est la sauvegarde de la France apparaît comme un leitmotiv tout au long de la bataille de Roncevaux ; provocations de la part des Sarrasins d'un côté, formules galvanisant les troupes chez les Francs, souvent accompagnées d'injonctions à frapper l'adversaire :

*« Oi n'en perdrat France dulce sun los.  
Ferez i, Francs ; nostre est li premiers colps !  
Nos avum dreit, mais cist glutun unt tort. »*<sup>17</sup>

Ou encore à disputer chèrement sa vie :

*« Ferez, seignurs, des espees furbies,  
Si calengez e voz cors e voz vies  
Que dulce France par nus ne seit hunie ! »*<sup>18</sup>

Enthousiasmés par leur chef, les Francs arrivent à prendre le dessus sur leurs ennemis alors que le désespoir les gagnait. Ils font preuve d'une véritable ferveur dévastatrice et poussent les Sarrasins à abandonner le champ de bataille. La mêlée, *merveilluse e hative*<sup>19</sup>, est décrite dans les laisses 123 et 124, on y voit les Sarrasins douter de leur victoire<sup>20</sup> et appeler leur roi à leur secours.

Qui en veut au royaume de Charlemagne devra le payer très cher, car celui-ci est protégé par la

<sup>13</sup> V. 1191-95.

<sup>14</sup> V. 1223.

<sup>15</sup> *Ot l'OLiver, si'n ad mult grant irur.* V. 1224.

<sup>16</sup> V. 1549.

<sup>17</sup> V. 1210-12.

<sup>18</sup> V. 1925-27.

<sup>19</sup> V. 1610.

<sup>20</sup> *Dient paien : « Nus ne l'susfrirum mie ! »* V. 1615.

grâce divine. En effet, le pouvoir royal et le pouvoir divin sont indissociables, c'est pourquoi à la légitimité terrestre va s'ajouter la légitimité céleste. Nous l'avons dit, lors de la bataille de Roncevaux, les Francs ont le droit de leur côté, les combats de la chanson sont donc un moyen de célébrer et faire triompher la chrétienté face à la mécréance. Le cri de ralliement qui enflamme le cœur des soldats de Charlemagne<sup>21</sup> est déjà un symbole fort pour la chrétienté : *Munjoie* évoque Joyeuse, l'épée du roi, ainsi nommée car, dans son pommeau, est enchâssée la pointe de la lance avec laquelle Longin a blessé le Christ ; c'est donc sous le signe d'une relique que se battent les Francs. Ce cri de guerre rythme les combats et motive les chevaliers à se battre pour leur roi et leur foi. Lorsque Olivier semble s'inquiéter de la bataille à venir, Roland lui répond :

*Respont Rollant : « E Deus la nus otreit !*

*Ben devuns ci estre pur nostre rei [...]*

*Paien unt tort e chrestiens unt dreit. »<sup>22</sup>*

La terre doit être défendue, pour son roi et pour Dieu ; c'est une guerre du bien contre le mal, et cette configuration permet un jeu d'oppositions nettes entre les deux camps. Les personnages incarnent leur idéologie. Ainsi, la bravoure et la beauté des uns égalent la perfidie et la laideur des autres ; en effet, dans le mode de pensée médiéval, le beau et le bon sont liés, ainsi, par opposition, la laideur et le vice vont de pair. Par exemple, si Roland est qualifié de bel homme<sup>23</sup>, symbole de sa noblesse d'âme, les Sarrasins, eux, sont caractérisés par des tares morales :

*Devant chevalchet un Sarrazin Abisme,*

*Plus fel de lui n'out en sa cumpagnie ;*

*Teches ad males e mult granz felonies,*

*Ne creit en Deu, le fils seinte Marie ;*

*Issi est neirs cum peiz ki est demise ;*

*Plus aimet li traïsun e murdrïe*

*Qu'il ne fesist trestut l'or de Galice. <sup>24</sup>*

et ne doivent le prestige de leur équipement qu'à des alliances démoniaques ou des sortilèges :

*Pierres i ad, metistes e topazes,*

*Esterminals e carbuncles ki ardent ;*

<sup>21</sup> *Munjoie escriet, c'est l'enseigne Carlun.* V. 1234.

<sup>22</sup> V. 1008-15.

<sup>23</sup> *Cors ad mult gent, le vis cler et riant.* V. 1159

<sup>24</sup> V. 1631-37.

et l'on comprend aisément que de telles accointances ne peuvent mener à la victoire ou au salut de l'âme après le trépas. En témoigne le vers 1510 lorsque Roland pourfend un Sarrasin, l'âme de ce dernier est emportée par des démons : *L'anme de lui en portent aversers*. Même traitement pour Malprimis, tué par Gerin, *l'anme de lui en portet Sathanas*.<sup>26</sup>. Condamnées à mourir sur le champ de bataille, les âmes chrétiennes sont sauvées d'avance :

*« Clamez vos culpes, si preiez Deu mercit !*

*Asoldrai vos pur voz anmes guarir ;*

*Se vos murez, esterez seinz martirs :*

*Sieges avrez el greignor pareïs, » [...]*

*E l'arcevesque de Deu les beneïst :*

*Par penitence les cumande a ferir. <sup>27</sup>*

contrairement aux Sarrasins, voués à une double punition, la première dans la vie, la seconde, dans la mort. L'inégalité des forces sur le terrain s'inverse par le salut des âmes, ainsi les Sarrasins sont naturellement damnés face à la chrétienté triomphante ; leur prophète semble les abandonner malgré leurs supplications<sup>28</sup>, alors que les Francs bénéficient du soutien inconditionnel de leur dieu :

*« Seint pareïs vos est abandunant ;*

*As Innocenz vos en serez sëant. »<sup>29</sup>*

L'opposition entre ces hommes à la peau noire<sup>30</sup>, venant pour certains d'une terre maudite<sup>31</sup>, et les chevaliers Francs, gardiens de *France dulce* ne laisse aucun doute quant à la suprématie de la foi chrétienne. Cette suprématie se fait extrêmement sensible lorsque l'archevêque Turpin<sup>32</sup> crie *Munjoie* pour encourager ses compagnons<sup>33</sup> ; suivent sept laisses, à l'intérieur de chacune un Sarrasin est mis à mort. Seule la huitième, la laisse 103, décrit une contre-attaque où Olivier est frappé, mais le chevalier maure échoue car Olivier est protégé : *Deus le guarit, qu'el cors ne l'ad tuchét*. (V. 1316).

<sup>25</sup> V. 1663-65.

<sup>26</sup> V. 1268.

<sup>27</sup> V. 1132-38.

<sup>28</sup> « *Aïe nos Mahum !* » V. 1906.

<sup>29</sup> V. 1479-80.

<sup>30</sup> *Issi est neirs cum peiz ki est demise* V. 1635.

<sup>31</sup> [...] *Ethiöpe, une tere maldite*. V. 1916.

<sup>32</sup> À noter que ce personnage, *orator* et *bellator*, revêt une symbolique importante dans la chanson puisqu'il défend la terre de France avec des armes terrestres et des armes spirituelles. Il est aussi le dernier à survivre aux côtés de Roland.

<sup>33</sup> *Munjoie escriet por le camp retenir*. V. 1260.

Turpin lui-même, incarnant la mystique de la croisade, n'a rien à envier à la vaillance de ses compagnons d'armes, en effet il se lance dans la mêlée avec enthousiasme et frappe parmi les hérétiques avec une abnégation digne d'un guerrier ; il se montre tel un fidèle représentant de son ordre<sup>34</sup> :

« *Cel sarrazins me semblet mult herite ;  
Mielz voeill murir que jo l'alge ocire !* »<sup>35</sup>

Les Francs disent même de lui :

« [...] *Ci ad grant vasselage !  
En l'arcevesque est ben la croce salve!* »<sup>36</sup>

Jeu de mots qui en dit long sur la double fonction de l'homme d'église puisque la crosse, objet sacerdotal, est ici employée comme arme : elle est donc salvatrice aussi bien par la prière que par le combat.

Dernier survivant de la bataille, Roland finit par succomber à ses blessures ; avant de mourir, dans la laisse 176, ce dernier demande pardon à Dieu dans une dernière prière. Dieu lui envoie son ange Chérubin, saint Michel et saint Gabriel pour conduire son âme au paradis. Malgré la mort, Roland a triomphé en mettant les Sarrasins en déroute, et en est récompensé dans l'au-delà. Charles lui aussi, bénéficie de l'aide de Dieu lorsque qu'il est frappé par Baligant qui refuse la conversion<sup>37</sup> : l'ange Gabriel vient l'encourager et le roi Franc, reprenant ses esprits, terrasse l'émir.

Charlemagne a désormais vaincu ses ennemis, détruit leurs idoles et s'est emparé de leurs possessions, il fait exécuter ou emprisonner tous les opposants à la conversion ; les autres sont baptisés<sup>38</sup>. Seule la reine Bramimonde, dont Charlemagne espère une conversion volontaire, est emmenée en France :

*Ço voelt li reis, par amur cunvertisset.*<sup>39</sup>

Nous l'avons vu à travers quelques occurrences, *La Chanson de Roland*, en tant que chanson de geste, présente à travers de nombreux combats une vision idéalisée de la défense du royaume de

<sup>34</sup> « Ce n'est pas sans raison que Turpin est l'archevêque de Reims, ville du sacré. Il l'est pour mieux affirmer, au sein de la Chrétienté, la primauté de la France et de son roi ». Le Gentil Pierre, *La chanson de Roland, op cit*, p. 133.

<sup>35</sup> V. 1645-46.

<sup>36</sup> V. 1669-70.

<sup>37</sup> Laises 260, 261 et 262.

<sup>38</sup> *Baptizét sunt asez plus de cent milie* V.3671.

<sup>39</sup> V. 3674.



France et de la chrétienté ; chrétienté dont elle chante les louanges et les bienfaits. La défense de ces valeurs ne va pas sans mettre en scène des héros porteurs de symboles qui vont, par leur ardeur au combat, donner à voir ce que doivent être de véritables combattants de la foi chrétienne : des héros qui ne tremblent pas face à l'ennemi et qui méprisent le danger.

## **b – Célébrer l'héroïsme :**

Les héros de *La chanson de Roland* font avant tout leur devoir, qui est de servir leur roi et leur patrie, mais la chanson ne peut se contenter de montrer des personnages s'appliquant à une besogne sans que ceux-ci la colorent de panache et d'une ferveur certaine. Chanter une geste, c'est conter de hauts faits de ses héros. Ainsi, Roland, Olivier, Turpin et leurs compagnons, sacrifiant leurs vies pour la gloire de leur roi, se lancent dans la bataille avec une dévotion inébranlable, et ce, jusqu'au seuil de la mort. Tous s'encouragent mutuellement, plus le péril est grand, plus prestigieuse est la gloire.

Lorsque Olivier invite Roland à sonner du cor, celui-ci lui répond :

*« Ne placet Deu, [...]  
Que ço seit dit pur nul hume vivant  
Ne pur paien que ja seie cornant !  
Ja n'en avrunt reproece mi parent.  
Quant jo serai en la bataille grant  
E jo ferrai e mil colps e set cenz,  
De Durendal verrez l'acer sanglent.  
Franceis sunt bon, si ferrunt vassalment ;  
Ja cil d'Espaigne n'avrunt de mort guarant. »<sup>40</sup>*

Roland ne veut pas s'abaisser à demander de l'aide, il veut prouver à tous la capacité de l'arrière-garde à démettre les envahisseurs, démontrer son honneur et sa témérité, et à aucun moment il ne connaît le doute ou la peur. C'est un héros démesuré qui ignore les mises en gardes de son ami, plus sage, mais non moins courageux. Dans la laisse 86, après que Roland a refusé à trois reprises de sonner de l'olifant, Olivier, conscient de l'infériorité numérique des Francs et donc de l'ampleur du péril, souligne plus implicitement la nécessité de sonner du cor ; mais Roland vivrait un appel au secours comme un déshonneur :

C'est que l'honneur est son grand souci : par-dessus tout, il redoute de déchoir à ses propres

---

<sup>40</sup> V. 1073-80.

yeux et dans l'opinion de ses pairs ; il aimerait mille fois mieux mourir que de voir, si peu que ce soit, pâlir sa réputation et sa gloire<sup>41</sup>.

C'est pour cette raison qu'il affirme une nouvelle fois son désir de se battre en héros :

*Respunt Rollant : « Mis talenz en engraïne !*

*Ne placet Deu ne ses seinz ne ses angles*

*Que ja pur mei perdet sa valur France !*

*Melz voeill murir qu'a huntage remaigne.*

*Pur ben ferir l'emperere nos aïmet. »*<sup>42</sup>

Si Olivier est plus sage, comprenant qu'appeler Charlemagne est un devoir et non une lâcheté, il n'en est pas moins héroïque, lui aussi se battra jusqu'à son dernier souffle, tel un martyr de la foi, et la laisse 87 ne permet aucun doute à ce sujet :

*Rollant est proz e Oliver est sage ;*

*Ambedui unt merveillus vasselage :*

*Puis quë il sunt as chevaux e as armes,*

*Ja pur murir n'eschiverunt bataille.*<sup>43</sup>

Bien que se sachant condamné d'avance, le sage Olivier ne fera pas défaut, et lorsque la bataille touchera à sa fin, que les Francs auront été massacrés, il refusera à son tour que Roland sonne de son cor<sup>44</sup> ; pour lui, sonner de l'olifant à ce point de la bataille serait un acte inutile et honteux. C'est Turpin qui vient interrompre la querelle et, bien qu'étant du même avis que Olivier, il souhaite tout de même que Roland sonne pour que Charlemagne puisse venger leur mort prochaine, mais aussi, selon Pierre Le Gentil, « pour limiter un désastre qui menace d'atteindre la Chrétienté entière<sup>45</sup> ».

L'héroïsme, clef de voûte de la bataille de Roncevaux (car c'est lui qui concrétise les idéaux), est cristallisé par le personnage de Roland, à aucun moment celui-ci ne fléchit, bien au contraire, il multiplie les prouesses<sup>46</sup> ; dès le début, avant que la bataille débute, il se montre infailible :

*Quant Rollant veit que bataille serat,*

<sup>41</sup> Le Gentil Pierre, *La chanson de Roland, op cit*, p. 122.

<sup>42</sup> V. 1088-92.

<sup>43</sup> V. 1093-96.

<sup>44</sup> Laisses 129 et 130.

<sup>45</sup> Le Gentil Pierre, *La chanson de Roland, op cit*, p. 107.

<sup>46</sup> « Roland aime la guerre pour la guerre. Il savoure l'âpre joie des combats. Il rêve de conquêtes. Le sentiment de l'honneur dicte toutes ses paroles et inspire tous ses actes. Nobles passions que les siennes, mais passions très terriennes, dont on ne sait s'il faut les condamner ou les absoudre, les admirer ou les blâmer ». *idem*, p. 103.

*Plus se fait fiers que lëon ne leupart.*<sup>47</sup>

et,

*Vers Sarrazins regardet fierement*<sup>48</sup>.

Roland est une figure de l'héroïsme par excellence, il est celui entre les mains duquel on se remet, et même si par son péché d'orgueil l'arrière-garde est anéantie, ses hommes le suivent jusqu'au bout « sans jamais élever un reproche ou une plainte<sup>49</sup>. » Cependant, la peur est une réalité que les combattants ne peuvent ignorer, c'est pourquoi il faut parfois les encourager à ne pas faiblir ; Dans la laisse 113, alors que le désespoir gagne la troupe, Turpin prononce ces paroles :

*« Seignors barons, nen alez mespensant !  
Pur Deu vos pri que ne seiez fuiant,  
Que nuls prozdom malvaisement n'en chant. »*<sup>50</sup>

De nombreuses injonctions de ce type jalonnent le texte ; en effet, si le courage n'est pas infaillible dans tous les cœurs, il faut aux meneurs de l'arrière-garde invoquer la honte qu'engendrerait un repli, car si la vie et les actes passent, la gloire et la honte restent. De nombreuses occurrences en attestent, la fuite est inconcevable :

*Dient Franceis : « Dehét ait ki s'en fuit !  
Ja pur murir ne vus en faldrat uns. »*<sup>51</sup>

Il en va de même aux vers 1107<sup>52</sup>, 1938<sup>53</sup> et 3559<sup>54</sup>, pour ne citer que ceux-ci, où l'on affirme aux soldats que la tiédeur ou la lenteur au combat ne peuvent être de mise.

L'héroïsme, tout comme la foi, produit des miracles ; et c'est en faisant preuve d'une grande vaillance que les hommes de l'arrière-garde parviennent à repousser les troupes de Marsile. Les Francs répandent le sang avec allégresse, en témoignent les laises 123 et 124, ou encore la laisse 105 dans laquelle Roland fait un grand massacre dans les rangs ennemis :

*Li quens Rollant parmi le champ chevalchet,*

<sup>47</sup> V. 1110-11.

<sup>48</sup> V. 1162.

<sup>49</sup> Le Gentil Pierre, *La chanson de Roland, op cit*, p. 107.

<sup>50</sup> V. 1472-74.

<sup>51</sup> V. 1047-48.

<sup>52</sup> « *Mal seit del coer ki el piz se cuardet* »

<sup>53</sup> *Dist Oliver : « Dehét ait li plus lenz ! »*

<sup>54</sup> « *Trestut seit fel ki n'i fierge a espleit !* »

*Tient Durendal, ki ben trenchet e taillet ;  
Des Sarrazins lur fait mult grant damage.  
Ki lui veïst l'un geter mort sur l'autre,  
Li sanc tuz clers glacer par cele place !<sup>55</sup>*

Une scène similaire (laisse 147) nous montre Olivier, pourtant à l'article de la mort, se conduisant en vrai preux, sa ferveur dévastatrice n'a rien à envier à celle d'un Roland en pleine possession de ses moyens<sup>56</sup>. Nous l'avons dit, les héros feront preuve de vaillance jusqu'à leur dernier souffle ; il en est de même pour Turpin, l'homme d'église qui, bien qu'atteint de quatre épieux, ne s'avouera pas vaincu tant qu'il vivra :

*E dist un mot : « Ne sui mie vencut !  
Ja bon vassal nen ert vif recreüt. »<sup>57</sup>*

Charlemagne dira même que quatre cents cadavres sarrasins gisaient autour de lui.

Comme le dit Turpin, un bon vassal, tant qu'il est vivant, ne se rend pas, et c'est Roland, héroïque jusque dans son trépas, qui en offre la dernière illustration, lorsque, à demi-mort, il tue un païen qui voulait s'emparer de Durendal<sup>58</sup>. Enfin, une fois seul sur le champ de bataille, il tourne sa tête vers l'Espagne où se trouve l'ennemi, pour mourir en conquérant.<sup>59</sup> Ainsi que nous le dit Pierre Le Gentil, « cette mort a-t-elle affirmé des principes, illustré des vertus, rappelé une mission et des devoirs qui revêtent une valeur universelle éternelle<sup>60</sup>. »

Dans *La chanson de Roland*, même si tous les guerriers Francs ont péri sous les coups de Sarrasins, ils sont parvenus à mettre ces derniers en fuite ; la chanson nous montre comment une poignée d'hommes a pu vaincre une troupe largement supérieure en nombre.

Les enjeux des combats paraissent clairs, c'est la sauvegarde du territoire franc et de sa foi qui prime avant tout. Les hommes qui y participent se font les outils d'une cause commune, faisant fi de leur propre vie, leur salut étant assuré, selon Pierre Le Gentil, par le don qu'ils en font<sup>61</sup> :

Depuis la première laisse qui le pose, jusqu'à la dernière qui multiplie splendidement ses graves résonances, un grand thème, épique et religieux, celui du sacrifice héroïque et de la souffrance rédemptrice, lie toutes les scènes et en conditionne l'agencement.

---

<sup>55</sup> V. 1338-42.

<sup>56</sup> *Ki lui veïst Sarrazins desmembrer / Un mort sur altre a la tere geter / De bon vassal poüst remembrer* V. 1970-72.

<sup>57</sup> V. 2087-88.

<sup>58</sup> Laisse 170.

<sup>59</sup> Laisse 174.

<sup>60</sup> Le Gentil Pierre, *La chanson de Roland*, *op cit*, p. 110.

<sup>61</sup> *Idem* p. 118.

Ainsi, mourir au combat n'est pas un échec mais une assurance de voir son âme accueillie au Paradis ; l'élan guerrier est donné par Roland, véritable fer de lance de l'arrière-garde, secondé par Olivier, son alter ego et Turpin qui incarne sur le champ de bataille le droit que Dieu accorde aux combattants. Ainsi que nous le dit Pierre Le Gentil à propos de la chanson, « Une idée domine cet ensemble : incarner en Roland et en Charlemagne la fierté, l'héroïsme et la foi de tout un peuple, investi d'une mission sacrée, la Croisade <sup>62</sup> ». Les Sarrasins sont repoussés, puis vaincus sur leur propre terrain par Charlemagne, ainsi, la France est sauvée, la chrétienté triomphe devant les païens et les héros sont élevés au rang de mythes.

## **2 – Dans le roman ; l'exemple des romans de Chrétien de Troyes :**

### **a – L'amour courtois et le service du roi :**

Dans les romans de Chrétien de Troyes les combats ont lieu durant une période de paix ; nous n'avons plus affaire à de grands affrontements entre armées, mais, pour la plupart, à des combats singuliers et souvent impromptus<sup>63</sup>, des duels qui n'ont plus à être isolés d'une mêlée chaotique. Les combattants sont, ici, des champions solitaires au service d'un roi (le roi Arthur) qu'ils représentent sur le terrain, alors que lui-même ne prend part à aucune campagne. Les ennemis auxquels ils font face ne sont parfois que des personnages isolés, et ne sont donc pas essentiellement inféodés à un pouvoir rival. Afin d'évoquer l'amour courtois et le service du roi, nous consacrerons cette partie de notre étude au *Chevalier de la Charrette*<sup>64</sup>, roman dans lequel la reine Guenièvre est enlevée par Méléagant, et emmenée captive au royaume de Gorre. Dès le début, deux lignes distinctes se dessinent pour les deux héros qui se lancent à la recherche de la reine : d'une part, Gauvain, qui agit directement au nom du roi, bien qu'il ne livre aucun combat dans le roman et, d'autre part, Lancelot, inspiré par l'amour courtois qui le lie à la reine. Il va sans dire que si Lancelot semble poursuivre un but personnel, il œuvre tout de même, mais indirectement, pour Arthur, puisque sa position d'amant courtois dépend de la préservation du couple royal. Pour cette raison, nous nous abstiendrons d'établir une réelle distinction entre les deux enjeux. D'autant plus qu'une partie des combats menés par Lancelot pourrait parfaitement avoir été livrée par Gauvain qui poursuit la même quête, à savoir, ramener Guenièvre auprès de son époux.

Certes, les huit rencontres que *Le chevalier de la Charrette* nous expose ne sont pas toutes

<sup>62</sup> *Idem* p. 90.

<sup>63</sup> Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, op cit.*

<sup>64</sup> Edition de référence : Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1992.

directement inhérentes à la quête de notre héros, mais la moitié en découle nécessairement ; l'autre moitié est le fruit des aléas de l'aventure. Il faut donc tout de même en faire état.

Le premier combat que livre Lancelot a pour but le franchissement du gué défendu, passage qui doit lui permettre l'entrée du royaume dirigé par Bademagu ; alors qu'il est perdu dans une rêverie amoureuse il est interpellé par un chevalier qui le défie de passer le gué :

*S'escrie : « Chevaliers, ge gart  
Le gué, si le vos contredi. »  
Cil ne l'antant ne ne l'oï,  
Car ses pansers ne li leissa [...]»<sup>65</sup>*

Absorbé dans sa rêverie, Lancelot n'entend pas les menaces que profère par trois fois le gardien du gué ; celui-ci, outragé par l'apparent mépris du héros, vient l'attaquer et le met à bas de son cheval. S'ensuivent un débat, un défi en bonne et due forme puis un combat d'où Lancelot sort vainqueur. Cet affrontement ne représente qu'un épisode mineur, mais il s'intègre dans la quête comme étape à franchir pour retrouver Guenièvre, et dans le récit en ce qu'il donne à voir à quel point le héros est préoccupé par son devoir. C'est avec le combat suivant que l'on a affaire à ce qui est en quelque sorte une digression diégétique, lorsque que Lancelot fait la rencontre de la *demoiselle entreprenante* qui désire coucher avec lui :

*Puis li dit : « Sire, mes ostex  
Vos est ci pres apareilliez  
Sel del prandre estes conseilliez,  
Mes par itel herbergeroiz  
Que avoec moi vos coucheroiz,  
Einsi le vos ofre et presant. »<sup>66</sup>*

Lancelot refuse l'invitation, puis finit par accepter, à contre cœur<sup>67</sup>, car la demoiselle l'a tant prié qu'il ne veut lui paraître désobligeant. Cependant, cette dernière met tout de même en scène, avec l'aide de ses serviteurs, son propre viol pour le pousser à lui venir en aide. D'une certaine façon, cet épisode montre à Lancelot que gagner le cœur d'une dame passe nécessairement par un acte de bravoure<sup>68</sup>, car la demoiselle, qui lui était pourtant déjà charnellement acquise, le met tout de même à l'épreuve, physiquement et moralement. Cette digression diégétique, l'amenant à

<sup>65</sup> V. 742-45.

<sup>66</sup> V. 940-45.

<sup>67</sup> *Et cil, des que il ne puet mialz, / L'otroie si com ele vialt. / De l'otroier li cuers li dialt / Quant itant seulesment le blesce, / Molt avra au couchier tristesse, [...].* V. 956-60.

<sup>68</sup> Il en a déjà fait les frais au début du roman pour se lancer à la recherche de Guenièvre, en montant dans une charrette, acte humiliant car excluant de toutes les dignités.

combattre de faux agresseurs, lui fait exprimer ce qui est le moteur de sa quête, et les moyens qui doivent lui permettre de la mener à bien :

*Et dit : « Dex, que porrai ge feire ?  
Meüz sui por si grant afeire  
Con por la reïne Guenievre,  
Ne doi mie avoir cuer de lievre  
Quant por li sui an ceste queste.  
Se Malvestiez son cuer me preste  
Et je son comandemant faz,  
N'ateindrai pas ce que je chaz,  
Honiz sui se je ci remaing. »*<sup>69</sup>

Devant le nombre des assaillants et le péril dans lequel se trouve la demoiselle, Lancelot prend conscience que sa quête ne peut être vertueuse que si le sacrifice et la prouesse guident chacun de ses actes. En d'autres termes, s'il se montre incapable de sauver cette inconnue, sauver la reine lui sera impossible. En bon chevalier, Lancelot vient au secours de la demoiselle et, alors que la supercherie est avouée, il se voit contraint d'honorer sa parole, à savoir, coucher avec elle. Cependant, une fois au lit avec la demoiselle, il se sent comme pétrifié<sup>70</sup>. C'est son amour pour la reine qui le rend ainsi insensible aux charmes de son hôtesse :

*Li chevaliers n'a cuer que un  
Et cil n'est mie ancor a lui,  
Einz est comandez a autrui  
Si qu'il nel puet aillors prester.*<sup>71</sup>

Ainsi que nous le disent ces quelques vers, le cœur de Lancelot appartient sans condition à la reine Guenièvre, c'est lui qui guide tous ses pas. Prêt à affronter tous les périls, Lancelot fait fi de tous les conseils, aussi sages soient-ils, visant à rendre son voyage plus sûr ; nous pouvons le voir lors de son entretien avec un vavasseur, captif en pays de Gorre, lorsque l'homme l'exhorte à emprunter un autre chemin que celui du *Passage des Pierres*. Lancelot refuse car cet autre chemin, bien que plus sûr, est plus long :

*Li demande : « Est ele ausi droite*

---

<sup>69</sup> V. 1097 à 1104.

<sup>70</sup> *De tochiez a li molt se gueite, / Einz s'an esloingne et gist anvers / [...] Bel sanblant feire ne li puet. / Por coi ? Car del cuer ne li muet.* V. 1216-24.

<sup>71</sup> V. 1228-31.

*Come ceste voie deça ?*  
– *Nenil, fet il, einçois i a*  
*Plus longue voie et plus seüre. »*  
*Et cil dit : « De ce n'ai ge cure,*  
*Mes an cesti me conseiliez*  
*Car je i sui apareilliez. »*<sup>72</sup>

En effet, le but que Lancelot cherche à atteindre ne peut souffrir aucune perte de temps, rien ni personne n'est en mesure de l'en faire dévier ; et lui qui se montre parfois réticent à donner son identité<sup>73</sup>, ne fait aucun mystère sur les raisons de sa présence en pays de Gorre. Ainsi, lorsque le vavasseur le questionne à ce sujet<sup>74</sup>, Lancelot lui répond sans ambages :

*« Onques n'i ving por autre chose.*  
*Ne sai ou ma dame est anclose,*  
*Mes a li rescorre tesoil*  
*Et s'ai grant mestier de consoil. »*<sup>75</sup>

Ces conseils, il n'en tient pas compte, et c'est alors qu'il se dirige vers le *Pont de l'Épée* par le chemin le plus court, à savoir le *Passages des Pierres*, réputé comme un passage périlleux. S'ensuit un court affrontement durant lequel Lancelot vainc sans difficulté l'adversaire qui lui interdisait le passage. Ce combat est de même nature que celui qu'il a livré pour franchir le *gué défendu*, il marque une progression de Lancelot à l'intérieur des terres du roi Bademagu. Après cette passe d'armes, accompagné de deux jeunes chevaliers (les fils du vavasseur), Lancelot prend part à une bataille opposant gens de Logres et habitants du royaume de Gorre. Son implication dans ce combat n'est pas en lien direct avec la quête qu'il s'est fixée, mais par cette action il agit en chevalier errant, ce qu'il n'est pas, à proprement parler, puisque sa mission est clairement définie. Cependant, les captifs de Logres, ayant entendu dire qu'un chevalier allait les délivrer<sup>76</sup> et, nourrissant les plus vifs espoirs, se sont soulevés pour précipiter le destin ; leur venir en aide est donc un devoir dont Lancelot et ses compagnons doivent s'acquitter :

*« Sire, oez que dit cist sergenz.*

---

<sup>72</sup> V. 2152-58.

<sup>73</sup> *Et la pucele tote voie / Le chevalier de pres costoie / Si le vialt feire a li antendre / Et son non vialt de lui apprendre. / Ele li requiert qu'il li die, / Une foiz et autre li prie, / Tant que il li dit par enui : / « Ne vos ai ge dit que je sui / Del rëaume le roi Artu ? / Foi que doi Deu et sa vertu / De mon non ne savroiz vos point. »* V. 1997-2009.

<sup>74</sup> *An cest país, ce cuit je bien / Estes venuz por la reïne [...]* V. 2132-33.

<sup>75</sup> V. 2137-40.

<sup>76</sup> *« Sire, sire, venez plus tost, / Car cil de Logres sont a ost / [...] Et dient qu'an ceste contree / S'est un chevaliers anbatuz / [...] Que il les deliverra toz / Et metra les noz au desoz. »* V. 2289 à 2302.



*Alons, si eidons a noz genz*

*Qui sont meslé a ces dela. »<sup>77</sup>*

Les trois chevaliers mènent donc l'assaut pour rendre justice aux captifs en rébellion, faisant preuve d'héroïsme au combat et d'abnégation. Seule une tâche comme celle-ci est digne de ralentir Lancelot dans sa progression, car en venant en aide aux sujets d'Arthur, c'est son roi qu'il sert. Ce léger contretemps n'entre donc pas en contradiction avec sa quête initiale. Au contraire, il est une autre facette de sa mission puisque, par ce combat, Lancelot et ses deux compagnons réparent un tort et œuvrent pour le bien de la communauté, comme c'est le cas pour tous les héros de Chrétien de Troyes<sup>78</sup>. C'est un des enjeux majeurs que l'on retrouve dans ses romans.

À l'opposé de ces considérations, le combat suivant que livre Lancelot a lieu contre un chevalier orgueilleux qui fait une apparition impromptue ; il le provoque sur sa capacité à franchir le Pont de l'Épée sans dommage, avant de lui offrir son aide pour le faire traverser en barque. Par cette offre, le chevalier orgueilleux entend conclure un marché selon lequel la vie de Lancelot lui appartiendrait<sup>79</sup>. Le combat a lieu et le provocateur est vaincu, mais alors que Lancelot lui fait grâce de sa vie, arrive une demoiselle exigeant la tête de l'orgueilleux, qu'elle accuse de déloyauté<sup>80</sup>. En échange de cette demande, elle promet à Lancelot une aide future. Après mûre réflexion<sup>81</sup>, celui-ci accepte en offrant tout de même à l'autre chevalier la possibilité de se défendre lors d'un second combat. La tête tombe et la demoiselle repart en sa possession. Plus tard, elle sera effectivement d'une grande aide pour Lancelot puisqu'elle l'aidera à s'évader de la prison de Méléagant. Ce combat contre l'orgueilleux est le dernier de la première partie du roman, où les affrontements sont plus ou moins tributaires des aléas de l'aventure. Naturellement, tous apportent quelque chose au héros, progression, réflexion ou promesse d'un service, ce sont des épreuves qualifiantes pour lesquelles la reine n'est pas l'objet direct. Il est en tout autrement dans la seconde partie de l'œuvre.

En effet, lorsque Bademagu dit à Lancelot *La reine, ce croi, querez*, et que celui-ci répond *Autres besoinz ça ne m'amène*, nous sommes, à quelques vers près, à la moitié du roman<sup>82</sup>. Le premier combat contre Méléagant, ravisseur de Guenièvre, a pour but de la faire libérer, mais il est interrompu car Bademagu craint pour la vie de son fils. Il est alors décidé que les deux chevaliers s'affronteront un an plus tard à la cour du roi Arthur, en présence la reine. Guenièvre est libérée, ainsi que tous les captifs de Logres, comme le veut la coutume du royaume de Gorre<sup>83</sup>. Cependant,

<sup>77</sup> V. 2309-11.

<sup>78</sup> « Les aventures décisives [...] sont des stations importantes de la marche du héros vers la purification, en même temps que des actes de libération politique, rétablissant un ordre qui avait été troublé. » Köhler Erich, *L'aventure chevaleresque*, Tübingen, Gallimard, 1984, p.90-91.

<sup>79</sup> « *Mes se je te vuel paagier, / Quant de l'autre part te tandrai, / Se je vuel, la teste an prandrai, / Ou se non, an ma merci iert.* » V. 2632-35.

<sup>80</sup> *Et cele dit* : « *Ce est li chiés / De cest chevalier que tu as / Conquis, et, voir, einz ne tuas / Si felon ne si desleal.* » V. 2808-11.

<sup>81</sup> *Le tienent Pitiez et Largece*. V. 2846.

<sup>82</sup> Le roman compte 7114 vers, la réponse de Lancelot intervient au vers 3347.

<sup>83</sup> *Tel costume el país avoit / Que puis que li uns s'an issoit, / Que tuit li autre s'an issoient*. V. 3899 à 3901.

la reine refuse de quitter le pays tant que Gauvain n'est pas arrivé.

Ce refus entraînera un autre combat opposant Méléagant et Lancelot ; en effet, alors que la reine demeure dans ses appartements, Lancelot lui rend visite et couche avec elle pendant la nuit. S'étant blessé en passant par la fenêtre, il laisse des tâches de sang dans son lit. Méléagant accuse Keu, couvert de blessures, d'avoir fauté avec la reine. C'est alors par le biais d'un duel judiciaire que Lancelot se bat au nom de Keu, pour l'honneur de la reine :

*« - Ja ne vos an covient pleidier,  
Fet Lanceloz, la ou je soie.  
Ja Deu ne place qu'an mescroie  
Ne vos ne lui de tel afeire !  
Prez sui de la bataille feire  
Que onques ne le se pansa.  
Se an moi point de desfanse a,  
A mon pooir l'an desfandrai,  
Por lui la bataille anprandrai. »<sup>84</sup>*

Le combat est à nouveau interrompu à la demande de Bademagu, inquiet pour Méléagant, et Lancelot, le champion de la reine, doit se résoudre à épargner son adversaire. La réputation de la reine est sauvée et Lancelot part à la recherche de Gauvain<sup>85</sup>. C'est au *Pont dans l'Eau* qu'il est retrouvé à demi noyé. À peine est-il sorti de l'eau qu'il demande des nouvelles de la reine, n'ayant à l'esprit que la conduite de sa quête, et ce, même au seuil de la mort :

*Au plus tost que il s'i pot prandre  
A la parole, se s'i prist,  
Lués de la reïne requist  
A ces qui devant lui estoient  
Se nul novele an savoient.<sup>86</sup>*

La quête de Gauvain est tout autant pressée que celle de Lancelot, il lui faut retrouver la reine à tout prix ; il est désintéressé et prêt à tous les sacrifices pour servir son roi. Malheureusement pour lui, son échec lors de la traversée du *Pont dans l'Eau*, a mis un terme à son aventure initiale, mais il n'abandonne pas puisque désormais il se lancera à la recherche de Lancelot, disparu après une trahison. Cela dit, il reste un personnage secondaire n'intervenant

<sup>84</sup> V. 4930-37.

<sup>85</sup> En chemin il est capturé et emprisonné sur ordre de Méléagant et restera captif près d'un an, avant d'être libéré par la sœur de ce dernier, celle même qui lui avait réclamé la tête du chevalier orgueilleux.

<sup>86</sup> V. 5132-36.

qu'idéologiquement dans le roman car il contribue tout de même à honorer les valeurs chevaleresques. En effet, lorsque Méléagant arrive à la cour du roi Arthur pour reprendre le premier combat interrompu, Gauvain se propose de représenter Lancelot, toujours introuvable alors que le délai d'un an est écoulé : *Por Lancelot m'an armerai / Au jor, se il ne vient ençois*<sup>87</sup>. Cependant, Lancelot arrive au dernier moment pour livrer ce combat.

Il ne s'agit plus alors de faire libérer la reine, puisque cela a été fait lors de sa première rencontre avec Méléagant, mais bien de se venger de l'outrage qu'il a subi en étant emprisonné. Ce dernier combat a donc lieu pour deux raisons : conclure le premier duel avorté et faire payer Méléagant pour sa perfidie. Cependant, dans la bouche de Lancelot, il n'est plus question que de vengeance :

*Mes celui cui je n'aim de rien,  
Qui cele honte et cest mesfet  
M'a porchacié, porquis et fet,  
Voldrai randre son paiemant  
Or androit sanz delaiemant.  
Il l'est venuz querre, et il l'ait !*<sup>88</sup>

Lancelot l'exprime clairement, il veut rendre la monnaie de sa pièce à Méléagant pour la honte et le mal qu'il lui a fait subir. Comprendons par là l'enlèvement de la reine, les multiples épreuves rencontrées en chemin, dont le *Pont de l'Épée* et l'emprisonnement qui devait assurer son absence lorsque le temps du dernier combat serait venu, le faisant ainsi passer pour pleutre.

Arrivés au terme du *Chevalier de la Charrette*, nous voyons que les enjeux principaux des combats, à savoir servir le roi et honorer l'amour courtois, engendrent de nombreux sous-thèmes dépendant de l'aventure ; en effet, si Gauvain, dont le but est sans ambiguïté<sup>89</sup>, traverse le roman comme une ombre, échouant dès sa première épreuve et ne livrant aucun combat, Lancelot se trouve confronté à une multitude de cas de figure. D'abord pour entrer dans le royaume d'où personne ne revient, puis pour arracher Guenièvre à son ravisseur. S'ajoutent à cela des combats annexes exprimant diverses idées : l'apprentissage de la vertu lors du viol simulé de la demoiselle entreprenante, l'aide aux opprimés avec la bataille aux côtés des captifs de Logres, la défense de l'honneur à travers le duel judiciaire en faveur de Keu et Guenièvre, puis la punition de l'être malveillant dont tout découle. Tous ces combats, bien que poursuivant des desseins différents au moment où ils sont livrés, constituent les diverses facettes de la quête première. L'accent est mis sur

---

<sup>87</sup> V. 6212-13.

<sup>88</sup> V. 6882-87.

<sup>89</sup> En effet, celui-ci se lance à la recherche de Guenièvre dans le seul but de la rendre à Arthur et ne nourrit aucun sentiment amoureux à son égard.

l'amour courtois, mais cette idée se confond avec le service du roi puisqu'elle en est tributaire. À ce propos, Guillaume Bergeron souligne que, « ironiquement, Lancelot inspiré par son amour adultère sert fort bien Arthur, il rétablit l'harmonie et la sécurité dans le Royaume de Logres<sup>90</sup> ».

## **b – Honorer son statut de chevalier par la recherche d'aventures :**

L'exemple que nous fournit *Le Chevalier au Lion*<sup>91</sup> est quelque peu différent de celui du *Chevalier de la Charrette* puisque qu'Yvain représente plus strictement un chevalier errant en quête de prouesses guerrières. L'histoire débute alors que Calogrenant, le cousin d'Yvain, raconte à la cour comment six ans auparavant, alors qu'il était en quête d'aventures, un chevalier mystérieux, gardien d'une fontaine merveilleuse, l'a battu en combat singulier. Sur ces entrefaites, Yvain se propose d'aller le venger de sa honte en combattant ce chevalier encore vaincu, mais le roi exprime sa volonté de se rendre à la fontaine, dès le lendemain, avec sa cour pour éprouver le gardien de cette fontaine. Yvain est contrarié car il désire se charger lui-même de cette quête et ne veut pas qu'un autre chevalier se couvre d'honneur à sa place<sup>92</sup> ; il décide alors de partir seul, avant que la cour se mette en route. De cette décision vont découler toutes les aventures d'Yvain, et les combats qu'il livrera témoigneront de son désir d'honorer son statut de chevalier. Ainsi, tout au long du roman, le héros devra prouver sa valeur pour mériter ce statut, car après avoir terrassé Esclados, le gardien de la fontaine, Yvain, alors qu'il est marié avec Laudine, l'épouse de feu Esclados, se voit reprocher sa recréantise<sup>93</sup>. Dans le commentaire du *Chevalier de la Charrette*<sup>94</sup>, Catherine Blons-Pierre nous dit que « chaque chevalier possède une bonne raison de partir qui lui est personnelle » et le cas d'Yvain illustre parfaitement cette remarque si l'on compare ses motivations à celle de Lancelot ou de Gauvain dans *Le Chevalier de la Charrette*. Ici, ce n'est donc pas l'amour, même s'il le rencontre dès le début de sa quête, ou le service du roi qui pousse le héros à se lancer à l'aventure, mais la recherche de la gloire à travers son désir de venger Calogrenant.

Yvain bat Esclados et, après l'avoir poursuivi pour obtenir une preuve de sa victoire, se retrouve enfermé dans le château de ce dernier. Esclados ne survit pas à sa blessure et Yvain, tombé amoureux de Laudine, l'épouse du vaincu, se marie avec elle. En effet, Laudine a besoin d'un seigneur pour protéger ses terres, cette charge revient donc à Yvain. Ce premier combat a fait

<sup>90</sup> Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, op cit, p. 77.

<sup>91</sup> Edition de référence : Chrétien de Troyes, *Le chevalier au Lion*, éd. et trad. David F. Hult, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1994.

<sup>92</sup> *Pour che seulement li grevoit / Qu'il savoit bien que la bataille / Aroit mesire Keus sans faille / Ains quë il, s'i le requeroit : / Ja vee ne li seroit.* V. 680-84. Ajoutons que le sénéchal Keu estime Yvain incapable de mener à bien cette mission.

<sup>93</sup> La recréantise est une transgression du code chevaleresque, elle se caractérise par l'abandon de la recherche de gloire et d'aventure au profit de la vie couple confortable.

<sup>94</sup> Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, op cit.

progresser Yvain dans la hiérarchie sociale, il est maintenant marié et seigneur d'une terre<sup>95</sup>. Son objectif a été atteint, Calogrenant est vengé et lui-même a pu montrer sa valeur de chevalier. Un tel état de faits pourrait passer pour une situation finale de roman, mais il en est tout autrement puisque l'arrivée du roi et de sa cour va venir perturber cet équilibre : on verse le bassin d'eau sur le perron de la fontaine, provoquant ainsi la tempête, et Yvain se présente pour s'acquitter de sa nouvelle fonction :

*Ne tarda mie longuement  
Mesire Yvains ; sanz nul arest  
Entra armez en la forest,  
Et vint plus tost que les galos  
Sor son cheval et bel et gros,  
Fort et hardi et combatant.*<sup>96</sup>

Tout comme son prédécesseur, Yvain fait preuve de ferveur en ce qui concerne la défense de la fontaine. Keu, qui désirait mener l'attaque, est mis à terre après une seule charge à la lance. Après cela, Yvain se fait reconnaître du roi et des siens et tous sont invités dans son château ; mais au moment de partir, Gauvain lui reproche son nouveau mode de vie :

*« Comment ? Seroiz vos or de chix,  
Che disoit mesire Gavains,  
Qui pour lor femmes valent mains ?  
Honnis soit de Sainte Marie  
Qui pour empirier se marie ! [...]  
Or ne devés vous pas songier,  
Mais les tournoiemenz ongier  
Et emprendre a fort joster,  
Quoi quë il vous doie couster. [...] »*<sup>97</sup>

Gauvain lui reproche sa recréantise, le fait d'abandonner les joies de chevalerie pour se consacrer à une vie conjugale. Pour lui, Yvain doit repartir sur les routes en quête de gloire, quoi qu'il lui en coûte. Et il lui en coûtera, puisqu'Yvain, oubliant le délai d'un an que lui avait accordé sa dame après lui avoir demandé sa permission<sup>98</sup>, se verra renié par celle-ci et sombrera dans la folie,

<sup>95</sup> « De ces duels s'ensuivent (sic) une progression sociale du héros. La conséquence de la victoire ne se résume pas à une conquête amoureuse et à une réparation d'un tort [...] ». Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, op cit*, p. 48.

<sup>96</sup> V. 2224-29.

<sup>97</sup> Vers 2484 à 2538.

<sup>98</sup> « Quë on ne m'apiaut recreant. » V. 2561.

vivant nu dans la forêt comme une bête.

Après un certain temps passé dans cet état, le héros est reconnu par une dame et ses deux demoiselles qui décident de le soigner car, aux prises avec le comte Alier qui ravage ses terres, celle-ci a besoin de son aide. C'est en lui rendant la raison que cette dame lui rendra également son statut de chevalier errant venant au secours des faibles au hasard de ses pérégrinations. Ce que dit l'une des demoiselles annonce et conditionne tout ce qui va suivre dans le roman :

*« Car li eüst or Dix rendu  
Le sens au mix quë il eut onques,  
Et puis si li pleüst adonques  
Qu'il remansist en vostre aïe ! »<sup>99</sup>*

Désormais, cette aide que la dame de Noroison espère de lui, il l'apportera à tous ceux et celles qu'il croisera sur son chemin ; et dès qu'il recouvre la raison, le chevalier honore son statut en se proposant comme champion de la dame auprès d'une des demoiselles : - *Damoisele, or me dites donc / Se vous avés mestier de moi<sup>100</sup>*. Le combat qui suit n'est pas un duel, mais une bataille lors de laquelle Yvain s'illustre par les armes et défait le comte Alier, mettant ainsi un terme à la menace qui pesait sur le château de la dame. Après ce haut fait d'armes, le héros reprend la route, sans rien attendre en retour de son service. C'est en chemin qu'il rencontre et sauve le lion qui sera son compagnon pour le reste de l'histoire. Yvain tue le serpent cracheur de feu qui s'en prenait à *la beste gentil et franche<sup>101</sup>*, choisissant par là la voie du bien contre le mal.

C'est avec ce lion à ses côtés qu'il livrera ses prochains combats ; en effet, le lion a une dette envers lui, il lui prêtera donc sa force dans les moments critiques. Désormais, Yvain se fera appeler *Le Chevalier au Lion*.

Ensemble, ils vont prendre part à trois combats : deux ont pour but de délivrer des opprimés de créatures monstrueuses, l'autre est un duel judiciaire. Le premier de ces combats a lieu contre un géant, Harpin, qui a emprisonné des neveux de Gauvain et menace de les exécuter si leur père ne lui livre pas sa fille, destinée à satisfaire ses valets. Bien qu'étant déjà engagé à livrer le combat pour sauver Lunete, la servante de sa propre épouse accusée de trahison et promise au bûcher, Yvain, ému par la famille de Gauvain, promet son secours malgré l'affaire qui le presse :

*Mesire Yvains onques ne fine  
De souspirer quant chë entent ;*

---

<sup>99</sup> V. 2934-97.

<sup>100</sup> V. 3078-79.

<sup>101</sup> V. 3375.

*De la pitié quë il l'em prent  
Li respont : « Biaus dolz sires chiers,  
Je m'en metroie volontiers  
En l'aventure et el peril  
Se li gaians et vostre fil  
Venoient demain a tel heure  
Que n'i faiche trop grant demeure,  
Que je serai ailleurs que chi  
Demain a heure de midi,  
Si comme je l'ai creanté. »<sup>102</sup>*

Ainsi, le chevalier n'hésite pas à cumuler les devoirs qu'il se fait d'apporter son aide au hasard de ses rencontres, faisant preuve d'une humilité à la hauteur de sa mansuétude. En témoignent ces quelques vers où son refus d'être remercié est manifeste :

*« Voir ne seroit mie avenant  
Quë au pié me venist la suer  
Monseigneur Gavain a nul fuer,  
Ne sa nieche ; Dix m'en deffenge,  
C'orgueil en moi tant ne s'estenge  
Quë a mon pié venir les lais ! »<sup>103</sup>*

En effet, la gloire qu'il cherchait lors de son départ de la cour a laissé la place à un sentiment désintéressé. Bien sûr il continue de se créer une image de chevalier héroïque et mystérieux, se faisant appeler *Chevalier au Lion*, et cherche probablement à retrouver une image de lui-même qu'il a perdue en décevant sa dame, mais ses prouesses n'en sont pas moins de purs actes de bienveillance : Il a une dette envers Lunete, celle-ci l'ayant caché alors que les sujets d'Esclados le cherchaient pour venger leur seigneur, et cette dette, il compte bien s'en acquitter :

*« Ne quier or plus a vous plaidier,  
Que vous avés tant fait pour moy,  
Chertes, que falir ne vous doi  
A nul besoing que vous aiés. »<sup>104</sup>*

---

<sup>102</sup> V. 3936-47.

<sup>103</sup> V. 3976-81.

<sup>104</sup> V. 3752-54.

Le chevalier errant met pleinement sa vie au service des personnes auxquelles il apporte son aide et l'ampleur du danger n'égale pour lui jamais la noblesse de la cause ; ainsi, de la même manière qu'il a vaincu le géant Harpin, Yvain accepte d'affronter les trois accusateurs de Lunete sans son lion, déséquilibrant ainsi le rapport de force. Cependant, sûr du bien-fondé de sa cause et de son droit, Yvain ne tremble pas face à l'ennemi :

*« Et qui le voir dire en vaurroit,  
Dix se retient devers le droit,  
Que Dix et Drois amis se tiennent,  
Et quant il devers moi s'en vienent  
Dont ai je meilleur compagnie  
Que tu n'as et meilleur aje. »<sup>105</sup>*

C'est la justice qui guide les pas du chevalier puisque Dieu est de son côté ; l'issue de ce combat qui l'oppose à trois adversaires en est la preuve, même si le lion n'a pu s'empêcher d'intervenir. Mais ce lion, animal *frans et deboinaire*<sup>106</sup>, ne peut-il être considéré comme un adjuvant divin ? Toujours est-il qu'Yvain enchaîne les prouesses et ne cesse de faire grandir son renom à travers le pays, mais nous y reviendrons.

Avant le dernier duel, qui est son second affrontement de nature judiciaire, Yvain se retrouve piégé au *château de la Pire Aventure*, où trois cents demoiselles sont maintenues en esclavage. Deux démons font régner la terreur sur ce château : une coutume oblige toute personne voulant quitter les lieux à les affronter. Yvain se voit donc contraint de combattre les deux tortionnaires, bien qu'il soit pressé par le temps<sup>107</sup> ; en effet, il est déjà engagé auprès d'une demoiselle pour défendre ses intérêts dans le duel judiciaire qui clôt ses aventures. Là encore, on lui refuse le droit de se battre avec son lion, mais une fois encore, le lion vient à son secours. Dans ce cas de figure, le combat doit uniquement lui permettre de retrouver sa liberté, il se bat pour une cause personnelle et ne poursuit aucun autre but, si ce n'est de reprendre la route pour le duel qui l'attend. Cependant, il profite de sa position de vainqueur pour exiger la libération des captives, rendant ainsi justice en sa qualité de chevalier du roi Arthur.

Ce combat terminé, Yvain peut se consacrer à sa dernière action guerrière, à savoir, représenter la demoiselle que sa sœur veut exproprier. Celle-ci ne s'est pas trouvée sur son chemin, mais l'a fait chercher, ayant entendu parler de ses prouesses et de ses qualités morales.

En effet, les exploits d'Yvain l'ont fait connaître à travers tout le pays, et cette demoiselle

---

<sup>105</sup> V. 4437-42.

<sup>106</sup> V. 3393.

<sup>107</sup> « - Dont m'i covient il tote voie / Combatre maleoit gré mien, / Mais je m'en souffrisse molt bien / Et volentiers, ce vous otroi. / La bataille, ce poise moi, / Ferai, quant ne puet remanoir. » V. 5502-07.



s'est évertuée à le trouver pour qu'il se charge de la défendre face au champion que sa sœur a choisi :

*Si pense qu'en toute sa vie  
Ne finera par toute terre  
Du chevalier au leon querre,  
Qui met sa paine en conseilier  
Cheles qui d'aye ont mestier.*<sup>108</sup>

Aux yeux du monde, Yvain est introuvable, la cadette des deux sœurs s'est donc naturellement tournée vers ce chevalier mystérieux dont on vante les mérites. Gauvain s'est déjà engagé à représenter sa sœur aînée, à condition de combattre anonymement. Yvain est donc le seul espoir de la cadette, consciente de sa grandeur d'âme :

*« S'eüst il molt aillours a faire,  
Li frans chevaliers deboinaire.  
Mais de moi li prinst tes pités  
Qu'il a arriere dos getés  
Tous ses affaires pour le mien. »*<sup>109</sup>

Les deux chevaliers s'affrontent alors sans se reconnaître, mais à la tombée de la nuit, personne n'est en mesure de les départager. En effet, Gauvain défend malgré lui une mauvaise cause et ne peut donc remporter la victoire, mais son sens du devoir chevaleresque le préserve tout de même d'une défaite<sup>110</sup>. Quand enfin ils ôtent leurs heaumes et se reconnaissent, chacun se déclare vaincu par amitié l'un pour l'autre. Ce sera alors au roi de rendre la justice et de rétablir l'équilibre entre les deux sœurs.

Ce dernier combat, comme la plupart de ceux qui jalonnent le roman, a eu pour conséquence d'améliorer la vie dans le royaume ; Yvain, qui avait quitté la cour en quête de gloire et de vengeance, en vainquant Esclados, a affermi son statut de chevalier. Il est devenu seigneur d'une terre. Après une période de recréantise et son erreur vis à vis de son épouse, Laudine, qui le répudie, il perd la raison et se retrouve, malgré lui cette fois, chevalier errant. La raison retrouvée, il se met

---

<sup>108</sup> V. 4810-14.

<sup>109</sup> V. 5945-49.

<sup>110</sup> Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, op cit.

au service de la dame qui l'a fait guérir puis tente de retrouver Laudine, mais de nombreux aléas vont constamment le détourner de sa quête initiale. Ainsi, au gré de ses pérégrinations, il se lance dans ces aventures, secourant çà et là ceux et celles qui sollicitent son aide. Par là, et ne reculant devant aucun péril, il honore son statut de chevalier, devenant ainsi un véritable champion au service des faibles. Il participe du rayonnement de la cour du roi Arthur et son aide, maintenant très recherchée, devient aussi précieuse que celle de Gauvain, qui était jusqu'alors le chevalier de référence du royaume. On peut se rendre compte de cette situation nouvelle lors du procès qui oppose les deux sœurs car c'est la première fois qu'une personne se met en quête pour le trouver. Avant cet épisode, ses combats étaient le fruit de rencontres fortuites. Il n'en demeure pas moins que, par le biais de ces affrontements, Yvain se couvre de gloire, et acquiert le statut respectable qui semblait lui faire défaut au début du roman, lorsque Keu mettait en doute ses capacités de guerrier. Pour conclure, nous pouvons citer quelques principes de la voie chevaleresque que respecte Yvain et qui participent de cette renommée acquise et de sa valeur. Ces principes, résumés par Bernard Marillier, sont les suivants :

La bienfaisance envers les créatures, qui permet de mettre son épée profane au service de l'ordre divin et de sa puissance de vie, [de] détruire l'ignorance et le chaos, [et de] sauver la Création de la corruption, [ainsi que] le respect de la parole donnée, donc la conservation de l'honneur, la partie centrale et « instrumentale » de l'« homme vrai ».<sup>111</sup>

### **c – Devenir un bon chevalier (le cas de Perceval)<sup>112</sup> :**

La situation de Perceval se trouve être bien différente de celle de Lancelot, d'Yvain ou de Gauvain, et ce, pour la simple et bonne raison qu'au commencement du *Conte du Graal*<sup>113</sup>, celui-ci n'est pas encore chevalier. Élevé dans la forêt par sa mère, éloigné de tout, il ignore jusqu'à l'existence de la chevalerie. Les autres héros de Chrétien dont nous avons parlé plus haut sont des chevaliers de la cour d'Arthur : ils ont déjà fait leurs preuves et marchent de prouesses en exploits ; seul Yvain, qui débute comme simple chevalier de cour, doit s'affirmer, mais cela ne tarde guère. Perceval, en revanche, va apprendre avec peine les us et coutumes de la chevalerie, et c'est par le biais de ses nombreuses maladroites qu'il va progresser. Sa rencontre avec les chevaliers dans la forêt, celle qui va susciter chez lui sa vocation, montre avec humour à quel point le jeune homme qu'est Perceval est ignorant. En effet, au moment où il voit les chevaliers, il croit avoir affaire à des

<sup>111</sup> Marillier Bernard, *Chevalerie*, Puiseaux, Pardès (collection B.A.-BA), 1998, p.60.

<sup>112</sup> Nous avons fait le choix de nous concentrer sur ce personnage car ses aventures sont plus clairement représentatives du roman que celles de Gauvain.

<sup>113</sup> Edition de référence : Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal (Perceval)*, Tomes I et II, éd. Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion éditeur, 1998, VI-191.

dieux<sup>114</sup>, ensuite, il les questionne sur leur équipement, demandant ce qu'ils portent et à quoi cela sert :

*Li vaslez au pan de l'escu  
le prant et dit tot en apert :  
« Ce que est et de coi vos sert ? »*<sup>115</sup>

Perceval est émerveillé devant toute cette nouveauté et, ne tenant pas compte des questions que lui pose un des chevaliers, il se borne à l'interroger sur ce qu'il porte ; le comique insistant sur la naïveté du jeune Gallois se fait plus présent encore lorsque celui-ci les interroge à propos de leurs hauberts :

*Et li vaslez le tenoit pris  
au pan de l'hauberc, si le tire :  
« Or me dites, fet il, biau sire,  
qu'est ce que vos avez vestu ?  
[...] Fustes vos ensi nez ? »*<sup>116</sup>

Ne sachant à quoi sert un bouclier, pensant que les chevaliers naissent avec leur haubert, Perceval a tout à apprendre de la chevalerie, mais son ignorance ne le gêne point ; subjugué par la beauté de ces derniers, il aspire par-dessus tout à faire partie de leur monde, bien qu'il ignore ce que cela implique. Sa mère, qui l'en a tenu éloigné, sait à quel point une telle vie est dangereuse puisque le père et les deux frères aînés de Perceval sont morts au combat et, malgré ses tentatives pour le dissuader de partir à la cour d'Arthur, celui-ci ne fléchit pas et insiste pour quitter sa mère et aller se faire adouber :

*« Ne sai de coi m'areisoniez,  
mes mout iroie volantiers  
au roi qui fet les chevaliers  
et g'i irai, cui qu'il an poist. »*<sup>117</sup>

Péremptoire, Perceval ira à la cour du roi, quoi qu'il en coûte. Voyant qu'elle ne peut pas le raisonner, sa mère lui donne tout de même quelques conseils visant à lui enseigner une conduite de chevalier exemplaire. Ces conseils, il les appliquera à la lettre ; seulement, il le fera selon la

<sup>114</sup> « - Estes vos Dex ? » V. 172.

<sup>115</sup> V. 210-12.

<sup>116</sup> V. 256-59 et V. 280.

<sup>117</sup> V. 490-93.

compréhension qu'il en a : alors que sa mère lui conseille d'embrasser une dame seulement si elle y consent et d'accepter d'elle un anneau en présent, Perceval se conduit quelque peu brutalement lorsqu'il rencontre une demoiselle sous une tente. Cette maladresse de sa part aura des conséquences désastreuses pour la jeune femme : son compagnon, convaincu de sa mauvaise conduite, décide de la punir en la forçant à déambuler en haillons sur un cheval en mauvais état et interdit à quiconque de lui adresser la parole<sup>118</sup>. Lorsque que son apprentissage est en bonne voie, Perceval vient à les rencontrer ; l'Orgueilleux de la Lande, c'est ainsi qu'est nommé le compagnon de la demoiselle, raconte à Perceval les raisons du calvaire de sa dame. Ce dernier comprend et reconnaît son tort en se désignant comme seul fautif de la méprise. L'Orgueilleux, furieux, menace Perceval de mort et les deux chevaliers s'affrontent. C'est alors que Perceval, qui sort victorieux du combat, peut racheter sa faute et mettre un terme à la cruauté dont faisait preuve l'Orgueilleux en le punissant<sup>119</sup>. Le jeune chevalier apprend de ses erreurs et tente de les réparer :

*« - Va donc au plus prochien menoir,  
fet il, que tu as ci antor  
et la fei baignier a sejour  
tant qu'ele soit garie et saine,  
et l'aparoille, si la mainne  
bien acesmee et bien vestue  
au roi Artus, sel me salue  
et si te met an sa merci  
si com tu partiras de ci. »<sup>120</sup>*

Nous l'avons dit, Perceval répare son erreur et rend de la même façon justice à la demoiselle injustement maltraitée, mais il épargne l'Orgueilleux et l'envoie se constituer prisonnier à la cour d'Arthur. Ce traitement du vaincu, il l'a appris auprès de Gornemant de Goort, un seigneur qui l'a entraîné aux armes et adoué<sup>121</sup>, mais lors de son premier combat, Perceval n'avait encore aucune éducation chevaleresque ; revenons donc à ce premier combat.

Perceval vient de faire son entrée à la cour d'Arthur pour être fait chevalier, mais un autre chevalier attire toute l'attention, c'est le chevalier aux armes vermeilles. Il est venu défier le roi, a manqué de respect à la reine et a emporté une coupe d'or. Après avoir demandé au roi d'être adoué (« *Feites moi chevalier, fet il, / sire rois, car aler m'an voel.* »<sup>122</sup>), Perceval exige de recevoir les armes du chevalier vermeil :

---

<sup>118</sup> V. 3677 à 3880.

<sup>119</sup> Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, op cit*, p. 80.

<sup>120</sup> V. 3932-40.

<sup>121</sup> *Et li prodom s'est abessiez, / se li chauça l'esperon destre : / la costume soloit tex estre / que cil qui feisoit chevalier / li devoit l'esperon chaucier.* V. 1620-24.

<sup>122</sup> V. 970-71.

*« Donez moi les armes celui  
que j'ancontrai defors la porte,  
qui vostre cope d'or an porte. »*<sup>123</sup>

Devant cette insistance, Keu, le sénéchal persifleur, lui assure qu'il peut aller les chercher lui-même, souhaitant par là lui jouer un mauvais tour. Mais il en sera tout autrement. Perceval rattrape le chevalier et lui ordonne de lui céder son équipement ; sur ce, le chevalier aux armes vermeilles le frappe du bois de sa lance dans le dos et, furieux, Perceval le tue d'un coup de javelot. À ce moment du roman, Perceval n'a pas encore commencé son parcours de chevalier, il ne sait pas qu'il est mal venu de tuer un adversaire de la sorte ; c'est Gornemant qui le lui apprendra plus tard, mais nous y reviendrons. Pour Perceval, seul la perspective d'être vêtu comme un chevalier importe, c'est pour lui le seul véritable enjeu de cet échange. Cependant, ainsi que le souligne Guillaume Bergeron :

[...] si Perceval ne pense guère à la reine Guenièvre lorsqu'il défie le Chevalier Vermeil, son désir égoïste de prendre les armes n'entraîne pas moins la réparation d'un tort, et l'élimination d'une menace pour le royaume d'Arthur. [...] c'est le rétablissement de l'ordre royal [...] qui est la conséquence de l'affrontement entre le jeune Gallois et le chevalier<sup>124</sup>.

C'est donc un combat qui a une portée double, un enjeu double, même si le héros n'en a pas conscience ; jeune et inexpérimenté, il reste centré sur ses désirs propres, comme nous avons pu le voir avec l'épisode de la demoiselle sous la tente.

Le premier combat que mène Perceval en tant que chevalier a lieu à Beurepaire, un château où vit une demoiselle nommée Blanchefleur. La demoiselle lui explique que le château est assiégé par un certain Clamadeu qui veut la prendre de force pour épouse :

*« A siege a ci devant esté  
tot un iver et un esté  
[...], se Dex ne le fet,  
li sera cist chastiax randuz,  
qui ne puet estre desfanduz,  
et je avoec come cheitive. »*<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> V. 996-98.

<sup>124</sup> Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, op cit, p. 53.

<sup>125</sup> V. 2011-23.

En annonçant sa future captivité à Perceval, Blanchefleur lui annonce qu'elle se tuera si le château tombe. Par là, elle veut l'encourager à se présenter sur le champ de bataille comme son champion, ce que Perceval comprend immédiatement<sup>126</sup> ; mais lorsque que celle-ci semble pourtant vouloir l'en dissuader, il reste inébranlable : « - *Ce verroiz vos, fet il, ancui, / que combatre m'irai a lui, / ja nel leirai por nul chasti.* »<sup>127</sup>

Sur ce, Perceval sort du château pour se mesurer à Anguinguerron, le sénéchal de Clamadeu. Au moment où il s'apprêtait à refuser la grâce que réclamait Anguinguerron, il s'est souvenu de ce que lui avait appris Gornemant :

*« Biau frere, or vos sovaingne,  
se il avient qu'il vos covaingne  
combatre a aucun chevalier,  
ice vos voel dire et proier :  
se vos an venez au desus  
que vers vos ne se puisse plus  
desfandre ne contretenir,  
einz l'estuisse a merci venir,  
qu'a esciant ne l'ociez. »*<sup>128</sup>

Coup sur coup, il battra le sénéchal Anguinguerron, une troupe de vingt hommes, puis Clamadeu qu'il enverra, lui aussi, se constituer prisonnier auprès du roi Arthur. Cette fois, le vaincu n'a pas à le supplier, l'apprentissage de Gornemant est désormais acquis. Ainsi, par le biais de ce haut fait d'armes, Perceval s'améliore en offrant ses services à une dame en détresse et apprend par là même à accorder une grâce. C'est, nous l'avons dit, son premier affrontement en tant que chevalier, cet épisode se trouve être, non seulement formateur pour Perceval, mais aussi le point culminant de son errance. Il semble avoir réellement assimilé ce qu'induit un duel, ainsi que l'explique Bernard Marillier dans son ouvrage sur la chevalerie :

le but du combat chevaleresque n'est pas d'abord de tuer, mais de vaincre et de capturer l'ennemi, lequel, bien que vaincu, ayant « crié merci », reste aux yeux de son adversaire un homme honorable et un égal en « dignité ès chevalerie ». <sup>129</sup>

En effet, alors qu'il veut livrer Anguinguerron à Beaurepaire, celui-ci lui assure qu'il ira à une mort certaine ; Perceval qui pourrait ne pas avoir à se soucier du sort de son adversaire, puisque la grâce accordée, et donc sa parole, n'est pas à remettre en cause, décide alors d'envoyer son

<sup>126</sup> V. 2036 à 2044.

<sup>127</sup> V. 2121-22.

<sup>128</sup> V. 1637-45.

<sup>129</sup> Marillier Bernard, *Chevalerie, op cit*, p.49.

prisonnier là où il aura la vie sauve.

Ces combats, inspirés par l'amour courtois, sont, pourrait-on dire, des combats jumeaux, puisqu'ils se déroulent de la même manière, sur un même champ de bataille et sont tous deux liés à la libération de Beurepaire, même si le second est plus pour Perceval un moyen d'asseoir son prestige face à un ennemi déjà affaibli. Suite à cela, viennent deux autres combats, également jumeaux ; mais ils surviennent dans un autre contexte : Perceval a quitté Beurepaire et, sur son chemin, a vu une oie se faire attaquer par un faucon ; celle-ci laisse tomber dans la neige trois gouttes de sang qui rappellent à Perceval le visage de sa bien-aimée. Il se laisse alors aller à une profonde rêverie :

*Si s'apoya desor sa lance  
por esgarder cele sanblance,  
que li sans et la nois ansamble  
la fresche color li resamble  
qui est an la face s'amie,  
et panse tant que il s'oblie. [...]  
Perceval sor les gotes muse  
tote la matinee et use  
tant que hors des tantes issirent  
escuier qui muser le virent  
et cuiderent qu'il somellast.<sup>130</sup>*

Non loin de lui se trouve la cour du roi qui s'était lancée à sa recherche. Arthur, ne le reconnaissant pas, envoie Sagremor à sa rencontre pour l'inviter à la cour et connaître son nom. Sagremor l'appelle à plusieurs reprises mais Perceval, perdu dans ses pensées n'y prête pas attention si bien que l'autre perd patience<sup>131</sup> et décide de l'attaquer. Perceval le jette à bas de son cheval et la même scène se reproduit avec le sénéchal Keu. Les deux chevaliers sont venus troubler sa rêverie en proférant des menaces, tous deux sont punis pour n'avoir pas respecté ses pensées amoureuses. Gauvain, qui vient ensuite, s'adresse à lui courtoisement et la rencontre se fait sans heurt. La scène rappelle *Le Chevalier de la Charrette* lorsque Lancelot est attaqué dans les mêmes conditions devant le gué défendu, mais ici, Perceval ne se dirige pas vers sa dame, il vient de la quitter. Toujours est-il que la punition pour avoir offensé une manifestation de l'amour courtois reste la même. Ajoutons qu'au début du roman Keu avait giflé une demoiselle et qu'un fou avait prédit que Perceval la vengerait ; lors de l'épisode des gouttes de sang il ne le fait pas à dessein, puisqu'il n'a

---

<sup>130</sup> V. 4177-93.

<sup>131</sup> « Par saint Pere l'apostre, / vos i vanroiz ja maugré vostre. / De ce que prié vos en ai / me poisë il, car ge i ai / ma parole mal anploiee. » V. 4227-31.

pas reconnu Keu, mais la vengeance est tout de même accomplie. Plus tard il se présente à cette demoiselle et se conduit réellement comme un chevalier en lui proposant ses services si celle-ci en avait un jour besoin :

« *Bele, s'il vos estoit mestiers,  
ge seroie li chevaliers  
qui ja ne vos faudroit d'aïe.* »<sup>132</sup>

En offrant son secours à une demoiselle qui n'en a pas forcément formulé le souhait, Perceval fait preuve d'un comportement tout à fait chevaleresque en ce sens qu'il va au-devant d'une personne pour l'aider. Les fautes qui ont été les siennes tout au long de son aventure lui ont apporté connaissance et sagesse, il a su en tirer des leçons pour pouvoir progresser en tant que chevalier. Guillaume Bergeron nous dit qu'on a « estimé qu'il passait plus de temps à réparer des erreurs commises par lui-même (le baiser de l'amie de l'Orgueilleux de la Lande [...]) qu'à porter aide et assistance à son prochain, ce qu'il fait par intérêt (défense du château de Blanchefleur), ou motivé par d'autres buts (combat contre le Chevalier Vermeil)<sup>133</sup> ». Certes, Perceval ne nourrissait que le rêve de devenir chevalier, sans même savoir ce que cela impliquait ; mais il y est parvenu, et il n'en demeure pas moins qu'en tant que chevalier, le jeune Gallois a su se comporter en vrai preux et en homme courtois. Parti de loin, il s'est élevé à un niveau qui rappelle quelque peu les aventures d'Yvain, lui aussi chevalier en construction. Perceval n'est donc pas, comme certains critiques ont pu abusivement l'affirmer, un personnage binaire, fait d'erreurs et de réparations, il progresse et s'améliore en donnant véritablement de sa personne. À ce titre, et tout particulièrement en ce qui concerne *Le Conte du Graal*, on peut suivre l'opinion de Guillaume Bergeron, selon laquelle « le héros de Chrétien se construit une identité. Il rejette des vices dans lesquels il aurait pu tomber ou rejette des fautes qu'il a déjà commises (par faiblesse, jamais par mauvaise foi), contre des adversaires qui incarnent ces vices, ces tares<sup>134</sup> ».

Les exemples fournis par ces quelques héros arthuriens nous permettent de faire la lumière sur la complexité des enjeux qui les animent ; en effet, une mission initiale, simple dans son intention, engendre de nombreux combats aux enjeux multiples, offrant ainsi des cas de figure variés devant lesquels les héros doivent faire un choix. De cette façon, Lancelot, Yvain et Perceval sont amenés à se questionner sur le bien-fondé des combats annexes à leur quête première. Faut-il risquer de retarder son affaire ? De la faire échouer ? La cause à défendre est-elle juste ? Le droit est-il du côté que l'on pense ? N'existe-t-il pas un moyen différent de régler un problème ? Autant

---

<sup>132</sup> V. 4575-77.

<sup>133</sup> Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, op cit, p. 64.

<sup>134</sup> *Idem.* p. 238.



d'interrogations qui découlent de la sinuosité de l'intrigue et participent de la construction psychologique des personnages. Dans une chanson de geste telle que *La Chanson de Roland* ces questions n'ont pas lieu d'être, tout ce qui est accompli relève d'un devoir sacré et aucun détour ni alternative ne vient dévoyer le héros.

C'est probablement dans cette opposition que les enjeux des combats se présentent de la façon la plus évidente ; en effet, la chanson de geste dépeint des personnages déjà accomplis de par leur origine, leur « race » et leur religion, les affrontements livrés par Roland et ses compagnons d'armes sont une concrétisation, une matérialisation, de ce que doit être un héros chrétien, il s'agit de faire perdurer un ordre déjà établi par tous les moyens. Le sacrifice de sa vie étant le moyen ultime. Le héros arthurien en revanche, même s'il est toujours présenté de façon positive par le narrateur, doit faire ses preuves car son statut ne lui est pas acquis dès le début de l'œuvre. Ce n'est qu'au fil de ses aventures que sa vaillance sera véritablement reconnue, et c'est pour cette raison, contrairement au héros de chanson de geste, qu'il doit faire face à des menaces multiples, dont certaines (recréantise, ignorance, adultère, orgueil...) peuvent faire de lui son propre ennemi.

Le héros de roman se différencie de celui de chanson de geste du fait que ce qu'il cherche à conquérir revêt un caractère individuel. La conquête collective, propre à la chanson de geste, devient quête personnelle et les enjeux des combats s'en trouvent considérablement modifiés : dans la chanson de geste le combat amène l'action, il est une fin en soi ; alors que dans le roman c'est l'action qui amène le combat, celui-ci étant un moyen, pour avancer, découvrir, comprendre...

### **3 – Dans Raoul de Cambrai :**

#### **a - Retrouver l'honneur après spoliation de ses droits :**

L'histoire de *Raoul de Cambrai*<sup>135</sup>, outre la partie *Bernier* qui relève d'avantage de la chanson d'aventure, nous raconte comment, à cause de l'incapacité du roi Louis à administrer son royaume correctement, une guerre éclate entre les maisons du Cambrésis et du Vermandois. Raoul Taillefer, le père du héros éponyme, meurt alors que ce dernier n'est pas encore né ; peu de temps après, afin de ne pas laisser ses terres sans seigneur, le roi décide de les donner à Giboin du Mans, en attendant que le jeune Raoul soit en âge de les gouverner<sup>136</sup>. Seulement, lorsque que le jeune homme, qui n'est autre que son propre neveu, atteint sa majorité, le roi refuse de revenir sur ce don, ce qui provoquera l'indignation des Cambrésiens et déclenchera la guerre. Cela dit, la mère de Raoul, Aalais, veut croire que la situation s'arrangera le moment venu, et reste persuadée que son héritage lui sera rendu lorsque celui-ci bénéficiera du statut de chevalier :

*« Fous fu li Roi qui le gant li donna ;  
elle dit encores :  
Roi Loeis a mon fis le rendra  
a icel jor que chevaliers sera  
et droit en cort et jugement aura. »*<sup>137</sup>

La restitution de la seigneurie du Cambrésis devient un leitmotiv pour la mère de Raoul, ainsi que pour son oncle, Guerri. Au début de la chanson, il est encore trop jeune pour débattre avec le roi de ce don malhonnête. C'est donc Guerri qui représente ses intérêts auprès de Louis. Comme nous pouvons le voir dans la laisse XIV, Guerri lui fait connaître ses intentions belliqueuses à l'égard de Giboin du Mans : *« Par cele foi qe je doi vos porte[r], / ains en verrés mil chevaliers ver[ser] / qe li Manciaus s'en puist aï[der]. »*<sup>138</sup>

Le don est donc très clairement contesté par Guerri le Roux, qui est prêt à partir en guerre pour reprendre les terres de son neveu :

*« Or s'aparellent li legier baichelier,  
cil qi volront les paines endurer,  
qe par celui qi ce laissa pener*

<sup>135</sup> *Raoul de Cambrai, op cit.*

<sup>136</sup> V. 121-28.

<sup>137</sup> V. 176.i à 176.iv.

<sup>138</sup> V. 181-83.

*ains me lairoie toz les membres c[olper]  
mon neveu faille tant con puiss[e durer] ! »<sup>139</sup>*

Il invite quiconque serait prêt à sacrifier sa vie pour rendre à Raoul les honneurs qui lui sont dus. Cependant, le roi maintient son refus de restituer le Cambrésis à qui de droit, prétextant sa parole donnée à Giboin :

*« – Je nel puis faire, li rois respont atant.  
Je l'ai donnee au Mancel combatant.  
Ne li tolroie por l'onnor de Melant. »<sup>140</sup>*

Et Guerri de répondre :

*« Ainz combatroie armez sor l'auferrant  
vers Giboin le Mancel souduiant ! »<sup>141</sup>*

Une guerre semble donc se préparer contre Giboin, mais contre toute attente, elle n'a pas lieu entre les Cambrésiens et le roi ou entre les Cambrésiens et la maison de Giboin, mais entre Cambrésiens et Vermandois. Et ce, pour une raison déconcertante : le roi, qui refuse de rendre son héritage à Raoul, lui propose un arrangement, à condition qu'il laisse ses possessions à Giboin encore un temps :

*« Biaus niés, dist il, por Dieu qi fist les lois,  
lai li encore tenir deus ans ou trois  
par tel couvent con ja dire m'orrois :  
qe c'il muert conte de ci q'en Vermendois,  
d'Aiz la Chapele deci en Cellentois,  
de Monloon deci en Ollenois,  
qe les honnors et la terre tenrois.  
Ja n'i perdrois le montant d'u[n] balois. »<sup>142</sup>*

Le roi lui offre donc en échange les terres du premier seigneur qui mourra avant un délai de deux ou trois ans. Sur les conseils de son oncle Guerri, Raoul accepte ce compromis. Mais un an plus tard, Herbert de Vermandois décède et Raoul se présente devant le roi pour exiger ses terres.

---

<sup>139</sup> V. 197-201.

<sup>140</sup> V. 511-13.

<sup>141</sup> V. 515-16.

<sup>142</sup> V. 556-63.

Cependant le roi refuse toujours, car Herbert avait quatre fils et il ne tient pas à les déshériter :

« *por un seul home n'en vuel quatre grever.* »<sup>143</sup>

Toutefois, devant les injonctions de Raoul, le roi finit par céder<sup>144</sup> et de cet arrangement singulier va naître la querelle entre les deux maisons, car Raoul, aveuglé par son orgueil, va entreprendre d'attaquer les Vermandois pour se saisir de leurs possessions qui, selon lui, lui reviennent de droit car le roi l'en a investi. Pas un instant il ne comprend qu'il est sur le point de faire subir à autrui ce que lui-même a enduré. Ainsi, sous couvert de sauver son honneur, Raoul en bafoue toutes les règles, rompant les liens d'amitiés qui unissaient sa famille à celle de Bernier : *R[aios] tes peres, cil qi t'engenuï, / et quens Herbers furent tos jors ami*, lui rappelle sa mère aux vers 817-818.

De même, devant la folie qui se prépare, Bernier, qui est le vassal de Raoul et qui appartient à la maison d'Herbert, tente de dissuader son seigneur d'envahir le Vermandois, mais celui-ci ne veut rien entendre : « - *Voir dist R[aios], ja ne le penserai. / Li dons m'e[st] fais, por rien nel gue[r]pirai.* »<sup>145</sup>

Le jeune seigneur a perdu toute mesure et rien ne l'empêchera de revendiquer les terres qui lui ont été promises par le roi. C'est alors que, méprisant les conseils de sa mère Aalais, sous l'emprise de l'orgueil<sup>146</sup> et encouragé par son oncle belliqueux, Raoul déclenche l'invasion du Vermandois. Avec son armée, il sème mort et désolation, incendiant tout sur son passage ; prisonnier de son lien vassalique, Bernier le suit en campagne jusqu'aux abords d'Origny avant de rejoindre les membres de son lignage ; ce sur quoi nous reviendrons.

Les enjeux concernant la première vague de combats de la chanson sont clairs, il s'agit de retrouver l'honneur perdu à cause des manipulations du roi, et pour cela, il faut se saisir de terres à tout prix, ainsi que l'explique Ronald G. Kors :

Ce pourquoi l'on commence à se battre, c'est pour l'honneur familial et pour la propriété terrienne nécessaire à l'accomplissement du contrat féodal, et la raison de la confrontation finale, c'est simplement la préservation des droits les plus fondamentaux d'un vassal face à une pression et une ingérence royale de plus en plus rigoureuses<sup>147</sup>.

Après la mort de Raoul, tué par Bernier, les rivalités prennent des allures de vendetta, mais, lassées de combattre, les deux familles finissent par se réconcilier ; le roi est alors reconnu comme étant le seul responsable de la guerre, ainsi que l'affirme Guerri :

« *Cis rois est fel – gel taing a sousduiant !*

<sup>143</sup> V. 679.

<sup>144</sup> Laisse XLIII.

<sup>145</sup> V. 767-68.

<sup>146</sup> « *Nel lairai pas ensi, / qe toz li mons m'en tenroit a failli / et li mien oir en seroient honni.* » V. 823-25.

<sup>147</sup> Ronald G. Kors in HÛe Denis, *L'orgueil a desmesure : études sur Raoul de Cambrai*, Orléans, Paradigme, 1999, p. 134.

*Iceste guere, par le cors saint Amant,  
commença il – se sevent li auquant. »<sup>148</sup>*

Le roi sent le vent tourner et, pour apaiser Ybert, le père de Bernier, promet qu'après sa mort, ses terres seront données à un prince. Cependant, Ybert en a déjà investi son fils car il le considère comme un prince. C'est alors que le roi s'emporte et annonce qu'il a déjà fait don de cette terre à un autre seigneur<sup>149</sup>. Le roi reproduit son erreur initiale en voulant faire subir à Bernier ce qu'il avait déjà fait à Raoul, allant jusqu'à contester ses droits : « *Doit donc bastars nule honnor chalengier ?* » Bernier défie alors le roi et les deux familles se liguent contre lui. Paris est incendiée. Désormais, la guerre va opposer le roi à ses seigneurs :

*Li rois en jure Dieu qi en la crois fu mis  
q'il nel lairoit por tout l'or de Senlis  
qe del bastart ne soit vengeance pris,  
qi son bon borc li [a] ars et espris,  
et a roubee la cité de Paris ;  
et si grant honte li fisent el païs  
B[erniers], Gautiers, d'Aras li sors G[ueris],  
s'il n'a la terre dedens les .xv. dis  
et Vermandois n'a a force conquis,  
il ne prise vaillant deus parizis.<sup>150</sup>*

Les dés sont lancés : Bernier va se battre pour conserver les terres que le roi lui refuse, et le roi, lui, va mobiliser toutes ses forces pour les lui confisquer et punir ceux qui remettent en cause ses décisions. C'est, après la guerre de vendetta (que nous traiterons plus bas), la troisième phase dans les affrontements qui jalonnent la chanson.

Afin de sceller la nouvelle alliance entre les deux familles, Bernier a épousé Béatrice, la fille de Guerri, mais le roi la fait enlever lors d'une embuscade durant laquelle Ybert et Gautier sont faits prisonniers. Le dessein du roi est de remarier Béatrice à Herchambaut de Ponthieu, un seigneur qui lui est fidèle, mais le jour des noces, Bernier, Guerri et une troupe de trois mille hommes attaquent l'assemblée, récupèrent Béatrice et capturent la reine. Le roi, acculé, se voit forcé de demander la paix ; Ainsi, la paix est conclue, les otages des deux camps sont libérés et le fief du Vermandois est rendu à qui de droit.

Ces derniers événements (à partir de la laisse CCLI), ainsi que ceux qui suivent,

---

<sup>148</sup> V. 5188-90.

<sup>149</sup> Vers 5220 à 5230.

<sup>150</sup> V. 5346-55.

appartiennent à la seconde partie de la chanson et relèvent davantage de la chanson d'aventure que de la chanson de geste « pure ». Les pérégrinations et combats de Bernier pour retrouver son fils Julien, enlevé par les Païens, ainsi que Béatrice, à nouveau promise à Herchambaut de Ponthieu<sup>151</sup> sont, à notre avis, à placer sur un autre plan. Pour cette raison, nous écartons volontairement les enjeux qui ont trait à la seconde partie, sans toutefois nous permettre un quelconque jugement à leur égard. Cependant, les combats de la première partie sont directement liés aux enjeux relatifs à la réparation d'un tort subi et au rétablissement d'un équilibre.

Revenons donc à l'élément dominant en ce qui concerne le recouvrement de l'honneur suite à une injustice, à savoir, Raoul.

D'une certaine façon, ce dernier poursuit des objectifs analogues à ceux des héros de la *Chanson de Roland* ou à ceux des héros de Chrétiens de Troyes, tels que défendre sa terre (ici, contestée par le roi et non menacée par une invasion) et prouver sa valeur en tant que chevalier. En effet, maintenir l'honneur de son lignage ne peut que passer par une démonstration de force ; mais là où les héros précédemment cités servent un idéal, des valeurs, et défendent une cause, Raoul se bat dans une perspective individualiste.

Raoul [...] se charge lui-même de ses propres affaires, dans un domaine où une présence et une action royales eussent été les bienvenues : l'individualisme a remplacé la grande idée chrétienne, l'inspiration a changé [...]. Les guerres de Raoul ont l'allure de guerres privées ; on a l'impression que l'on glisse du droit public au droit privé, de la politique à la vendetta<sup>152</sup>.

Il ne participe donc pas au triomphe de la chrétienté, ni à celui de son roi, il ne contribue pas non plus à bâtir la grandeur de la France, et encore moins à honorer des sentiments courtois. Et même si tous voient en lui un noble et beau chevalier<sup>153</sup>, sa quête de justice ne peut être pleinement saluée en raison de sa démesure et de ses méthodes. Il se trouve donc être un héros bien éloigné d'un Roland ou d'un Yvain. En effet, comme nous l'avons vu, le héros arthurien répare des torts, alors que Raoul ne cesse d'en engendrer. Roland et ses compagnons d'armes défendent la chrétienté alors que Raoul n'hésite pas à occuper un couvent et à brûler vives les religieuses d'Origny ; de plus, il frappe son vassal avec un bâton.

Dès le début de la chanson, le narrateur fait état des qualités du jeune héros<sup>154</sup>, mais déjà, l'on sait que ces qualités ne l'aideront pas à faire preuve de tempérance ; alors que le roi vient d'adoubé Raoul et que ce dernier n'a pas encore idée de ce qui s'est tramé dans son dos, le narrateur

<sup>151</sup> Bernier, ayant été lui aussi enlevé par les Païens, tout le monde le croit mort, c'est pour cette raison que le roi fait remarquer Béatrice.

<sup>152</sup> Boutet Dominique, « La politique et l'histoire dans les chansons de geste ». In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 31e année, N. 6, 1976. pp. 1119-1130. Consulté le 16 avril 2013.

<sup>153</sup> *Dient François* : « Ci a molt bel enfant ! / L'onnor son pere ira bien chalengant. » V. 340-41.

<sup>154</sup> *a grant merveille fut cortois et gentis*. V. 255.

annonce ce qu'il va advenir :

*Iteles armes font bien a sa mesure :  
biax fut R[aous] et de gente faiture.  
S'en lui n'eüst un poi de desmesure  
mieudres vasals ne tint onques droiture,  
mais de ce fu molt pesans l'aventure :  
hom desreez a molt grant painne dure.*<sup>155</sup>

Raoul ne va pas seulement revendiquer l'héritage de son père, ce qui serait tout à son honneur, il va, emporté par sa *desmesure*, causer de grand malheurs au sein du royaume, livrant, en quelque sorte, une guerre totale. C'est alors qu'il remet en cause un principe énoncé par Dominique Boutet<sup>156</sup> : « La guerre est ainsi pour le vassal lésé, une attaque rituelle et limitée, destinée à indiquer la gravité de la situation et à lui gagner une position plus forte auprès de son seigneur ».

Dans le cas de Raoul, nous voyons qu'il en va tout autrement puisque son attaque ne connaît pas de limite, elle est au contraire mue par une frénésie et une folie destructrice, et sa position auprès du roi n'évolue pas : en effet, les négociations échouent et le roi reste absent de la partie *Raoul*. Comme le souligne Mario Botero Garcia dans son article<sup>157</sup>, « il est ainsi évident que Raoul ne peut échapper à la force puissante qui le contraint à accomplir son destin, c'est-à-dire à revendiquer l'héritage de son lignage ». L'accomplissement de ce destin est donné à voir dès les premières laisses, alors que Raoul n'est encore qu'un enfant :

*« – Oncles, dist l'enfes, or le [.....]  
je la ravrai se je puis viv[r]e t[ant]  
qe je port armes desor mon [auferrant]. »*<sup>158</sup>

C'est ce que répond l'enfant, sans hésitation, alors que Guerri l'informe des intentions du roi ; la récupération de la seigneurie de son père devient alors l'unique but de sa vie et, soutenu par son oncle, Raoul jure qu'il punira l'homme qui a accepté son héritage :

*« Mais par celui qi fist le firmamant,  
se mais i truis le Mancel souduiant,*

---

<sup>155</sup> V. 318-23.

<sup>156</sup> Raoul de Cambrai entre l'épique et le romanesque, *Actes du colloque du Groupe de recherche sur l'épique*, 20 novembre 1999, ed. Dominique Boutet, Nanterre, Paris X « Littérales n°25 », 1999, p. 6-7.

<sup>157</sup> Mario Botero Garcia, « Le personnage de Raoul dans Raoul de Cambrai ou le fatum héroïque d'un chevalier démesuré », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 6/1999, mis en ligne le 11 janvier 2007, consulté le 05 novembre 2012.

<sup>158</sup> V. 236-38.

*de mort novele l'aseür a mon brant ! »<sup>159</sup>*

Or, dans son aveuglement et sa colère face à l'injustice dont il est victime, et désorienté par les tractations royales, le jeune Raoul va se tromper d'ennemi et s'en prendre à la famille amie du Vermandois, même si les membres de cette famille lui offrent leur aide pour combattre Giboin du Mans. Cependant, Raoul a perdu tout bon sens et jette son dévolu sur leurs terres :

*« Entendez moi, nobile chevalier,  
par le signor qe l[e] mon doit jugier :  
les fix H[erbert] ferai ci aïrier –  
ne lor lairai le montant d'un denier  
de toute honnor ne de terre a baillier  
ou vif remaigne[n]t, ou mort puise[nt] couchier !  
Outre la mer les en ferai naigier ! »<sup>160</sup>*

C'est avec une immense sévérité que Raoul entend se conduire, en chassant de leurs terres les Vermandois, qui sont innocents et, rappelons-le, anciens alliés de son père. D'une certaine manière, on peut dire que la faute en revient à Guerri qui, à plusieurs reprises et ignorant l'aberration de la décision royale, l'encourage à défendre ses intérêts avec violence. En effet, le jeune chevalier met un certain temps à prendre conscience de sa situation, mais son oncle, qui proteste contre le don fait à Giboin depuis de longues années, le pousse à réagir alors que Raoul jouit avec insouciance des plaisirs de la cour :

*« Fil a putain, le clama – si menti –  
malvais lechieres, por quoi joes, tu ci ?  
N'as tant de terre, par verté le te di,  
ou tu peüses conreer un ro[n]ci. »<sup>161</sup>*

C'est alors que, d'après Mario Botero Garcia, Raoul réalise que ses droits ont été bafoués et que son lignage est victime d'une grave injustice<sup>162</sup>. Honteux de son sort et se voyant offrir un ersatz de réparation, il va alors faire tout ce qui est en son pouvoir pour posséder une terre et agira de concert avec son oncle pour le rétablissement de la coutume féodale, à savoir, l'hérédité du fief. Cependant, comme nous l'avons dit plus haut, les Cambrésiens se trompent d'ennemi et leur soif de

---

<sup>159</sup> V. 531-33.

<sup>160</sup> V. 1452-57.

<sup>161</sup> V. 486-89.

<sup>162</sup> Mario Botero Garcia, « Le personnage de Raoul dans Raoul de Cambrai ou le fatum héroïque d'un chevalier démesuré », *op cit.*



justice les conduit à perpétrer de nombreux préjudices à l'égard des Vermandois ; erreur que ne commet pas Bernier lorsque le roi nie son droit à l'héritage d'Ybert. C'est sans doute pour cela que la querelle entre le roi Louis et le lignage de Bernier se règle promptement, car le véritable coupable est confronté à l'aberration de ses choix. Bernier et Raoul, à deux moments différents de la chanson, luttent chacun pour une cause similaire, tous deux défendent leur droit à hériter de leur dû. Seulement, cette question de droit et d'honneur n'est pas appréhendée de la même façon par les deux chevaliers : Bernier se bat contre un roi devenu calculateur et outrecuidant<sup>163</sup> en plus d'être aigri par la réconciliation des deux familles, le règlement du conflit ne peut être que direct et rapide ; le droit est du côté de Bernier et sa victoire sur le souverain pousse celui-ci à rétablir une situation de paix. Dans une tout autre optique, Raoul se trouve être une victime d'un roi veule et irresponsable, le jeune chevalier, pressé par son oncle, est amené à faire de mauvais choix et sa soif de justice engendre de nombreuses catastrophes. Bien sûr, il ne perd pas de vue son objectif, mais sa colère et sa convoitise font de lui un *desreez* : il ne contrôle plus ses emportements et poursuit sa mission avec aveuglement, tel un bourreau. Cependant, Emmanuèle Baumgartner nous dit qu'« aux yeux du narrateur, Raoul le démesuré n'est pas un monstre, mais la victime d'un ordre dépassé, dont il a cru très imprudemment, très naïvement, pouvoir perpétuer les valeurs. »<sup>164</sup>

En attaquant le Vermandois, Raoul commet une faute immense : non seulement il ne répare pas l'erreur du roi, mais la concrétise en rompant une alliance entre deux lignages amis et se met à dos son vassal, provoquant une guerre qui ne semble jamais vouloir finir. Les Vermandois, qui lui ont proposé leur aide pour se réappropriier ses terres, se voient contraints de se défendre face à l'agression, et Bernier, qui est son homme lige, change de camp pour se battre aux côtés des siens, poussé par l'attitude déloyale de Raoul.

## **b – La défense de sa maison :**

Nous l'avons dit, Raoul, après avoir été déshérité par le roi, décide de se faire justice lui-même en tentant de conquérir des terres par les armes ; non pas le Cambrésis qui lui a été enlevé, mais un autre fief qui lui a été promis à la mort de son seigneur puis refusé, pour lui être enfin cédé : le Vermandois. En toute logique, il n'existe que deux réponses à une attaque : la soumission ou la défense. C'est bien entendu la seconde réponse que les fils d'Herbert vont donner à Raoul. L'enjeu est considérable car le lignage du Vermandois doit faire face à une injustice ; la même qu'a subie Raoul. Cependant, Raoul le démesuré se focalise sur cette promesse royale et envahit la

<sup>163</sup> L'attitude du roi n'est pas sans rappeler celle de Charles dans Girart de Roussillon, lorsque celui-ci refuse à son vassal, Girart, le droit de disposer plus librement de ses terres.

<sup>164</sup> Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, op cit, p 126.

seigneurie qu'on lui a octroyée. Son vassal et ami, Bernier, l'avait pourtant supplié, le jour de son adoubement, de ne jamais s'en prendre à sa famille, lui faisant comprendre à demi-mot, alors que le roi n'a pas encore envisagé de le dédommager en lui donnant le Vermandois, qu'un tel acte pourrait éventuellement le pousser à rompre son hommage :

*« Sire, dist il, biax est li gueredons.  
Vostre hom sui liges, si m'aïst saint Symon.  
Ja a mes oirs nen iert retraciõn  
qe par moi soit menee traïson ;  
mais je vos proi por Dieu et por son non  
q'as fix Herbert ne soit ja vos tençons. »<sup>165</sup>*

Comme nous l'avons vu, Herbert meurt, et le roi, qui avait promis d'offrir la terre du premier seigneur qui décéderait à Raoul se rétracte, provoquant ainsi la colère de ce dernier. Seulement, devant la pression exercée, le roi cède et finit par lui accorder ce don à contre cœur<sup>166</sup>. C'est cet élément déclencheur qui provoque l'invasion du Vermandois. Naturellement, les fils d'Herbert, le père de Bernier et ses trois frères, Eudes, Herbert et Louis n'entendent pas se laisser déshériter et envahir, mais avant que cela se produise, Bernier va tenter de dissuader son seigneur de commettre une injustice :

*« Je sui vostre hom, ja nel vos celerai,  
mais endroit moi [ja ne vos loerai]  
qe vos lors terres prenés, car tres bien sai  
il sont .l. a Ernaut de Doai -  
en nule terre tex barons n'esgardai.  
Prenez en droit ainz qe riens lor mesfai ;  
c'il t'ont meffait por oux l'amenderai,  
por toie amor si les aconduirai. »<sup>167</sup>*

Bernier sait que les seigneurs de sa famille sont puissants et a conscience de la tragédie qui se prépare, pour cela, il se propose de réparer des torts que son père et ses oncles auraient fait subir à Raoul. Ils n'ont bien entendu causé aucun tort, mais le jeune Bernier est prêt à tout pour éviter une guerre entre son seigneur et sa famille. D'abord car elle serait injuste, mais aussi parce qu'il serait obligé de combattre contre ceux de son sang. Emmanuèle Baumgartner nous dit que la « première

<sup>165</sup> V. 453-58.

<sup>166</sup> *Li rois parole qi le cuer ot dolant. / « Biax niés R[aous], dist il, venés avant. / Par tel covent vos en doing ci le gant : / je ne mi home ne te seront garant. »* V. 730-33.

<sup>167</sup> V. 759-66.

solidarité, dans la société féodale, est celle du sang. Porter atteinte à un individu attire la faide. Mais la force de l'hommage lige prime sur tous les autres ; longtemps elle l'emporte sur les liens du sang<sup>168</sup> ». Pour cette raison, Bernier se trouve naturellement tiraillé entre son devoir de vassal et sa fidélité envers sa famille<sup>169</sup>.

Raoul réunit son armée et marche sur Origny ; Bernier, prisonnier de son serment, suit son seigneur la mort dans l'âme et assiste à l'invasion, impuissant (laisse LIX). Le bétail est pillé, les fermes incendiées, Raoul entend ravager le pays, ainsi qu'il le dit à son oncle Guerri :

*« Gardez tos soit vostre gens esmeüe ;  
sor Vermandois soit telx creüe  
don mainte eglise soit arse et confondue. »*<sup>170</sup>

Bernier reste en retrait, il ne veut pas prendre part au saccage des terres de sa famille ; mais bientôt les choses vont prendre un tour particulier : la mère de Bernier, l'abbesse Marsent, a réussi à obtenir de Raoul qu'il épargne le bourg d'Origny (laisse LXVI), mais pendant la nuit, trois de ses hommes ont pénétré dans Origny pour se livrer au pillage ; ils sont repérés et attaqués par les bourgeois de la ville, deux y laissent leur vie. Furieux, Raoul décide de détruire Origny :

*A vois c'escrie : « Ferez, franc chevalier -  
je vuel aler Origni pesoier !  
Puis q'il me font la guere comencier,  
se Diex m'aït, il le comparront chier ! »*<sup>171</sup>

C'est alors qu'au mépris de la promesse faite à Marsent, Raoul fait incendier le bourg d'Origny ; les religieuses, ainsi que Marsent, périssent dans le brasier. Voyant le corps de sa mère dévoré par les flammes, Bernier ne sait plus que faire et demande conseil à Guerri, puis à ses gens :

*« Franche maisnie, savez moi concellie[r] ?  
R[ous] mesire ne m'a mie molt chier,  
qi ma mere art la dedens cel mostier.  
Diex me laist vivre qe m'en puise vengier ! »*<sup>172</sup>

L'horreur du crime commis contre Marsent est insupportable et impardonnable aux yeux de

<sup>168</sup> Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte, op cit.*

<sup>169</sup> Il explique sa situation à sa mère à la laisse LXVII.

<sup>170</sup> V. 1033-35.

<sup>171</sup> V. 1247-50.

<sup>172</sup> V. 1359-62.

Bernier, et même si le lien vassalique est plus fort que les liens du sang<sup>173</sup>, celui-ci va se dresser contre son seigneur (« *Il sont mi oncle, je lor volrai aidier / et pres seroie de ma honte vengier !* »<sup>174</sup>) et renier son hommage envers lui. Cependant, il ne peut pas rompre ce lien sur ce seul motif, il va donc provoquer Raoul pour qu'il le frappe avec un épieu : ce geste permet à Bernier de rompre son lien et défier son seigneur<sup>175</sup> :

*Son escuier a B[erneçons] huchié :*  
*« Or tost mes armes et mon hauberc doublier,*  
*ma bonne espee et mon elme vergié !*  
*De ceste cort partirai san congié ! »*<sup>176</sup>

Bernier part donc pour rejoindre sa famille, refusant toutes les offres de réparation faites par Raoul. Le vassal veut venger la mort de sa mère et l'humiliation qu'il a subie<sup>177</sup>. C'est à ce tournant de l'histoire qu'il nous sera donné de voir la défense du Vermandois par les fils d'Herbert et Bernier. De ce fait, la guerre ne peut être évitée et Ybert se résout à affronter l'envahisseur :

*« Ceste meslee mar i fu comencie,*  
*Marcent vo mere ne arce ne bruie -*  
*li fel cuivers par engien l'a traie.*  
*Ançois en iert mainte targe percie*  
*et mainte [broigne] rumpue et dessartie*  
*qe ja la terre li soit ensi guerpie.*  
*Ja ne soit hom (qi de ce me desdie -)*  
*de la parole drois est qe l'en desdie :*  
*il a ma terre a grant tort envaie :*  
*ce nel desfen a m'espee forbie,*  
*je ne me pris une poume pourie. »*<sup>178</sup>

Ybert convoque son frère Eudes et commence à rassembler tous leurs alliés. En effet, ainsi que le souligne Pauline Matarasso, la défense est un devoir : « le devoir de défense était le premier

<sup>173</sup> « On peut prendre les armes pour son parent injustement attaqué, sauf toutefois, contre son seigneur ; cela nous ne le permettons pas. » (loi Anglo-saxonne) citée par Marc Bloch. Matarasso Pauline Maud, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris, Nizet, 1962.

<sup>174</sup> V. 1472-73.

<sup>175</sup> William Kibler explicite ce principe dans l'introduction de l'édition de Sarah Kay, *op cit*, p. 12.

<sup>176</sup> V. 1546-49.

<sup>177</sup> « *Ma mere as arce qe si me tenoit chier, / de moi meisme as fait le chief brisier ! / Mais par celui q[u]i nos devons proier, / ja enver vos ne me verrés paier / jusqe li sans qe ci voi rougoier / puist de son gré en mon chief repairier. / Qant gel verai, lor porrai esclairier / la grant vengeance qe vers ton cors reqier - / je nel laroie por l'or de Monpeslier.* » V1569- 77.

<sup>178</sup> V. 1720-30.

de tous, le plus sacré parce que le plus urgent<sup>179</sup> ». Tous les membres du lignage se réunissent et se préparent à recevoir Raoul et ses troupes :

*« Rois Loeys nos vieut deseriter,  
R[aul] le conte a nos païs donez,  
a .x. mile homes est en nos tere entrez.  
Grans mestiers est qe bien la deffendez -  
isnelement toz vos amis mandez ! »<sup>180</sup>*

C'est d'abord Eudes qui est averti de l'invasion, puis tous les autres membres du lignage, comme on peut le voir de la laisse XCVII à la laisse CIII. Bien sûr, de nombreuses tentatives pour éviter une guerre seront faites : les Vermandois, ne souhaitant pas se mettre le roi à dos en tuant Raoul, l'enjoignent de se retirer et lui proposent leur aide pour reprendre le Cambrésis à Giboin du Mans, mais celui-ci refuse les solutions de ses adversaires et les négociations échouent. La réponse qu'apporte à Ybert le premier messenger envoyé auprès des Cambrésis ne laisse aucun doute quant à l'attitude que les Vermandois ont à adopter :

*« En non Dieu, sire, molt est outreçidiés !  
Il n'i a plus : tos vos aparilliés,  
et vos batailles ajostez et rengiés. »<sup>181</sup>*

Les Vermandois ont joué toutes leurs cartes et il ne leur reste plus qu'à affronter, malgré eux, les armées du Cambrésis. La défense de leurs terres, nécessaire, se trouve alors être l'exact reflet de l'attaque qu'ils subissent ; comme nous l'avons vu, cette nécessité de se défendre est largement mise en mots dans le texte de la chanson, elle est en ce sens un enjeu égal, voire supérieur, à celui qui meut les troupes de Raoul. C'est pour eux, comme pour Raoul, une question d'honneur (Ybert dit bien qu'il ne vaudrait pas une pomme pourrie s'il ne défendait pas sa terre) ; mais c'est aussi une question de vie ou de mort puisque Raoul entend les anéantir ou les chasser de leurs terres, bien que lui-même puisse toujours vivre en Cambrésis...

La défense de leur domaine est non seulement un devoir, comme l'a exprimé Pauline Matarasso, mais elle est également un droit : lorsque que Bernier fait échouer la seconde ambassade et qu'il est poursuivi par une centaine de chevaliers jurant sa mort, Ybert s'écrie : « *Or del regerre, car li drois en est nos !* »<sup>182</sup>

En effet, ce droit que les Vermandois mettent en pratique est en quelque sorte le moteur de

<sup>179</sup> Matarasso Pauline Maud, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op cit, p.130.

<sup>180</sup> Ici, Ybert s'adresse à son frère Eudes. V. 1823-27.

<sup>181</sup> V. 2028-30.

<sup>182</sup> V. 2196.

leur résistance face à l'envahisseur outreuidant qu'est Raoul, et l'opposition entre droit juridique (puisqu' Raoul a été investi du Vermandois par le gant du roi) et droit moral se cristallise dans la ferveur guerrière dont font preuve les seigneurs des deux camps dès les premiers instants du conflit armé :

*R[aous] en jure et G[ueris] s'aficha  
qe ja par oux la guerre ne faudra,  
tant qe la terre par force conqerra ;  
les fix H[erbert] a grant honte ocira,  
ou de la terre au mains les chasera.  
Et Y[bert] jure ja plain pié n'en tendra ;  
et li barnaiges trestoz li afia  
qe por morir jus ne le guerpira.<sup>183</sup>*

Aucun coup n'a encore été porté, mais l'on sait que chaque maison compte défendre son honneur et son droit avec véhémence. Au sujet des vers ci-dessus, Pauline Matarasso attire notre attention sur le fait que Raoul montre « sa démesure dans ses prétentions sur le Vermandois, et [que] l'auteur fait bien ressortir ce conflit tout féodal entre le droit et la morale [lorsque le jeune seigneur] réclame un droit auquel la simple morale devrait lui faire renoncer<sup>184</sup> ». Ainsi, d'un vers à l'autre (du 2256 au 2257) il nous est permis de voir comment les enjeux opposant les deux maisons se répondent dans cette partie de la chanson, donnant par là un relief certain à la cause des Vermandois. D'autant plus que l'auteur fait prononcer aux représentants des deux camps le même verbe jurer, mettant ainsi en lumière un parallélisme dans lequel les deux hommes affirment leur droit. Droit de disposer d'une terre octroyée par l'autorité suprême du roi et droit de combattre une injustice, les deux maisons se voient comme légitimes face à la cause qu'elles défendent. C'est là que réside le nœud de la tragédie.

À ce sujet, on peut déplorer que les nombreux auteurs critiques qui ont écrit au sujet de *Raoul de Cambrai* n'aient pas consacré une part plus importante de leurs recherches à l'étude de la défense du Vermandois ; Pauline Matarasso y consacre tout de même un peu plus d'une page dans son ouvrage, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, cependant, la lutte que mène le lignage de Bernier est au moins aussi capitale que celle menée par les Cambrésiens. D'abord parce que les enjeux de la défense sont à peu près similaires à ceux de l'attaque, mais également, et surtout peut-être, parce qu'elle est conduite avec un esprit différent. Sans compter que le volume qu'elle occupe dans l'économie de la chanson est égal à celui de l'attaque. Nous avons pourtant affaire à un effet de symétrie savamment ordonné par l'auteur. Trop peut-être, car la

<sup>183</sup> V. 2252-59.

<sup>184</sup> Matarasso Pauline Maud, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op cit, p. 165.

critique n'en a pas réellement tenu compte.

Ajoutons à cela que le texte nous donne largement à voir les états d'âme des Vermandois ; qu'il s'agisse de la première phase de la guerre, menée par Raoul, ou encore de sa reprise par Gautier cinq ans plus tard<sup>185</sup>. D'autant plus que lors de la reprise des hostilités, le mouvement défensif prend un autre tour : les Vermandois prennent le dessus lors de l'embuscade des Cambrésis, poussant ces derniers à battre en retraite. C'est alors que Bernier organise une contre-attaque sur Cambrai :

*« Se je sax truis qe nos requerye alons,  
G[ueri] le viel saicheraï les grenons ;  
ja de Gautier ne prendrai raençons  
tant qe li mete le fer par les roignons,  
qant ne plaist Dieu qe nos nos acordons !  
Qant nos vers aus plus nos umelions,  
plus les trovons orguillous et felons,  
et [qant] ostaiges volentiers lor ofrons  
et li lor homes volentiers devenons,  
plus nos manace[n]t par Dieu et par ces nons.  
Il ne nos prisent vaillant deus esperons.  
Or n'i a plus : de bien faire pensons ! »<sup>186</sup>*

Pour la première fois les Vermandois passent à l'offensive, mais il n'est aucunement question de gagner des terres ou de tirer un quelconque profit de l'attaque : le seul but visé est de mettre un terme au harcèlement des Cambrésiens. En effet, Bernier et son lignage ont tout mis en œuvre pour apaiser leurs ennemis, échange d'otages, serments d'allégeance, mais aucune de ces tentatives n'a permis d'apporter la paix.

La bataille qui a lieu devant Cambrai est la dernière qui oppose les deux familles et leurs alliés ; les Vermandois ont défendu leurs terres, combattant l'injustice royale pour défendre leur héritage. Cependant, cet ultime affrontement de masse revêt une portée particulière puisque les Vermandois ne sont plus en position d'assiégés mais d'assiégeants, et le but n'est pas d'entamer une nouvelle phase de la guerre, mais d'y mettre un terme. L'enjeu est tout autre. La sauvegarde de la terre, immédiate et urgente, laisse la place à une projection sur le long terme, il n'est donc plus question de se réconcilier avec son adversaire, car la paix semble impossible, mais de s'en débarrasser une bonne fois pour toutes. C'est alors que, pour éviter des morts inutiles, Gautier propose un combat d'homme à homme à Bernier. En effet, la guerre reprise sous l'impulsion de

<sup>185</sup> Laisses CLXXXVII, CLXXXVIII et CLXXXIX.

<sup>186</sup> V. 3990 à 4001.

Gautier n'a plus pour but de se saisir des terres des Vermandois, mais de venger la mort de Raoul. Après la mort de celui-ci, les hostilités ont pris fin et les Cambrésiens se sont retirés, abandonnant alors leurs prétentions sur les terres des fils d'Herbert, mais le jeune neveu de Raoul, animé par Aalais décide de reprendre les hostilités pour défendre un autre principe, la vengeance. C'est alors à un acharnement d'un autre ordre que se trouve confronté Bernier.

### **c - Obtenir vengeance pour la mort d'un parent :**

Nous l'avons vu, les enjeux qui ont poussé Raoul à combattre Bernier et sa famille, bien qu'individualistes, avaient une portée sociale ; le chevalier démesuré voulait restituer à son lignage l'honneur qui lui était dû. Pour Gautier, l'honneur du lignage est toujours en jeu, mais non pas à travers la possession de terres mais par le biais de la vengeance, la *faide*. Si Raoul convoitait aveuglément les terres qui lui avaient été promises, faisant fi de leurs possesseurs, Gautier, lui, a une affaire personnelle à régler avec Bernier, l'homme qui a tué son oncle. Ses intentions se situent à un autre niveau, ainsi que le souligne Pauline Matarasso : « la lutte pour l'ordre dans la communauté, en disparaissant, fait place à la lutte pour un ordre dans la relation entre les individus mêmes<sup>187</sup> ». Gautier, trop jeune à la mort de Raoul, n'aspire pas à une vengeance motivée par un lien affectif puisqu'il n'a pas connu son oncle, mais cherche à accomplir la *faide*, une vengeance légitimée par le devoir envers le lignage. En effet, toujours selon Pauline Matarasso, « [La vengeance] est moins un sentiment qu'un devoir sacré qui rejoint la conception de l'honneur du lignage »<sup>188</sup>.

Dès son arrivée à Cambrai, Gautier, qui n'est encore qu'un enfant, se met en devoir de venger la mort de son oncle :

*« Oncles, dist il, tos ai duel acointié.  
Qi de nos deus a parti l'amistié,  
ne l'amerai si l'arai essillié,  
ars ou destruit ou del regne chacié !  
Cuivers bastars, con tu m'as fait irié !  
Se m'as tolu dont devoie estre aidié ;  
tuit nostre ami en fuserent essaucié.  
Mais par les sains qe Jhesu ont proié,  
se je tant vif q'aie l'elme lacié [...]  
si t'averai le cuer del pis sachié,*

<sup>187</sup> Matarasso Pauline Maud, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op cit, p. 160.

<sup>188</sup> *Idem*.



*en cent parties fendu et peçoié ! »<sup>189</sup>*

Gautier ne connaît pas Bernier, mais il lui voue une haine mortelle et dédie sa propre vie à la mise en œuvre de la vengeance, répétant encore son serment à la laisse suivante (laisse CLXXIX). Cependant, c'est sur la fonction de Raoul qu'est mis l'accent du réquisitoire, Gautier parle de Raoul comme d'un soutien qui aurait travaillé à la gloire de son lignage et non d'un parent qui lui était cher. Cette position est somme toute assez logique puisque, nous l'avons dit, Gautier n'a connu de Raoul qu'un corps ensanglanté. Cinq années s'écoulaient avant que les tensions soient ravivées : alors que Gautier joue avec des enfants, Aalais vient réveiller son désir de vengeance<sup>190</sup> en mettant en doute son serment passé. La réaction du jeune Gautier ne tarde pas :

*« Dame, dist il, ci a grant cruauté.  
Por ce se j'ai o les effans joé,  
s'ai je le cuer dolant et trespensé.  
Mi garnement me soient apresté :  
a Pentecoste qe ci vient en esté  
volra[i] penre armes se Diex l'a destiné.  
Trop ara ore B[erneçons] sejourné ;  
par tans sera li bastars revisdé !  
Nostre anemi sont en mal an entré. »<sup>191</sup>*

C'est sur cette provocation anodine d'Aalais que Gautier se prépare à la guerre et affirme pour la troisième fois ses intentions belliqueuses. Suite à cela, le jeune homme est fait chevalier. Avec le soutien et les encouragements de Guerri et Aalais, il se gonfle d'orgueil et ne cesse de proclamer son devoir de vengeance. Les laisses CVXXXV et CLXXXVI sont entièrement consacrées aux préparatifs d'une nouvelle guerre, et lorsque Gautier répète à Guerri qu'il se sent assez fort pour porter les armes contre Bernier et qu'il est prêt à partir sur le champ, celui-ci répond :

*« Diex ![...]j'en ai tel desirier,  
plus le covoit qe boire ne mengier. »<sup>192</sup>*

C'est que Guerri et Aalais appellent cette *faide* de tous leurs vœux, Guerri plaçant son désir

<sup>189</sup> V. 3434-46.

<sup>190</sup> « Biax niés, dist ele, or sai de vérité, / R[raoul] vostre oncle avez tout oublié, / son vaselaige et sa nobilité. » V. 3572-74.

<sup>191</sup> V. 3576-84.

<sup>192</sup> V. 3622-23.

de partir en guerre au-dessus de tout ; « ils exigent la vengeance, ils ne craignent pas d'envoyer Gautier à la mort<sup>193</sup> ». Gautier devient l'instrument de leur vengeance ; Aalais en a fait son héritier, par conséquent, il se doit de représenter son lignage. Finalement, l'affaire personnelle qui oppose Gautier à Bernier n'est rien d'autre qu'une question de coutume, même si Gautier dit être en colère ou triste à cause de la mort de son oncle. L'observation de Pauline Matarasso à ce sujet est assez pertinente : « Dès son jeune âge, les mœurs féodales l'ont voué à la vengeance. [Cependant] ce destin ne paraît pas trop lui déplaire<sup>194</sup>. S'il s'acharne contre Bernier, c'est que le devoir en a fait son ennemi mortel<sup>195</sup> ».

En toute logique donc, la partie *Gautier* de la chanson voit la guerre reprendre, mais après deux batailles, l'une sur les terres du Vermandois, l'autre devant Cambrai, place est faite aux combats singuliers opposant Bernier et Gautier. Aucune terre n'est plus revendiquée, seul le caractère personnel de la querelle entre désormais en jeu. Gautier, qui est convaincu que Raoul a été tué par trahison, estime toujours devoir servir l'honneur de son camp mais, plus sage que son oncle, il comprend que l'antagonisme entre les deux maisons est trop coûteux en vies humaines ; c'est pourquoi il invite Bernier à se battre en combat singulier :

*« Sire B[erniers], dist Gautiers au fier vis,  
auques me poise qe n'ies [pas] mes amis.  
Nel di por ce qe pas ne te traïs ;  
tres bien te garde de tos tes anemis !  
Forment me poise de R[aoul] le marchis.  
Por qoi en iert tant gentils hom ocis ?  
Prenons bataille a un jor ademis,  
qe n'i ait home qe de mere soit vis  
ne mais qe deus qi diront el païs  
li qeus de nous en escera ocis. »<sup>196</sup>*

Bernier accepte le défi et un duel est convenu. Chaque combattant amène un témoin avec lui. Guerri accompagne Gautier, Bernier se présente en compagnie d'un ami fidèle, Aliaume. Le combat singulier qui oppose les deux chevaliers se présente comme un duel judiciaire, Gautier veut confondre Bernier, et ce dernier entend prouver, si Dieu lui en accorde le droit, la légitimité de son geste envers Raoul. Ce point de discorde est au centre de la partie *Gautier*, et c'est lui qui en motive les affrontements. Ainsi, dès que les deux ennemis se retrouvent, en présence de leurs témoins, l'enjeu du combat est une fois encore mentionné par Guerri afin de stimuler Gautier :

<sup>193</sup> Matarasso Pauline Maud, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, op cit, p. 140.

<sup>194</sup> *Idem*, p. 217.

<sup>195</sup> *Idem*, p. 219.

<sup>196</sup> V. 4072-77.

*« Biax niés G[autiers], de bien faire pensez !  
Ves ci celui q'a bataille atendez :  
vostre oncle a mort, chierement li vendez ;  
ja de cest autre mar vos esmaierez. »*<sup>197</sup>

Et Gautier d'ajouter à l'attention de son adversaire :

*« Bastars, dist il, trop vos ai consentu.  
R[aooul] as mort, certes, qe mar i fu ;  
mais par celui c'on apele Jhesu  
se ne te toil le chief desor le bu,  
je ne me pris valissant un festu ! »*<sup>198</sup>

Venger Raoul est si important pour le jeune Gautier que son propre honneur devient une donnée de l'affrontement ; comme souvent lors de telles déclarations, le chevalier ne s'estimerait pas valoir un fêtu de paille s'il n'était pas capable d'honorer son devoir. C'est pour cette raison qu'un duel de cette nature, par son enjeu, met également la valeur du combattant dans la balance, et n'est pas seulement destiné à venger ou soutenir une cause.

Néanmoins, malgré son âpreté, le combat ne voit se déclarer aucun vainqueur, même si Gautier ne l'entend pas de cette oreille<sup>199</sup>, et les deux chevaliers doivent être séparés. C'est alors que, contre toute attente, Bernier enjoint Aliaume de se mesurer à Guerri. Il n'a pourtant jamais été question que les deux témoins prennent part au combat (comme l'a souligné Guerri au vers 4192), mais Bernier est saisi, au moins l'espace d'un instant, d'un sentiment d'honneur quelque peu déplacé ; trait que l'on retrouve plus généralement chez les Cambrésiens :

*« Biax niés Aliaume, por le cors saint Geri,  
qe diront ore et parent et ami,  
se vostre escu en reportés ensi  
et sain et sauf, par le cors saint Geri ?  
Nos en serons gabé et escharni.  
Car vos alez asaier a G[uerri] ! »*<sup>200</sup>

C'est une attitude bien singulière de la part du sage Bernier, il se soucie soudainement de ce

<sup>197</sup> V. 4189-92.

<sup>198</sup> V. 4199-203.

<sup>199</sup> Lors dist Gautiers : « Clame toi recreüs. / Par Dieu, bastars, hui est vos jors venus ! » V. 4288-89.

<sup>200</sup> V. 4404-09.

que l'on pensera si Aliaume rentre avec un bouclier en parfait état. Il sait pourtant que les témoins n'ont pas vocation à s'affronter. Le duel judiciaire au point mort, c'est alors une lutte d'orgueil par témoin interposé qui prend le pas. Guerri et Aliaume y sont opposés, mais devant la provocation de Bernier, Aliaume se sent obligé de combattre, car « il ne tient pas à encourir des reproches de lâcheté »<sup>201</sup> :

*Se dist Aliaumes : « Par le cors saint Richier,  
endroit de moi fesist bien a laissier,  
mais vos oés le contraire B[ernier],  
ne je n'en vuel avoir nul repovier. »*<sup>202</sup>

C'est donc à contre cœur que Aliaume livre ce combat. Cependant, blessé par Guerri et se sentant humilié, il y mettra tout son cœur et y laissera sa vie. Ce combat digressif n'a d'autre portée que de faire triompher un sentiment d'honneur, il n'a pas de véritable profondeur et ne représente aucun enjeu particulier. C'est l'orgueil passager de Bernier qui l'a provoqué et qui a causé la mort de son neveu. Ce combat n'avait pas lieu d'être et son issue représente un gâchis malheureux.

Malgré cet épisode malencontreux, les deux ennemis que sont Bernier et Gautier ne perdent pas de vue leur objectif, il est toujours question pour l'un de venger Raoul, et de se disculper pour l'autre. Le règlement du conflit n'a toujours pas eu lieu ; pour cette raison, le combat reprendra un peu plus tard lors de la fête de la Pentecôte, devant la cour. Alors que le roi a invité tous ses chevaliers à sa table, Guerri s'en prend à Bernier et une rixe éclate dans l'assemblée. La querelle au sujet de la mort de Raoul reprend devant le roi et ce dernier demande à Bernier de se justifier ; c'est alors qu'un autre duel entre lui et Gautier est arrangé :

*« Drois empereres, entendés mon samblant.  
Je combatrai a l'espee tranchant  
vers B[erneçon] le bastart sousduiant,  
si l'en ferai tout mat et recreant,  
et par la geule, oiant tout, jehissant  
q'ocist R[aul] mon oncle le vaillant  
en felonnie – se sevent li auquant. »*<sup>203</sup>

C'est désormais devant la cour et le roi, qu'il prend à témoin, que Gautier réitère ses

<sup>201</sup> Matarasso Pauline Maud, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai, op cit*, p. 225.

<sup>202</sup> V. 4419-22.

<sup>203</sup> V. 4715-21.

accusations à l'encontre de Bernier ; il veut le forcer, par les armes, à avouer la faute qu'il aurait commise contre Raoul. Ce combat sera le dernier opposant les deux chevaliers. Cette fois, on en appelle au jugement de Dieu car chacun des combattants prête serment devant les saintes reliques. Bernier réaffirme son droit :

*« Baron, dist il, faites pais, si m'oiés.  
Par tos les sains qe je voi si couchiés  
et par les autres dont Dex est essauciés  
et par celui qi en crois fu drechiés  
q'a droit me sui del cors R[raoul] vengiés,  
si m'aït Dex et ces saintes pitiés,  
et q'a tort c'est Gautiers vers moi drechiés ! »<sup>204</sup>*

Et Gautier de remettre en cause ce serment :

*« Baron, dist il, envers moi entendez.  
Par toz les sainz qe vos ici veez,  
et par les autres dont Diex est aourez,  
qe B[erneçons] est ici parjurez ;  
ancui en ert recreans et matez. »<sup>205</sup>*

L'affaire qui oppose Gautier à Bernier n'est plus à proprement parler une affaire personnelle, désormais elle concerne la cour, le roi et Dieu. La vengeance que Gautier cherche à accomplir demande désormais une intervention divine, ce n'est plus seulement le chevalier qui doit confondre son ennemi, mais le créateur lui-même. Cependant, Dieu n'intervient pas et les combattants doivent à nouveau être séparés car aucun des deux ne parvient à prendre le dessus. C'est après ce duel et une énième offre de paix de la part des Vermandois que les deux familles se réconcilient et se liguent contre le roi, principal responsable de la querelle.

Nous l'avons vu, la deuxième partie de *Raoul de Cambrai* est essentiellement axée sur Gautier et son désir de vengeance ; dès son apparition dans la chanson, devant le corps de Raoul, il promet qu'il le vengera dès lors qu'il sera en âge de porter les armes. Les années passent et Aalais et Guerri ne manquent pas de lui rappeler son devoir envers son oncle et son lignage. Nouvellement

---

<sup>204</sup> V. 4772-78.

<sup>205</sup> V. 4784-88.

adoubé, le jeune chevalier, qui prend son rôle très à cœur, entreprend d'attaquer Bernier et les Vermandois. C'est alors une lutte différente de celle que menait Raoul, les enjeux ne sont plus les mêmes : désormais il n'est plus question que de vengeance pure et simple ; la terre du Vermandois ne présente plus aucun intérêt, seul le meurtrier de Raoul, Bernier, est visé. C'est d'ailleurs pour cette raison que Gautier décide lui-même de mettre un terme à la guerre, après l'avoir reprise, afin d'épargner des vies humaines. Les enjeux du conflit ont évolué, c'est pourquoi il devient inutile à ses yeux d'entraîner des milliers d'hommes dans le combat. Le jeune héritier d'Aalais comprend rapidement que l'honneur de son lignage et la vengeance de son oncle peuvent être portés par une seule personne, c'est donc sur ce constat que se construit la deuxième partie de la chanson, avec en son centre, les deux duels judiciaires. Gautier, encouragé par Guerri et Aalais, consacre sa vie à faire payer Bernier, cela devient sa raison de vivre dès son enfance<sup>206</sup>. C'est pourquoi toutes ses paroles et tous ses actes sont dirigés vers cette vengeance ; par là, il entend accomplir son devoir en menant à bien la *faide*, alors en vigueur dans le monde féodal. Cependant, en acceptant finalement une autre offre de paix de la part des Vermandois, le jeune homme qui avait combattu avec acharnement se montre plus sage que les autres membres de son lignage, et la vendetta n'aboutit jamais.

Ce qui motive les combats et ce qu'ils sont censés régler sont donc des enjeux personnels ; à un premier niveau seulement, puisque, nous l'avons vu, ces enjeux, a priori individuels, entraînent des familles entières dans la guerre et vont même jusqu'à menacer l'autorité royale, mettant ainsi en danger l'équilibre du royaume de France. Les enjeux des combats, de par leur caractère personnel, ne sont pas sans rappeler les héros de Chrétien puisque chaque affrontement fait entrer en jeu les réflexions des personnages, mettant ainsi l'accent sur leurs hésitations et les choix qui leur sont offerts, ce que l'on ne retrouve pas à proprement parler dans *La Chanson de Roland*. Certes, un débat a lieu entre Roland et Olivier pour savoir s'il faut sonner du cor, mais ce débat ne sert qu'à rendre plus magnifique l'action de l'arrière-garde. Dans *Raoul de Cambrai* en revanche, les héros doivent faire face à de véritables cas de conscience, ils n'affrontent pas un ennemi monolithique car tous les belligérants sont d'anciens amis et des questions morales se posent à de nombreuses reprises, même si dans le feu de l'action on distingue parfois la même ferveur guerrière (fanatique, dirions-nous aujourd'hui) qui caractérise la lutte de Roland contre les païens. Cette tension qui règne au sein de l'œuvre se retrouve dans la psychologie des personnages, mais également dans la façon dont sont traités les combats, à mi-chemin entre mêlées gigantesques et conflits personnels, car les apartés guerriers (autrement dit, les duels isolés au cœur d'une bataille) n'ont pas dans *Raoul de Cambrai* la même valeur que dans *La Chanson de Roland*.

---

<sup>206</sup> « Qu'elle soit subie ou infligée à d'autres, la mort fait partie du mode de vie dont participent les guerriers, c'est la raison d'être de leur formation, et la motivation éternellement renouvelée de conflits ». Sarah Kay in Hïe Denis, *L'orgueil a desmesure : études sur Raoul de Cambrai*, op cit.

En effet, ainsi que nous l'avons vu, même si de nombreux recoupements peuvent être observés entre les œuvres étudiées, les enjeux qui motivent Roland et ses compagnons d'armes, ainsi que les héros de Chrétien, revêtent un caractère bien particulier selon le genre littéraire. Dans *La Chanson de Roland*, poème national, les exploits des héros visent à mettre un terme définitif à la menace sarrasine, le but qu'ils poursuivent est de sauvegarder le royaume et la chrétienté. L'enjeu est simple ; c'est pourquoi les cas de consciences n'ont pas lieu d'être dans la trame de la chanson, et c'est comme un seul homme que l'arrière-garde, puis l'armée de Charlemagne, se lancent dans la mêlée contre les musulmans. Les chevaliers francs combattent et se sacrifient pour une cause nationale et lorsqu'ils font preuve d'orgueil c'est avant tout pour servir cette cause.

Les romans de Chrétien, en revanche, de par leur nature purement fictive, font appel à d'autres motivations et ne s'inscrivent ni de loin, ni de près, dans une réalité historique ; l'absence de guerre, déjà, ne permet pas, à proprement parler, la mise en place d'un contexte patriotique et la grande majorité des combats est faite de duels ; Yvain, Lancelot et Perceval sont des personnages de chevaliers errants, donc solitaires, qui servent un roi souvent de façon indirecte, à travers des quêtes motivés par des enjeux personnels. On pourrait donc dire, sans y voir une quelconque connotation péjorative, que les héros de Chrétien sont mus par des inspirations égoïstes.

Cela dit, il est toujours question de rétablir un ordre et d'accroître sa valeur (ou la conserver), cependant, dans *Raoul de Cambrai*, les personnages se trouvent face à un cumul des enjeux : défendre leurs terres, leur lignage et se construire. Les enjeux propres à *Raoul de Cambrai* opèrent donc une synthèse, leur conférant tantôt un caractère individuel, tantôt un caractère collectif. Pour cette raison, certains des combats qui jalonnent l'œuvre sont traités d'une façon particulière par l'auteur. C'est ce traitement, à travers leur esthétique et leur architecture, que nous allons aborder dans un deuxième axe d'étude, en faisant toujours références à *La Chanson de Roland* et aux œuvres de Chrétien qui nous intéressent.

## **II – Esthétiques et architectures des combats selon les genres littéraires :**

Après nous être intéressés à ce qui motivait les héros de nos chansons de geste et de nos romans, les enjeux de leurs combats, nous allons adopter un point de vue différent ; dans cette partie de l'étude, nous allons nous consacrer davantage à la forme que prennent les textes en nous intéressant à la construction de ces derniers ; ainsi, ce ne sont plus les états d'âme des personnages, orchestrés par les intentions des auteurs, qui guideront notre réflexion mais les méthodes qu'emploient des auteurs pour mettre en forme les péripéties de leurs héros. Nous avons compris ce que voulaient nous dire ces auteurs, dès lors, il s'agit de se poser une question : comment s'y prennent-ils ? Pour faire simple, nous allons passer du « pourquoi » des personnages au « comment » de l'auteur. Dans cette optique, nous allons étudier la construction des scènes de combats, leur architecture (leur forme) et leur esthétique (leur couleur). *Raoul de Cambrai* est l'œuvre qui motive cette étude, son point de fuite, mais pour la comprendre, pour saisir sa particularité, il est nécessaire de poursuivre la comparaison que nous avons faite avec *La Chanson de Roland* et les romans de Chrétien ; ainsi nous pourrions juger de l'évolution générique de la chanson de geste.

### **1 – Les combats dans la chanson de geste, une fin en soi :**

#### **a – Les batailles rangées :**

Le fait même d'appeler un genre littéraire « chanson de geste » nous informe de façon explicite sur le projet de l'auteur ; à savoir, mettre les combats, les hauts faits d'armes, au centre de l'économie narrative de l'œuvre. C'est d'ailleurs sur l'évocation des victoires passées de Charlemagne que débute la chanson, et ce, dès la première laisse et sans convocation de l'auditeur :

*Carles li reis, nostre emperere magnes,  
Set anz tuz pleins ad estét en Espagne :  
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.  
N'i ad castel ki devant lui remaigne ;  
Mur ne cité n'i est remés a fraindre  
Fors Sarraguce, k'est en une muntaigne.  
Li reis Marsilie la tient, ki Deu nen aimet ;  
Mahumet sert e Apollin recleimet :*



*Ne s' poet garder que mals ne l'i ateignet.*<sup>207</sup>

Cette rétrospective des actes glorieux de l'empereur, la présence Sarrasine à Saragosse et l'annonce de la défaite à venir de Marsile, nous font entrer d'emblée dans le vif du sujet en donnant le ton guerrier de la chanson. S'ensuit un débat sur le bien-fondé d'une attaque ; Marsile va-t-il se convertir, ainsi qu'il le fait savoir par le biais de messagers, ou bien fera-t-il à nouveau preuve de perfidie comme le pense Roland<sup>208</sup> ?

Toujours est-il que, lors des débats, Roland désigne Ganelon comme ambassade auprès du roi sarrasin. Terrorisé par la perspective de cette rencontre et jugeant que l'orgueil de Roland dépasse les bornes, Ganelon décide (paradoxalement) de pactiser avec Marsile ; il entend par là faire payer au neveu du roi le choix qui a été le sien (laises 29 à 31). De ce complot vont découler la bataille qui conduira à l'anéantissement de l'arrière-garde franque, l'expédition punitive de Charlemagne contre l'armée Sarrasine et l'exécution de Ganelon. C'est donc tout un cheminement de tractations et de préparatifs qui amènent lentement la guerre, de la laisse 1 à la laisse 93, laisse dans laquelle le premier coup est porté.

Les combats sont donc l'essence de ces grands poèmes nationaux relatant des conflits d'envergure, tout concourt à leur mise en œuvre, ainsi que nous le montre la composition de *La Chanson de Roland*. Outre les apartés guerriers, sur lesquels nous reviendrons, ces conflits nous donnent à voir des scènes de batailles, des mêlées, où les armées s'entrechoquent dans un effet de multitude que nous transmet le regard de l'auteur. Ces batailles rangées sont importantes dans une chanson de geste car elles permettent de maintenir une cohésion entre les apartés, les défis personnels et la trame de fond de l'histoire ; dans notre œuvre de référence, elles soulignent continuellement le contexte de la guerre qui oppose Francs et Sarrasins. Ainsi, après une suite de défis et d'attaques individuelles, la laisse 109 nous rappelle qu'il s'agit bien d'une guerre d'envergure et non pas d'une série de joutes mortelles<sup>209</sup> :

*La bataille est aduree endementres :*  
*Franc e paien merveilus colps i rendent,*  
*Fierent li un, li altre se defendent.*  
*Tant' i ad hanste e fraitë e sanglente,*  
*Tant gunfanun rumpu e tant' enseigne,*  
*Tant bon Franceis i perdent lor juvente ;*  
*Ne reverrunt lor meres ne lor femmes,*

<sup>207</sup> V. 1-9.

<sup>208</sup> Dans la laisse 14, lors du conseil que tient Charlemagne, Roland lui rappelle que ce cas de figure s'est déjà présenté et que Marsile avait décapité les deux émissaires de l'empereur. Roland est favorable à la guerre : [...] *Faites la guerre cum l'avez enprise, / En Sarraguce menez vostre ost banie, / Metez le sege a tute vostre vie, / Si vengez cels que li fels fist ocire !* [...] V. 210-213.

<sup>209</sup> La laisse 104 introduisait déjà cette donnée, sans toutefois s'attarder sur la mêlée générale.

*Ne cels de France ki as porz les atendent [...].*<sup>210</sup>

Cette première vue d'ensemble détaillée, où Francs et Païens s'entretuent, joue un rôle de toile de fond, dans laquelle le fracas des armes semble presque audible. La construction en chiasme du vers 1398 et la reprise en anaphore de l'adverbe *tant* en début de vers viennent renforcer cette impression en soulignant la violence de l'affrontement et l'ampleur des pertes subies par les troupes franques. Elle fait échos au premier vers de la laisse 104, *La bataille est merveilluse e cumune*, mais en précise le propos par l'utilisation de l'hypotypose et par l'ajout d'une idée nouvelle, les morts chrétiennes : « Il n'a pas encore été question jusqu'ici de pertes françaises. Maintenant, bien qu'ils frappent de merveilleux coups [...], les Français meurent en grand nombre »<sup>211</sup>.

Certes, les Français subissent de lourdes pertes, mais cette « note tragique et angoissante » dont nous parle Jean Rychner<sup>212</sup> est légèrement contrebalancée dans les deux lisses suivantes ; en effet, les lisses 109 à 111, « dont les débuts similaires sont "juxtaposables" »<sup>213</sup>, se suivent en orchestrant la reprise du thème de la mêlée générale, mais si dans la première des trois lisses en question l'accent est mis sur les pertes françaises, les deux suivantes nous montrent que l'ardeur au combat de l'arrière-garde n'est pas vaine :

*La bataille est merveilluse e pesant :*  
*Mult ben i fiert Oliver e Rollant,*  
*Li arcevesques plus de mil colps i rent,*  
*Li duze per ne s'en targent nient,*  
*E li Franceis fierent cumunement.*  
*Moerent paien a millers e a cent :*  
*Ki ne s'en fuit, de mort n'i ad guarent,*  
*Voillet o nun, tut i laisset sun tens.*  
*Franceis i perdent lor meillors guarnemenz ;*  
*Ne reverrunt lor peres ne parenz,*  
*Ne Carlemagne, ki as porz les atent [...].*<sup>214</sup>

Suit la laisse 111, avec ses trois premiers vers en guise de reprise et le commentaire de Turpin sur la valeur des combattants, seule véritable intervention verbale d'un personnage sur ces trois lisses, du fait de sa qualité de clerc. En effet, c'est aux clercs qu'il revient d'écrire l'Histoire ; ici, Turpin assume ce rôle pour donner un aspect de chronique à l'épisode :

<sup>210</sup> V. 1396-1403.

<sup>211</sup> Rychner Jean, *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève : Droz, Lille : Giard, 1955, p.120.

<sup>212</sup> Idem.

<sup>213</sup> Idem.

<sup>214</sup> V. 1412-22.

*Franceis i fierent de coer e de vigur ;  
 Paien sunt morz a millers e a fuls :  
 De cent millers n'en poënt guarir dous.  
 Dist l'arcevesques : 'Nostre hume sunt mult proz ;  
 Suz ciel n'ad rei plus en ait de meillors.  
 Il est escrit en la Geste Francor  
 Que bons vassals out nostre empereür.'  
 Vunt par le camp, si requerent les lor,  
 Plurent des oilz de doel e de tendrur  
 Pur lor parenz par coer e par amor [...].<sup>215</sup>*

Ces trois laisses parallèles nous donnent à voir, avec simplicité mais non sans complétude, ce à quoi peut ressembler une mêlée générale ; toutes trois se répondent par un subtil jeu d'échos sur les motifs propres à la bataille<sup>216</sup> :

Motifs	Laisse 109	Laisse 110	Laisse 111
Ardeur de la bataille	<i>La bataille est aduree</i>	<i>La bataille est merveilluse e pesant</i>	
Puissance des coups portés	<i>Franc e paien merveilus colps i rendent</i>	<i>Mult ben i fiert Oliver e Rollant, / Li arcevesques plus de mil colps i rent, [...] / E li Franceis fierent cumunement.</i>	<i>Franceis i fierent de coer e de vigur</i>
Mort des Francs	<i>Tant bon Franceis i perdent lor juvente</i>	<i>Franceis i perdent lor meillors guarnemenz</i>	
Drames personnels	<i>Ne reverrunt lor meres ne lor femmes</i>	<i>Ne reverrunt lor peres ne parenz</i>	<i>Plurent des oilz de doel e de tendrur / Pur lor parenz par coer e par amor.</i>
Drame collectif	<i>Ne cels de France ki as porz les atendent</i>	<i>Ne Carlemagne, ki as porz les atent</i>	
Mort des païens		<i>Moerent paien a millers e a cent : / Ki ne s'en fuit, de mort n'i ad guarent, / Voillet o nun, tut i laisset sun tens.</i>	<i>Paien sunt morz a millers e a fuls : / De cent millers n'en poënt guarir dous.</i>

Les reprises de motifs confèrent à ces trois passages un caractère de refrain où la bataille nous est présentée sous un aspect extraordinaire ; tout est mis au service de la grandeur de la narration : les coups impitoyables, les morts par milliers, l'intense tristesse face aux pertes.

<sup>215</sup> V. 1438-47.

<sup>216</sup> Dans ce tableau, nous omettons volontairement les motifs que l'on ne retrouve pas dans au moins deux laisses.

Pour ce faire, l'auteur use de constructions en rythme binaire (*merveilleuse e pesant, a millers e a cent, de coer e de vigur, de doel e de tendrur...*), d'anaphores et d'effets d'exagération. Ces procédés simples, qui cadencent les scènes de bataille, les chargent d'une intensité dramatique grandiose ; le regard du narrateur semble embrasser les scènes dans leur ensemble et l'auditeur se trouve transporté au cœur de l'affrontement. Il devient le témoin privilégié d'un épisode guerrier qui semble occuper une place réelle dans l'Histoire ; il assiste au combat, prend connaissance de ses conséquences (*Ne reverrunt lor meres ne lor femmes*) et voit l'épisode en cours entrer dans l'Histoire grâce à la *Geste Francor* que Turpin évoque.

Ces éléments confèrent à la bataille un caractère purement épique, entretenu par une syntaxe propre au genre de la chanson de geste ; en effet, ainsi que le souligne François Suard, « le discours épique installe une "pauvreté ardente" [un style laconique dégageant une force d'évocation incontestable], ce qui déploie une puissance infinie, nourrie qu'elle est par l'imaginaire du lecteur. »<sup>217</sup> Si cette observation en ce qui concerne le discours épique en général est appropriée, elle est d'autant plus pertinente lorsque qu'il s'agit d'une scène de bataille rangée ; en effet, la vision d'ensemble offerte par ce genre de combat fournit un prétexte supplémentaire à la narration de scènes grandioses. De plus, les effets internes aux laisses se trouvent appuyés par la succession même de celles-ci ; les échos et les rythmes binaires, par exemple, sont relayés par les effets de reprises ménagés d'une laisse à l'autre. En effet, les laisses contenant des éléments de batailles rangées se suivent systématiquement par petits groupes, d'où une impression de ralentissement, de redondance, propre aux scènes-clés qui jalonnent le récit<sup>218</sup>.

De ce fait, le cas des laisses 109 à 111 n'est pas unique, puisqu'à plusieurs reprises, des scènes similaires sont relatées dans la chanson ; notons ainsi deux autres couples remarquables, les laisses 123 et 124, et les laisses 252 et 253. Dans ces deux cas, le phénomène de redondance se joue dès les premiers vers de chaque laisse, en ouverture donc, exactement de la même façon que dans les laisses 109 à 111. Attardons-nous en particulier sur les laisses 123 et 124 : toutes deux, comme précédemment avec les laisses 109 à 111, ménagent un ralentissement de l'action du fait des échos qu'elles produisent ; là encore, il est question d'exprimer, avec des formules simples (toujours cette « pauvreté ardente ») l'ampleur et la brutale magnificence de l'affrontement au cœur duquel les Francs font preuve de leur ardeur au combat. Il est intéressant de constater, pour ces deux laisses plus encore peut-être que pour les trois précédentes étudiées, que le but de l'auteur est bien de mettre son talent au service de la narration des événements guerriers car en tant qu'auditeur (ou lecteur), la même scène nous est donnée à voir deux fois de suite, mais sous deux angles différents :

<sup>217</sup> Suard François, *La chanson de geste*, Paris, PUF (2<sup>e</sup> édition mise à jour), 1993, 127 p.

<sup>218</sup> Le même procédé est utilisé lors du trépas de Roland ; cela dit, l'effet se prolonge des laisses 168 à 176 du fait de l'importance du passage.

Motifs	Laisse 123	Laisse 124
Ardeur de la bataille	<i>La bataille est merveilluse e hastive</i>	<i>La bataille est e merveillose e grant</i>
Coups portés par les Francs	<i>Franceis i ferent par vigur e par ire</i>	<i>Franceis i fierent des espiez brunisant</i>
Conséquences des coups	<i>Trenchent cez poinz, cez costez, cez eschines, / Cez vestemenz entresquë as chars vives ; / Sur l'erbe verte li cler sancs s'en afilet.</i>	<i>La veïssez si grant dulong de gent, / Tant hume mort e nasfrët e sanglent : / L'un gist sur l'autre e envers e adenz.</i>
Détresse des Sarrasins	<i>[Dient paien : 'Nus ne l'susfrirum mie!] / [...] / Cel nen i ad ki ne criët : 'Marsilie ! / Cevalche, rei, bosuign avum d'aïe !'</i>	<i>Li Sarrazin ne l'poënt susfrir tant : / Voelent u nun, si guerpissent le camp. / Par vive force les encacerent Franc.</i>

Au regard de ces deux laisses parallèles nous pouvons apprécier le travail de l'auteur qui vise à développer un véritable exercice de narration des combats : dans la laisse 123, les deux premiers motifs nous montrent une bataille violente (*hastive*) tant dans son ensemble que dans les coups portés par les Francs qui frappent *par vigur e par ire*, alors que dans la laisse 124 nous voyons la mêlée prendre de l'ampleur et qu'une précision est apportée sur les armes qu'ils utilisent. Ces deux premiers motifs ménagent un élargissement de la vision de la bataille, comme si le regard de l'auteur s'éloignait de la scène afin de l'embrasser dans son ensemble et en donner une image plus grandiose. De la même manière, les deux motifs suivants, même s'ils semblent exprimer la même idée, offrent deux visions différentes des conséquences des coups portés et de la détresse des Sarrasins : dans la laisse 123, les blessures sont vues de très près, avec une fragmentation de la vision des corps, on peut ainsi distinguer les poings tranchés, les côtés, les échines et même les vêtements entaillés jusqu'à la chair. Il nous est également possible de voir le sang couler sur l'herbe, et cette vision fragmentée nous amène à voir de près la panique qui gagne les Sarrasins les uns après les autres lors de « micro-scènes » de discours direct où ceux-ci expriment leur désarroi. La laisse 124, elle, nous donne à voir ces fragments réunis dans un tableau d'ensemble, le passage nous montre désormais les conséquences du combat à grand échelle, il ne s'agit plus alors de voir les blessures de près mais la multitude des cadavres gisant sur le champ de bataille. Cette vision d'ensemble se poursuit dans un même élan lorsque le désarroi des Sarrasins est à nouveau mentionné : les cris de détresse ne sont plus évoqués, mais remplacés par une vision de la panique générale des troupes de Marsile. Tous fuient alors le combat dans un mouvement commun.

Les ponts entre ces deux laisses sont très clairs dès lors que l'on examine le traitement qui est fait des motifs les composants ; la scène, racontée de deux manières différentes, gagne en profondeur. D'abord évoquée par petites touches où l'horreur du combat est presque palpable, la vision de la mêlée s'élargit pour souligner la prouesse des Francs et offrir au public le tableau d'une bataille grandiose.

Analysons maintenant le cas des laisses 245 et 246, sensiblement différentes dans leur évocation de la mêlée : tout comme les laisses précédemment étudiées, celles-ci marquent un effet de ralentissement, voire de pause, dans le récit ; d'autant plus que les laisses 243 et 244 jouent déjà sur un même effet dans la façon dont elles s'enchaînent, avec la reprise et le développement du motif des trois derniers vers de la laisse 243 sur les deux tiers de la laisse 244. Ces quatre laisses forment donc un groupe important où s'opposent guerriers et idéaux. Charlemagne et son armée sont allés au-devant des Sarrasins pour les affronter, et ce groupe de laisses marque le début de cette seconde bataille, d'abord par une vue d'ensemble du combat sur douze vers (à cheval sur les laisses 243 et 244<sup>219</sup>), puis par l'exhortation des chefs à combattre, suivie d'une courte évocation de la bataille elle-même en fin de laisses (laisses 245 et 246). Notons que la seconde partie de la laisse 244, avec un premier appel de Baligant, à partir du vers 3391, constitue un lien entre les deux couples de laisses et renforce ainsi l'ensemble avec l'effet de redondance. Mais revenons au cas particulier qu'est le second couple formé par les laisses 245 et 246 : ce n'est pas tant l'évocation du combat qui y est importante, puisqu'elle n'occupe pas plus de quatre vers sur chacune des laisses, mais l'idéal propre à chaque camp, mis en mots par les chefs eux-mêmes. En effet, ces deux laisses mettent en opposition les harangues de Baligant et de Charlemagne et la réaction de leurs troupes par un procédé de parallélisme analogue à celui employé pour la description des combats :

Motifs	Laisse 245	Laisse 246
Harangue des chefs	<i>Li amiralz la süe gent apelet : / 'Ferez, paien, por el venud n'i estes ! / Jo vos durrai muillers gentes et beles, / Si vos durai feus e honors e teres.'</i>	<i>Li emperere reclimet ses Franceis : / 'Seignors barons, jo vos aim, si vos crei. / Tantes batailles avez faites pur mei, / Regnes cunquis e desordenét reis ! / Ben le conuis que gueredun vos dei / E de mun cors, de teres e d'aveir. / Vengez voz filz, voz freres voz heirs / Qu'en Rencesvals furent ocis ier seir ! / Ja savez vos, cuntre paiens ai dreit.'</i>
Fidélité des combattants	<i>Paien respudent : 'Nus le devuns ben fere.'</i>	<i>Respondent Franc : 'Sire, vos dites veir.' / Tels vint miliers en ad Charles od sei, / Cumunement l'en pramentent lor feiz : / Ne li faldrunt pur mort ne pur destreit.</i>
Évocation de la bataille	<i>A colps pleners de lor espiez i perdent, /</i>	<i>N'en i ad cel sa lance n'i empleit, / De lur espees i fierent demaneis.</i>

<sup>219</sup> Du vers 3379 au vers 3390.

<p><i>Plus de cent milie espees i unt traites. / Ais vos le caple e dulurus e pesmes ! / Bataille veit cil ki entr'els volt estres.</i></p>	<p><i>La bataille est de merveillus destreit.</i></p>
---	---

Ces deux laisses pourraient exprimer à elles seules l'essence de la seconde bataille de la chanson, elles en marquent le début et exposent les intentions des deux camps ; Baligant motive ses troupes avec la promesse de leur offrir des femmes et des terres alors que Charles met plutôt en avant ce qu'il doit à ses hommes pour leur loyauté<sup>220</sup>, la vengeance des morts et le droit qui est le sien. Remarquons d'ailleurs que la Harangue du roi franc est plus de deux fois plus longue que celle du roi païen, mettant ainsi en évidence la légitimité de son attaque ; il n'est plus question alors, comme au début de la chanson, de s'accommoder d'une paix incertaine, mais bien d'en finir avec son ennemi et, même si la mêlée n'est que rapidement évoquée en fin de laisses, les paroles des deux rois agissent déjà comme un combat qui nous dresse un portrait des belligérants, développe deux idéaux guerriers en vis-à-vis. Quelque part, ces deux laisses marquent un moment décisif dans l'œuvre ; une pause, le temps d'une courte réflexion, avant de se lancer à nouveau dans la bataille. C'est là l'originalité de ce couple de laisses, il préfigure la bataille rangée plus qu'il ne la décrit, contrairement aux autres passages de la chanson étudiés ; l'intensité épique est générée par le discours des protagonistes qui, pour une fois, dans des laisses de bataille générale, prend réellement le pas sur la représentation de l'action elle-même.

Toutes les laisses de bataille rangée forment des pics d'intensité dans la chanson ; les laisses "individuelles" mettant en scène un personnage particulier, Franc ou Sarrasin, nommé dans le premier vers de la strophe qui leur était consacrée, font désormais place à une vision d'ensemble où la multitude charge le texte d'un souffle épique considérable. Les prénoms disparaissent pour être remplacés par *La bataille*<sup>221</sup>, *Franceis e Arrabit*<sup>222</sup>, *les oz*<sup>223</sup>, etc. C'est une Histoire commune qui se raconte à travers les affrontements. Nous l'avons dit, ces laisses fonctionnent par groupes de deux, trois, ou quatre ; avec les reprises et parallélismes qu'elles ménagent elles ralentissent momentanément le récit pour lui donner encore plus de grandeur, les héros s'effacent un instant pour donner à voir une *nation* héroïque. Nation qui vit et se construit par la lance et l'épée. Dès lors que l'épisode de Roncevaux commence, les laisses très descriptives, entièrement ou en grande partie dédiées à une vision d'ensemble, viennent jalonner le texte ; les laisses 109, 110 et 111 en ouverture, les laisses 123 et 124 en guise de transition avant que la chanson ne se focalise sur Roland, Olivier et Turpin, puis le même phénomène se produit lorsque que l'armée de Charlemagne

<sup>220</sup> Il est par ailleurs lié à eux par de nobles sentiments (*jo vos aim, si vos crei*), disposition que l'on ne retrouve pas chez Baligant.

<sup>221</sup> Vers 1610, 1620, 1412, 3381, 3421 entre autres.

<sup>222</sup> Vers 3481.

<sup>223</sup> Vers 3383.

arrive devant Saragosse ; l'important groupe des laisses 243 à 246 fait office d'introduction à la seconde bataille, les laisses 252 et 253, après sept laisses "individuelles", redonnent une vision commune de la guerre et, après le duel des rois, les laisses 262, 263 et 264 viennent clôturer la guerre, avec la fuite définitive des Sarrasins et leur poursuite par les Francs.

Les batailles rangées contribuent à structurer le récit en y ménageant des ruptures rythmiques et permettent à l'auteur de développer une esthétique des combats plus grandiose encore, plus épique, que dans les laisses individuelles ; par ce procédé, il nous livre l'antagonisme dans son ensemble, donnant ainsi à voir et à entendre le choc des armées. Pour se faire, il semble s'éloigner de la scène afin d'offrir à son auditoire / lectorat toute l'ampleur que peut prendre un épisode historique. En évoquant la multitude, il donne du relief à son récit et joue ainsi avec les rythmes opposant batailles rangées et mises à mort successives de personnages nommés, souvent traitées lors de combats singuliers. C'est désormais sur ces mises à mort successives que nous allons diriger notre réflexion.

## **b – Les successions de mises à mort : la frénésie guerrière :**

Par opposition aux batailles rangées, les mises à mort successives nous donnent une vision plus serrée du combat, le regard de l'auteur se rapproche des combattants et laisse la masse des armées pour se consacrer à des personnages clairement identifiés<sup>224</sup>. Ce ne sont plus *la bataille*, *Franceis* ou *Arrabit* qui ouvrent les laisses, mais les noms des protagonistes qui s'illustrent au combat le temps de quelques vers. Ces laisses se présentent parfois à la manière d'apartés, où seuls l'assaillant et l'assailli sont mentionnés ; à d'autres moments, l'évocation du héros est suivie d'une énumération de ses prouesses, le tout dans une impression de célérité manifeste ; cependant cette succession de hauts faits conserve tout de même un caractère individuel puisque ce n'est pas l'armée entière qui est mise à l'honneur mais un personnage en particulier.

Dans cette optique, nous pouvons dire qu'il existe deux catégories bien distinctes de laisses mettant en scène les mises à mort successives : il y a d'abord les laisses où un personnage en tue un autre rapidement, puis celles où un héros fait un grand massacre dans les rangs ennemis (il s'agit ici du topos du héros dans la mêlée). Ces deux types de laisses ne développent pas essentiellement les clichés<sup>225</sup> propres au combat chevaleresque en ce sens qu'elles ont pour but de donner une impression d'accélération du récit ; d'autres laisses plus descriptives, où l'on suit la pénétration de l'arme dans le corps de l'ennemi, se chargent plus volontiers de ce développement, comme les laisses 93 et 104 qui nous montre avec force détails comment Roland pourfend un ennemi.

<sup>224</sup> « Dans la chanson de geste, les duels sont souvent dilués dans une marée de morts exécutés sommairement. » Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang, 2008.

<sup>225</sup> Les clichés, nous y reviendrons, étant au nombre de sept selon J.P. Martin, in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999.



Cependant, ces deux laisses ont davantage vocation à esthétiser le résultat sanglant d'une attaque<sup>226</sup> que de représenter la frénésie guerrière des héros, de ce fait elles n'entrent pas dans le cadre de notre réflexion sur les mises à mort successives, qu'il s'agisse d'un enchaînement de laisses au rythme emmené ou d'une vision du héros triomphant dans la mêlée. Nous nous en tiendrons donc aux deux types de laisses présentées ci-dessus afin de cibler notre propos.

Consacrons-nous, pour commencer, aux laisses 96 à 102 ; elles ne font jamais plus de huit vers, sont économes en détails et occupées dans leur totalité par l'évocation de la mise à mort. Nous insistons sur l'idée de mise à mort car, dans ce groupe de laisses, les chevaliers francs abattent leurs ennemis sans que ces derniers aient la possibilité de se défendre. Tous les engagements évoqués sont indiscutablement victorieux. Les deux laisses qui suivent cet enchaînement complètent la vision de l'affrontement, mais elles diffèrent des précédentes car la laisse 103 nous montre l'échec de Margarit à vouloir tuer Olivier et la laisse 104 décrit avec précision comment Roland pourfend Chernuble et son cheval.

Ces laisses 96 à 102 nous donnent à voir avec quelle énergie les Francs passent à l'attaque, et quoi de mieux qu'une telle cassure rythmique pour mettre en scène leur habileté au combat ! En effet, alors que les laisses précédant cet enchaînement avoisinent ou dépassent la vingtaine de vers, l'auteur orchestre une cascade de mises à mort esquissées à grands traits, occupant chacune une laisse. Ce jeu sur le rythme permet des modulations du récit et nourrit le style oral, ainsi que le souligne Edward Heinemann :

La longueur de la laisse engendre des effets bien plus complexes que ne le ferait une simple opposition de la laisse brève et lyrique à la laisse longue et narrative.

[...] une laisse courte et unie, dont les contours sont vigoureusement marqués, se prête à un lyrisme intense. Les laisses XCVI – CII du MS O de la Chanson de Roland, la série des combats singuliers au début de la bataille, confèrent une certaine musicalité au combat sanglant [...].<sup>227</sup>

L'observation d'Heinemann est assez claire : la tonalité, la musicalité d'une chanson ne dépendent pas uniquement de ces oppositions entre laisse purement lyrique, faite pour le chant, et laisse narrative, dédiée à ce qui tient davantage du récit ; et puisqu'il nous est impossible d'avoir connaissance de l'accompagnement musical de la chanson, les traces rythmiques laissées par le texte peuvent nous éclairer sur le travail et les intentions de l'auteur. Et c'est bien de célébrer les combats qu'il s'agit ; tout concourt à les mettre en relief ; non pas en opposition à d'éventuels épisodes narratifs, mais bien les uns par rapports aux autres.

<sup>226</sup> D'une autre manière, comme nous le verrons par la suite, ces laisses font partie d'ensembles qui servent à mettre en relief le groupe de laisses que nous allons évoquer en premier lieu.

<sup>227</sup> Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, p. 175.

Ce point de vue que nous défendons, ainsi que l'idée de musicalité évoquée par E. Heinemann, peuvent être soutenues par les observations de F. Suard lorsqu'il attire l'attention sur le fait que « les caractéristiques du genre épique sont liées au style oral, mais aussi aux objectifs de la chanson : célébrer plutôt que dire, en inscrivant l'excès comme figure première »<sup>228</sup>. L'excès dont nous parle F. Suard, on ne le retrouve pas à l'intérieur des laisses de la série 96-102, la célébration se s'opérant davantage grâce au phénomène de parallélisme qui les unit.

La brièveté des laisses, le caractère quasi-lapidaire de la description et leur enchaînement en parallèle sont les trois composantes dont use l'auteur pour amplifier l'effet de rapidité des engagements menés par les soldats de Charlemagne<sup>229</sup> ; en ce début de bataille, c'est une véritable avalanche d'attaques que les païens ont à subir. Et ces procédés sont autant de jeux de rythme au service de la grandeur des chevaliers chrétiens. Cette mise en relief est accentuée par la rupture qu'elle provoque avec les laisses précédentes ; dans les laisses 93 à 95, par exemple, Roland, Olivier et Turpin tuent chacun leur Sarrasin, mais la mise à mort de l'ennemi n'occupe qu'une place limitée en nombre de vers par rapport à la longueur totale des laisses<sup>230</sup>. Ainsi, bien que leur traitement soit analogue à celui des combats de la série 96-102, ces trois mises à mort, du fait de leur appartenance à des laisses plus longues, ne produisent pas le même effet de rapidité car celles-ci se composent d'une raillerie de l'ennemi, du sentiment qu'elle provoque chez le héros, de la mise à mort, puis de la réponse exprimée par le vainqueur. Ainsi l'on peut dire que ces trois engagements n'entrent pas véritablement dans notre typologie des mises à mort successives car leur environnement exclut l'impression de frénésie guerrière.

Les laisses de la série 96-102, du fait de leur concision, ne permettent pas la mise en place de discours ou de réels commentaires, seulement de brèves railleries de la part des vainqueurs ; l'auteur lui-même ne se livre à aucun commentaire et s'en tient à l'exposition des faits. Seule la laisse 103, qui circonscrit la série, vient apporter un changement ; dans cette laisse, deux vers nous donnent une description rapide du combattant sarrasin (*Margariz est mult vaillant chevalers, / E bels e forz e isnels e legers*), mais c'est pour mieux souligner que, malgré ses qualités, il se trouve incapable de remporter la victoire sur Olivier, protégé par le droit. Cependant, si cette laisse diffère par son contenu, elle ne remet pas en question l'enchaînement rythmique précédent, dont elle fait partie dans une certaine mesure<sup>231</sup>. C'est d'ailleurs son contenu qui nous incite à lui attribuer une fonction particulière : elle fait office de conclusion en montrant l'unique engagement sarrasin (manqué de surcroît), mais aussi de transition puisqu'elle marque le retour de laisses plus longues.

<sup>228</sup> Suard François, *La chanson de geste*, Paris, PUF (2<sup>e</sup> édition mise à jour), 1993.

<sup>229</sup> Selon F. Suard, *idem*, la syntaxe simplifie au maximum les articulations entre les propositions et privilégie la construction paratactique, notamment dans les scènes de combat. L'action est une succession d'images données à voir, qui aboutissent à une impression de rapidité et d'accumulation. Ici, cette impression est décuplée par l'enchaînement même des laisses.

<sup>230</sup> Dans la laisse 95, par exemple, l'évocation de la mise à mort n'occupe que six vers sur vingt-six.

<sup>231</sup> Elle conserve l'aspect épuré des laisses 96 à 102 qui contrastent avec les laisses 93 à 95, riches en harangues, commentaires et descriptions.

C'est avec ce dernier type de laisses qu'apparaît un autre aspect des mises à mort successives, cependant exprimées d'une façon plus générale que dans la série que nous venons d'étudier puisque les ennemis tués et les blessures ne sont représentés que sous la forme d'une masse anonyme. En effet, si les laisses précédemment évoquées mettaient en scène deux guerriers nommés, les groupes de vers qui nous intéressent dans les suivantes mettent l'accent sur un héros face à un grand nombre d'ennemis qu'il terrasse. La prouesse du héros qui nous était donnée à voir de manière individuelle se charge alors d'une autre dimension : par son évocation dans la mêlée, le héros est magnifié, il est montré dans sa toute puissance, capable d'abattre un nombre incalculable d'ennemis. D'une certaine façon ces moments répondent à ses victoires individuelles et apparaissent comme des apothéoses héroïques révélant sa valeur de guerrier. Cette stylisation de l'affrontement se manifeste dès la laisse 105 :

*Li quens Rollant parmi le champ chevalchet,  
Tient Durendal, ki ben trenchet e taillet ;  
Des Sarrazins lur fait mult grant damage.  
Ki lui veïst l'un geter mort sur l'altre,  
Li sanc tuz clers glacer par cele place !  
Sanglant en ad e l'osberc e la brace,  
Sun bon cheval le col e les espalles.<sup>232</sup>*

Au regard d'un passage comme celui-ci on peut apprécier le travail de l'auteur, car si l'intention est toujours la même, à savoir célébrer la grandeur des combattants, les procédés qu'il utilise sont sensiblement différents de ce que nous avons vu jusqu'alors au sujet des mises à mort successives. Ce type de narration se rapproche de celle des mêlées générales, mais en est le pendant individuel. Ainsi, du point de vue stylistique, l'on se situe à mi-chemin entre l'affrontement singulier et la bataille rangée, dont certaines techniques d'amplification se manifestent ici ; comme la polysyndète *e l'osberc e la brace*, ou encore l'hyperbole *mult grant damage*. Ces techniques se retrouvent dans d'autres laisses relatant des exploits analogues, créant ainsi un tissu de résonances et de correspondances.

Les laisses ne se suivent pas comme dans l'enchaînement 96-102, et les effets qui les unissent paraissent donc apparemment plus ténus, leurs liens moins serrés ; ils sont seulement plus subtils, et les échos qu'elles produisent ne sont pas moins retentissants.

Ce jeu d'échos est mis en place par un système de reprises de formules<sup>233</sup> plus ou moins

---

<sup>232</sup> V. 1338 à 1342.

<sup>233</sup> « La « formule », répétition de vers entiers, est la substance même de l'art du poète ». Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, p. 17.

stéréotypées ; ainsi, au vers *Ki veïst l'un geter mort sur l'altre* de la laisse 105 répondra un couple de vers<sup>234</sup> de la laisse 147, où Olivier, blessé à mort, se venge de ses assaillants :

*Oliver sent qu'il est a mort nasfrét,  
De lui venger jamais ne li ert sez :  
En la grant presse or i fiert cume ber,  
Trenchet cez hanstes e cez escuz buclers  
E piez e poinz e seles e costez.  
Ki lui veïst Sarrazins desmembrer,  
Un mort sur altre a la tere geter,  
De bon vassal li poüst remembrer.*

Dans ces deux laisses, le héros semble seul face à l'ennemi sur le champ de bataille, et toutes deux se répondent par des phénomènes d'analogie ou de reprise ; la seule véritable différence résidant dans le fait que Roland est décrit couvert du sang de ses ennemis et que Olivier, du fait qu'il vit ses derniers exploits, est envisagé dans le souvenir qu'il laisserait à un témoin. Ainsi, il est possible de mettre ces deux laisses en parallèle afin de mettre en lumière leurs correspondances :

	Roland – laisse 105	Olivier – laisse 147
Le héros sur le champ de bataille	<i>Li quens Rollant parmi le champ chevalchet, Tient Durendal, ki ben trenchet e taillet ;</i>	<i>Oliver [...] En la grant presse or i fiert cume ber, Trenchet cez hanstes e cez escuz buclers E piez e poinz e seles e costez.</i>
Mort des Sarrasins et appel à l'auditeur	<i>Des Sarrazins lur fait mult grant damage. Ki lui veïst l'un geter mort sur l'altre, Li sanc tuz clers glacer par cele place ! [...]</i>	<i>Ki lui veïst Sarrazins desmembrer, Un mort sur altre a la tere geter, De bon vassal li poüst remembrer.</i>

On peut donc noter que les laisses 105 et 147 se ressemblent par leurs composantes ; toutes deux sont construites sur un même schéma, avec le héros dans la bataille, les coups donnés et le résultat que l'auteur met en avant, en appelant l'auditeur à se figurer la scène. Le schéma est lui-même renforcé par l'utilisation de structures binaires (*ki ben trenchet e taillet*), de la polysyndète (*Trenchet cez hanstes e cez escuz buclers / E piez e poinz e seles e costez*) et de formules voisines (*Ki veïst l'un geter mort sur l'altre* et *Ki lui veïst [...] / Un mort sur altre a la tere geter*)<sup>235</sup>.

<sup>234</sup> Les vers 1970-71.

<sup>235</sup> On retrouve ce type de construction aux quatre premiers vers de la laisse 243 : *Malprimes siet sur un cheval tut blanc, / Cunduit sun cors en la presse des Francs, / D'ures en altres granz colps i vait ferant, / L'un mort sur l'altre suvent vait tresturnant*. Dans ce cas-là, les similitudes avec les passages dédiés aux Francs, en utilisant les mêmes formules, servent non pas à valoriser le guerrier mais à faire naître une angoisse chez l'auditeur, la tension

Nous pouvons affirmer que ces laisses revêtent un aspect similaire car chacune des deux exprime la même idée ; cependant, l'art du poète, bien que faisant appel à de nombreuses formules et constructions préétablies<sup>236</sup>, car nécessaires à la mémorisation orale, sait ménager des effets de variations afin de rendre sa narration toujours plus vivante et épique. En témoigne la laisse 155, qui nous montre l'archevêque Turpin, atteint de quatre épieux, infliger de lourdes pertes à l'armée sarrasine :

*Il trait Almace, s'espee d'acer brun,  
En la grant presse mil colps i fiert e plus.  
Puis le dist Carles qu'il n'en esparignat nul :  
Tels quatre cenx i troevet entur lui,  
Alquanz nafrez, alquanz parmi ferut,  
S'i out d'icels ki les chefs unt perdut.<sup>237</sup>*

Dans le cas de ce passage le combat n'est que très succinctement évoqué, un vers seulement, mais c'est par le compte des ennemis abattus autour du corps de Turpin qu'est pris en charge l'expression du grand massacre qu'il a fait dans les rangs adverses. Le combat est éludé car, mis à part le fait que Turpin frappe *mil colps*, aucune autre information ne nous est fournie. La prolepse, avec le témoignage ultérieur de Charlemagne est le seul élément qui puisse nous permettre de juger de la violence du combat.

C'est donc encore une autre méthode originale dont use le jongleur pour célébrer les combats, après les enchaînements rapides et la vision d'ensemble du héros dans la mêlée, seulement celle-ci privilégie la figure de l'ellipse qui fait davantage appel à l'imagination de l'auditeur ; on peut alors apprécier avec quelle habileté ce dernier met son talent au service de sa narration. Les successions de mises à mort sont traitées avec une grande variété de procédés ; ainsi, l'auditeur, malgré l'aspect potentiellement répétitif de l'action, se voit proposer une mise en scène toujours renouvelée et son attention est sans cesse captée par le poète. De ce fait, il préserve son auditoire de l'ennui et lui offre des mises à mort spectaculaires et trépidantes. Qu'il s'agisse donc de mêlées générales ou de combats singuliers, le travail du jongleur consiste à jouer sur les rythmes, les images et la construction des laisses qui composent son œuvre. C'est donc tout naturellement qu'il nous revient de consacrer une partie de notre étude à la construction des laisses dans *La Chanson de Roland*.

---

dramatique s'en trouvant renforcée.

<sup>236</sup> « Les motifs les mieux structurés jouent un rôle important dans la composition lyrique des chansons ; ils offrent un second niveau d'unité lyrique, inférieur à celui de la laisse mais susceptible de laisser entendre des échos à plus longue distance, et de renforcer par là l'unité poétique des œuvres. » J.P. Martin in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999.

<sup>237</sup> V. 2089-94.

### c – La construction de la laisse :

Pour étudier la construction des laisses<sup>238</sup> dans une chanson de geste il faut garder à l'esprit l'existence de l'« étroite union du rythme et du sens »<sup>239</sup>, car si le sens d'une strophe est déterminé par son contenu, il l'est tout autant par son architecture. En effet, « l'art épique est un art métrique »<sup>240</sup>. La construction de la laisse, qui influe sur son rythme, est aussi importante que le sens des mots qui la composent<sup>241</sup>. Partant de ce principe, il s'avère donc nécessaire de s'appliquer à montrer en quoi la narration des combats dans *La Chanson de Roland* dépend également de sa mise en forme. Pour ce faire, nous allons reprendre certaines des laisses déjà partiellement étudiées en nous consacrant à leur globalité car, précédemment, nous nous sommes intéressés aux évocations pures des épisodes guerriers qu'elles contenaient en délaissant volontairement leur entièreté<sup>242</sup>.

Dans *La Chanson de Roland* l'idée de combat est incontestablement permanente, elle est le moteur de l'histoire ; cependant, une longue narration mettant en scène une succession de coups portés, sans la moindre respiration dans le texte, eût été ennuyeuse et monotone ; voire sans intérêt. C'est pourquoi l'auteur de la chanson, qui rappelons-le, avait un public à séduire et à convaincre, a composé son récit de façon à ce que celui-ci se teinte de nombreuses tonalités. Nous l'avons déjà dit, et c'est un fait, le but de la chanson est de célébrer et non pas de lister des faits, il était donc nécessaire de créer des effets, en jouant sur les images, les échos et reprises, mais aussi sur les rythmes. Les rythmes sont en effet primordiaux, puisqu'il s'agit avant tout d'une chanson<sup>243</sup> ; et si les enchaînements de laisses y participent déjà, leur composition intrinsèque vient renforcer la cohérence et la construction du texte. Ainsi, nous verrons que les combats, lorsqu'ils n'occupent pas la totalité de la laisse, sont généralement entourés d'éléments qui en nourrissent le sens et en intensifient les enjeux.

Prenons pour commencer l'exemple des laisses 109 et 155 : elles évoquent respectivement une mêlée générale et les derniers exploits de Turpin sur le champ de bataille. Ces évocations sont toutes deux suivies d'une prolepse<sup>244</sup> qui vient inscrire l'affrontement dans une réalité qui semble dépasser le texte lui-même :

<sup>238</sup> Ici encore nous nous consacrerons exclusivement aux laisses relatant des scènes de combat.

<sup>239</sup> Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, p. 10.

<sup>240</sup> *Idem*.

<sup>241</sup> Nous ne reviendrons pas sur les phénomènes d'échos et de reprises déjà traités, nous intéressant exclusivement à l'architecture globale des laisses.

<sup>242</sup> En effet, ces parties, volontairement négligées, ne rentreraient pas dans l'analyse des scènes de combat ; c'est donc maintenant qu'elles trouvent leur intérêt dans notre étude, puisque les combats ne sont plus envisagés de façon absolue, mais bien relative à leur environnement au sein de la laisse.

<sup>243</sup> Il est nécessaire d'insister sur ce fait pour ne pas perdre de vue l'essence du texte.

<sup>244</sup> Dans la laisse 109 une analepse vient également rappeler la trahison de Ganelon.

Laisse 109	Laisse 155
<i>Karles li magnes en plure e se demente.  De ço qui calt ? Nen avrunt sucurance.  Malvais servise le jur li rendit Guenes  Qu'en Sarraguçe sa maisnee alat vendre.  Puis en perdit e sa vie e ses membres :  El plait ad Ais en fut jugét a pendre,  De ses parenz ensembl'od lui tels trente  Ki de murir nen ourent esperance.</i>	<i>Puis le dist Carles qu'il n'en esparignat nul :  Tels quatre cenz i troevet entur lui,  Alquanz nafrez, alquanz parmi ferut,  S'i out d'icels ki les chefs unt perdut.  Ço dit la Geste e cil ki el camp fut,  Li ber seinz Gilie, por qui Deus fait vertuz,  E fist la chartre el muster de Loüm ;  Ki tant ne set ne l'ad prod entendut.</i>

Ces projections dans le temps, en allongeant la laisse, lui donnent une dimension supérieure, une dimension qui surpasse le simple combat ; elles fonctionnent comme une justification du combat, elles en consacrent le sens. La nouvelle mention de la trahison faite dans la laisse 109 nous rappelle que trahir son roi c'est aussi trahir Dieu ; mais nous savons par les vers qui suivent que ce crime ne restera pas impuni. Ainsi, l'auditoire est rassuré car justice sera rendue comme il se doit.

La seconde moitié de la laisse 155 prolonge cette idée de justification en convoquant des textes officiels : la Geste et la Charte de saint Gilles, témoin des combats et homme *por qui Deus fait vertuz*. On retrouve ici aussi l'idée de justice, et donc de droit, puisque la victoire finale est sous-entendue (en effet, ce sont toujours les vainqueurs qui écrivent l'Histoire). Rappelons également que cette laisse célèbre les prouesses de Turpin, ministre du Christ, et qu'en ce sens sa lutte et son trépas ne peuvent être vains car ils représentent le sacrifice d'un martyr. Ce n'est donc pas un hasard s'il incombe à un saint de rédiger la charte qui mentionne ses exploits<sup>245</sup>.

De plus, ces deux laisses, de seize vers chacune, sont construites de façon équilibrée puisqu'elles sont divisées en deux parts égales, l'une se consacrant au combat de façon directe, l'autre en évoquant les conséquences (l'unité de la laisse n'est cependant pas remise en cause<sup>246</sup>). C'est dire l'importance de l'architecture strophique ; car la description du combat ne fait pas tout, l'œuvre ne peut se résumer à ces faits seuls. Il est même plutôt rare que, dans les mêlées générales, la description du combat occupe la majeure partie de la laisse ; en règle générale, elle en occupe moins de la moitié<sup>247</sup>. D'ailleurs, pour enrichir son texte, pour lui donner du relief, l'auteur ne manque pas d'insérer de nombreux éléments au sein des laisses. Outre les analepses et prolepses, il intègre certaines composantes qui elles aussi imprègnent le texte d'une sensation de réel : les appels à l'auditeur.

<sup>245</sup> « Le poète épique revendique le sérieux et la véracité attribués aux textes savants conservés dans les monastères et tout particulièrement aux chroniques dont elles sont les berceaux ». Suard François, *La chanson de geste*, Paris, PUF (2<sup>e</sup> édition mise à jour), 1993.

<sup>246</sup> « La laisse courte, comme celle qui prédomine dans la *Chanson de Roland* du MS O, offre peu de place à la variété de contenu. Elle montre presque par nécessité un accord marqué entre le fil narratif et le fil métrique, entre incident et laisse. » Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, p 157.

<sup>247</sup> 5 vers sur 16 dans la laisse 109, 8 vers sur 26 dans la laisse 110, 1 vers sur 8 dans la laisse 252, 9 vers sur 27 dans la laisse 253, 4 vers sur 13 dans la laisse 244 et 3 vers sur 16 dans la laisse 246. En revanche, les laisses 123 (5 vers sur 10), 124 (4 vers sur 8), 243 (8 vers sur 14) et 245 (4 vers sur 9), plus courtes, sont davantage resserrées sur l'action pure.

Les appels à l'auditeur servent à convoquer celui qui ne se trouvait pas sur le champ de bataille mais qui est présent au moment où le jongleur chante les exploits des héros. Le but de ces appels est de renforcer encore les effets d'hypotypose de certains passages mais aussi de donner du crédit à ce qui est conté. En quelque sorte, on dit à l'auditeur « ce que je chante s'est réellement produit ; vous-même auriez pu y assister ». On retrouve notamment ce genre de formule dans les laisses 105 (*Ki lui veïst l'un geter mort sur l'altre, / Li sanc tuz clers glacer par cele place !*), 244 (*La veïsez la tere si junchee, / L'erbe del camp, ki est verte e delgee, / [Del sanc qu'en ist est tute envermeillee].*) et 252 (*Ki puis veïst li chevaler d'Arabe, / Cels d'Occiant e d'Argoillie e de Bascle !*).

Les formules présentées ici endossent un rôle particulier au sein des laisses, leur présence n'est pas anodine ; en effet, dans les laisses 105 et 244 elles fonctionnent à la façon de transitions, entre l'action elle-même et son résultat, et ménagent dans le même temps une sorte de pause dans la narration. Afin de clarifier le propos, il est possible de résumer la composition des deux laisses à l'aide d'un tableau de ce type :

Laisse 105	Laisse 244
1 - Le héros dans la mêlée	1 - La mêlée générale
2 - <i>L'appel à l'auditeur (avec vision du sang)</i>	2 - <i>L'appel à l'auditeur (avec vision du sang)</i>
3 - La mêlée générale	3 - l'exhorte aux combattants
4 - l'exhorte aux combattants	4 - La mêlée générale

Ces deux laisses, de treize vers chacune, sont construites sur un même schéma, créant ainsi une dynamique similaire. La pause que constitue l'appel à l'auditeur amène à rediriger le regard vers d'autres éléments de la bataille ; il peut dévier vers un autre personnage<sup>248</sup> ou s'éloigner du héros pour embrasser toute la scène. Ces autres éléments faisant partie de la laisse ne viennent pas diluer ou parasiter l'évocation du combat, il se trouve au contraire sublimé, car mis en valeur, du fait de son intégration à un ensemble plus large de faits. L'on pourrait ainsi dire que le combat en position initiale de laisse est une pièce maîtresse que l'on « assaisonne », que l'on renforce, notamment par une seconde évocation en seconde partie de laisse avec un retour ou un passage à la mêlée générale.

Dans un registre analogue, l'appel à l'auditeur de la laisse 252 marque une transition, à la différence près que le phénomène que nous venons d'étudier ne se produit pas au sein d'une laisse mais à cheval sur deux d'entre elles. Les quatre étapes que l'on retrouvait précédemment au sein d'une même strophe se trouvent alors réparties dans les laisses 251 et 252. De ce fait, le héros dans la bataille (ici l'émir Baligant) et l'exhorte aux combattants se trouvent dans la première laisse, l'appel à l'auditeur et la description de la mêlée générale dans la seconde. L'architecture de la laisse s'en trouve tout naturellement bouleversée puisque l'appel ne la divise plus en deux mais lui sert

<sup>248</sup> Dans la laisse 105, avant de s'intéresser à la bataille générale, l'auteur consacre un vers à Olivier, ménageant ainsi une transition progressant en deux étapes.



d'ouverture ; la bataille occupe ainsi le reste de la laisse et se déploie jusqu'à son dernier vers sans qu'aucun autre motif n'apparaisse. Il ne s'agit évidemment pas d'un bouleversement au sein de la trame narrative de l'œuvre, mais plutôt d'une preuve supplémentaire que la grande et savante variété de structures des laisses permet à la chanson de renouveler sans cesse les formes de l'action. Il serait d'ailleurs difficile d'extraire une laisse en particulier pour en faire un modèle absolu tant la diversité de construction est importante.

Cette diversité tient également au fait que l'on alterne entre mêlées générales, héros seul face à une troupe et combats singuliers. Dans les scènes de mêlées générales l'on peut citer la laisse 124 qui nous offre elle aussi un autre type de construction ; un appel au lecteur vient là aussi diviser l'ensemble, mais contrairement à ce que l'on a pu voir auparavant, la narration se limite à trois étapes, toutes trois focalisées sur un même fait<sup>249</sup> :

*La bataille est e merveillose e grant ;  
Franceis i fierent des espiez brunisant.  
La veïssiez si grant dulor de gent,  
Tant hume mort e nasfrét e sanglent :  
L'un gist sur l'altre e envers e adenz.  
Li Sarrazin ne l'poënt susfrir tant :  
Voelent u nun, si guerpissent le camp.  
Par vive force les encacerent Franc.*

Nous voyons ici que les deux premiers vers sont consacrés à la bataille, suivis de l'appel à l'auditeur qui donne à voir sur trois vers le résultat des coups portés ; cependant, après cet appel, le regard n'est pas redirigé vers un personnage en particulier ou vers un autre élément de la bataille, mais est invité à observer la suite des événements. Ainsi, il ne s'agit plus d'un glissement géographique, mais d'une poursuite chronologique des faits. Une vision de cause à effet où une seule véritable action est traitée, dans un élan unique.

Ce type de construction plutôt simple n'est pas sans rappeler certaines laisses de combat singulier, au détail près que ce n'est plus l'auteur qui prend en charge le commentaire des faits, mais le héros lui-même. La laisse 104 cependant, où Roland terrasse Chernuble, est construite de façon assez particulière :

*La bataille est merveilluse e cumune.  
Li quens Rollant mie ne s'asoïret :  
Fiert de l'espiét tant cum hanste li duret,*

<sup>249</sup> « La laisse est l'unité de base à partir de quoi se construit la chanson. La laisse est un tout homogène et clos. » Badel Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du moyen âge*, Paris, Bordas, 1971.

*A quinze cols l'ad fraitë e rumpue ;  
 Trait Durendal, sa bone espee, nue,  
 Sun cheval brochet, si vait ferir Chernuble :  
 L'elme li freint u li carbuncle luisent,  
 Trenchet le chef e la cheveleüre,  
 Si li trenchat les oilz e la faiture,  
 Le blanc osberc dunt la maile est menue,  
 Et tut le cors tresqu'en la furcheüre.  
 Enz en la sele, ki est a or batue,  
 El cheval est l'espee aresteüe ;  
 Trenchet l'eschine, unc n'i out quis jointure,  
 Tut abat mort el préd sur l'erbe drue.  
 Après li dist : 'Culvert, mar i moüistes !  
 De Mahumet ja n'i avrez aiüde.  
 Par tel glutun n'ert bataille oi vencue.'*

La bataille est évoquée (*La bataille est merveilluse e cumune*), puis l'on suit Roland au cœur de la mêlée sur trois vers avant d'assister à une mise à mort en combat singulier, pour enfin entendre les propos que le chevalier lance à sa victime. On peut noter en premier lieu qu'ici aussi l'action est linéaire, il est possible de la suivre de façon chronologique. Pourtant, du fait de la longueur des étapes qui la composent on assiste à une mise en relief de certains éléments : la bataille est d'abord esquissée à grands traits sur un vers, puis un effet de zoom nous rapproche du héros, des vers 1321 à 1323 ; suite à cela, la mise à mort de Chernuble est détaillée sur onze vers et la raillerie que Roland lui adresse s'étend sur trois vers. Aucun élément ne vient diviser la laisse dans sa structure ; elle est entièrement dédiée à un seul et même fait, et même si elle débute par une brève vision globale de la bataille ce n'est que dans le but de mettre en exergue la mise à mort du païen.

Il est d'ailleurs intéressant de voir comment cette laisse est amenée car elle suit la série des laisses 96 à 102<sup>250</sup>, elle-même introduite par une exhortation de Turpin à frapper l'ennemi dans la laisse 95<sup>251</sup>. L'introduction commune à ce groupe de laisses se trouve donc à la fin de la laisse qui le précède, tous les combats mis en scène peuvent ainsi s'enchaîner sans contextualisation particulière, alors que la laisse 124 possède sa propre introduction dans ses quatre premiers vers. Cependant, à y regarder de plus près, toutes ces laisses nous montrent exactement la même chose, seule la manière diffère quelque peu entre la série et la laisse 124<sup>252</sup>. Les laisses de la série font entre six et huit vers

<sup>250</sup> Nous laissons volontairement la laisse 103 de côté pour cette partie de l'étude car sa portée est davantage idéologique qu'esthétique. Selon nous, elle fonctionne à la manière d'une parenthèse rappelant de quel côté se trouve le droit.

<sup>251</sup> Suite à une provocation de Corsablis, Turpin tue ce dernier et encourage les Francs à se conduire en preux : *Ferez, Franceis, nul de vos ne s'ublil ! V. 1258.*

<sup>252</sup> « Selon le nombre et la diversité des détails dans la laisse, selon l'importance métrique qu'ils revêtent, l'accumulation

alors que dans la laisse 124 la mise à mort à elle seule occupe onze vers. Pourtant, si l'on exclut son introduction, nous retrouvons bien une mise à mort suivie d'un commentaire ou d'une raillerie sur un vers. Les mises à mort sont moins détaillées que par la suite, mais leur force d'évocation n'est pas à remettre en cause<sup>253</sup> car cette succession rapide de laisses consacrées à un seul événement<sup>254</sup> utilise des images qu'elle répète ou modifie grâce à l'effet de cascade dont nous avons parlé plus haut : on retrouve successivement la destruction du bouclier, du haubert, la pénétration de l'épieu dans le corps (avec le cœur, le foie ou le poumon), et parfois l'idée du transpercement.

Toutes ces images se retrouvent dans les onze vers de mise à mort de la laisse 124. Quelques détails supplémentaires viennent cependant agrémenter la description : le heaume est brisé, le crâne, la chevelure, le visage et les yeux sont fendus et, après que le corps de l'ennemi a été fendu lui aussi, l'épée arrête sa course dans l'échine du cheval. Cette profusion nous rappelle que Roland, bien que tous se montrent vaillants, est un chevalier sans pareil, doublé d'un porte-drapeau idéologique ; il est alors normal que les prouesses de chacun se trouvent condensées et exacerbées dans cette laisse. Là encore, qu'il s'agisse de la série 96-102, de la laisse 124 elle-même, ou de leur enchaînement, c'est bien l'héroïsme et le combat qui sont mis à l'honneur, ils sont l'aboutissement de la chanson. Et si, comme nous l'avons vu antérieurement, les alternances de scènes de mêlées générales et de mises à mort en combat singulier, de même que les alternances entre laisses longues et laisses courtes, jouent sur les différents rythmes de la chanson pour magnifier les prouesses des guerriers, la construction des laisses elles-mêmes poursuit le même but.

La composition des laisses, extrêmement variée dans leur architecture, subjugué l'auditeur, l'attirant au plus près des antagonistes ou lui donnant à contempler d'un seul coup d'œil l'immensité de l'affrontement ; il est parfois convoqué comme témoin direct de la scène et invité à partager une histoire tenue pour vraie. Pour ce faire, l'auteur déploie son art en usant de procédés divers qu'il maîtrise à la perfection :

Grand poète, à la fois vigoureux et délicat, l'auteur du *Roland* connaît son métier. Il entend que chaque laisse forme un tout. Libre de déterminer l'amplitude de sa strophe, il sait l'introduire et la conclure ; d'un bout à l'autre il y maintient une parfaite unité de ton.<sup>255</sup>

Les combats, tantôt crûment explicités, tantôt quasiment éludés, mais toujours extrêmement vivants, figurent au sein de l'œuvre comme autant de moments privilégiés destinés à en construire, rythmer et dynamiser la trame dramatique. Ils sont une composante essentielle de l'œuvre parce qu'ils la structurent, mais aussi parce qu'ils représentent des pics de tension vers lesquels tout se

produit un effet d'ampleur ou de compression et d'accélération. » Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, p. 174.

<sup>253</sup> « [...] son style, sobre, laconique, dépouillé, classique déjà par son austérité et sa rigueur, éveille de profondes résonances. » Le Gentil Pierre, *La chanson de Roland*, Paris, Hatier-Boivin, 1955, p. 180.

<sup>254</sup> « la laisse a une unité très forte quand elle est consacrée au développement d'un seul fait ou idée. Souvent enchaînée par une reprise du vers. » Badel Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du moyen âge*, Paris, Bordas, 1971. Dans la série, la reprise du vers n'est pas systématique mais la plupart des laisses en usent.

<sup>255</sup> Le Gentil Pierre, *La chanson de Roland*, Paris, Hatier-Boivin, 1955, p. 177.

dirige ; ils sont le but à atteindre, les actes à célébrer au-dessus de tout autre, car même si un beau discours exalte la foi des combattants, ce sont bien leurs prouesses sur le champ de bataille qui donnent la mesure de leur grandeur.

## **2 – Les combats comme moyen dans le roman arthurien :**

### **a – Respect ou dépassement des stéréotypes<sup>256</sup> :**

Le combat dans la chanson de geste est un motif naturellement codifié du fait de sa nature de motif récurrent. En effet, construire les combats en y intégrant des clichés que l'on retrouve à plusieurs reprises permet non seulement au jongleur de mémoriser son texte<sup>257</sup>, mais aussi à l'auditeur de saisir d'emblée une action qui doit faire sens immédiatement. Un réseau serré de correspondances est alors mis en place au sein d'une œuvre épique ; nous l'avons vu, c'est sur ce réseau, dont dépendent échos et rythmes, que repose l'essence d'un texte comme la *Chanson de Roland*.

Dans les romans du cycle arthurien, bien qu'ils traitent d'aventures chevaleresques, la trame narrative n'est pas entièrement dépendante des combats ; ils en sont évidemment une composante importante, mais ne sont pas, comme dans la chanson de geste, une fin en soi. Ils permettent surtout de faire progresser les personnages dans leur quête et fonctionnent comme des paliers et des obstacles à franchir pour mener à bien cette quête<sup>258</sup>. Cependant, même si les personnages évoluent dans un monde en paix, il est normal que les épisodes guerriers fassent appel à des éléments comparables, sinon similaires, à ceux de la narration épique, puisque l'affrontement chevaleresque fait partie des réalités de l'époque à laquelle Chrétien rédige ses œuvres. Il puise donc dans cette tradition littéraire préexistante afin d'apporter du crédit à ces scènes particulières. Notons par ailleurs que les combats dans l'œuvre de Chrétien sont majoritairement des duels, ce qui n'empêche en aucun cas l'actualisation de certains clichés ; au contraire, cette actualisation permet de faire entrer en résonance matière romanesque et matière épique.

Les clichés du combat singulier sont au nombre de sept ou de six selon J.P. Martin<sup>259</sup> ou G.

<sup>256</sup> Nous prenons le parti d'écarter volontairement les combats mettant en scène des créatures merveilleuses, car même s'ils sont éminemment romanesques le caractère formellement chevaleresque de l'affrontement se trouve remis en cause et cela viendrait parasiter les comparaisons avec les autres œuvres étudiées.

<sup>257</sup> « Jean Rychner inclut la répétition parmi les traits qui dénonçaient les origines orales du genre. » Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, p. 18.

<sup>258</sup> G. Bergeron voit dans la description des combats « un des pivots essentiels de la trame narrative ». Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang, 2008, p.11.

<sup>259</sup> Éperonner son cheval, brandir sa lance, frapper l'ennemi, briser son écu, rompre son haubert, le transpercer et l'abattre à bas de son cheval (souvent mort dans la chanson de geste). J.P. Martin, in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999.

Bergeron<sup>260</sup> et l'on va nécessairement en retrouver une partie dans les différents affrontements que livrent les héros de Chrétien. Le premier d'entre eux, celui qui est actualisé le plus fréquemment, est la charge ; dans *Le chevalier au Lion* et *Le chevalier de la Charrette*, on le retrouve clairement mentionné dans sept combats sur les huit que contient chaque roman. La formulation de l'assaut change, puisque que l'on ne retrouve plus les constructions chères à l'auteur du *Roland* (de type *le cheval brochet, vait ferir*), mais l'image est tout de même conservée dans l'évocation de la charge à cheval. Pour ce faire, Chrétien fait appel à plusieurs verbes à valeur de synonymes.

Dans *Le chevalier de la Charrette*, ce sont les verbes *poindre, adrecier, entrevenir, muer* et *courir* qui nomment ou sous-entendent l'action d'éperonner :

V. 844 – *Puis point li uns ancontre l'autre*

V. 2220 – *A tant li uns vers l'autre point*

V. 2382 – *Et li chevaliers s'adreça*

V. 2681 – *Si s'antreviennent de randon*

V. 3588 – *Et poignent [...]*

V. 4991 – *Et li uns contre l'autre muet*

V. 7002 – *Et Lanceloz molt tost cort [...]*

Dans *Le chevalier au Lion*, ce sont les verbes *entrevenir, eslaissier, poindre* et *passer* :

V. 514 – *A chest mot nous entrevenismes*

V. 814 – *S'entrevinrent [...]*

V. 2247-48 – [...] *si s'entr'eslaissent*

*chevauz corrant [...]*

V. 4188 – *Tantost Messire Yvains s'eslaisse*

V. 4472 – *Li troi ver li ensamble poignent*

V. 5571 – *Li passent li dui champion*

Notons que si le verbe *poindre* retranscrit une action parfaitement analogue à celle de *brochier*, piquer le cheval des éperons, les autres verbes employés la sous-entendent ou lui sont consécutifs. En effet, les chevaliers ne peuvent *s'eslaissier, entrevenir, s'adrecier* ou *muer* s'ils n'ont pas au préalable éperonné leurs chevaux. C'est donc une manière différente d'envisager la charge, qui est déclinée grâce à diverses expressions et un point de vue nouveau. Le stéréotype de la charge s'en trouve alors transcendé. Mais Chrétien va encore plus loin dans le dépassement du cliché lorsqu'il commence la narration du huitième combat du *Chevalier au Lion*, celui qui oppose Yvain

<sup>260</sup> Lancer un défi, éperonner son cheval, frapper l'ennemi, détruire son bouclier, endommager son haubert, enfoncer l'arme dans son corps. Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang, 2008.

et Gauvain :

*Entr'eslongié se sont andui  
Por ce qu'il ne s'entreconnoissent.  
A l'assembler les lances froissent  
Qui grosses ierent et de fraisne.<sup>261</sup>*

Dans cette scène nous assistons à tout ce qui entoure la charge, mais la charge elle-même est éludée ; les deux chevaliers s'éloignent l'un de l'autre pour prendre leur élan, puis le choc des armes suit sans qu'il ne soit fait mention de la charge ou des coups d'éperons. Cependant, ce début de scène de combat ne manque de piquant, bien au contraire, car si le cliché est largement dépassé dans sa forme, il est également respecté grâce à l'effet qu'il produit sur le lecteur ; on y ressent la fougue des affrontements épiques du *Roland*, avec une accélération tangible de l'action. Cette fougue que l'on ressent est parfois sous-tendue par la haine viscérale que se vouent les adversaires alors que, bien souvent, ceux-ci ne se connaissent pas avant que le combat ait lieu. Sans doute est-ce un héritage de la chanson de geste, où la haine mortelle des belligérants est une composante essentielle de l'affrontement, car chaque armée, outre la menace territoriale qu'elle représente pour l'autre, se trouve être une troupe blasphématrice. C'est donc un antagonisme idéologique, religieux dans la chanson de geste, moral dans les romans de Chrétien, que l'on retrouve au travers de certains duels, car les héros, Yvain, Lancelot ou Perceval, ne partagent pas les valeurs de leurs adversaires. Cependant, cette haine n'est pas absolue, elle varie d'un combat à l'autre. Dans le *Conte du Graal*, si Perceval et ses deux adversaires consécutifs, Anguinguerron<sup>262</sup> et Clamadeu<sup>263</sup>, se haïssent mortellement c'est que le héros contrarie leurs plans de conquête et que les assiégeants menacent sa dame. De même, lors de deux des trois duels qui opposent Lancelot et Méléagant, la même idée justifie le combat ; Lancelot, tout comme Perceval, est mû par l'amour alors que son ennemi s'acharne à l'en priver :

*Et force et hardemanz li croist,  
Qu'Amors li fet molt grant aïe  
Et ce que il n'avoit haïe  
Rien nule tant come celui  
Qui se combat ancontre lui.<sup>264</sup>*

Son amour pour Guenièvre et la haine qu'il voue à son ravisseur créent une tension au sein

<sup>261</sup> V. 6102-05.

<sup>262</sup> *Si s'antrehaïrent de mort* (V. 2202).

<sup>263</sup> *Si s'antrehaoient de mort* (V. 2668).

<sup>264</sup> V. 3720-24.

de ces combats qui s'avèrent être un moyen de défendre une idéologie, un mode de pensée noble. L'idée est reprise lors de son ultime duel face à Méléagant<sup>265</sup>, c'est donc bien une haine personnelle, comme celle qui animait Perceval, qui sous-tend l'affrontement et ramène un équilibre qui était alors rompu.

Plus relative encore est la haine réciproque entre Lancelot et le chevalier orgueilleux car elle est ici purement hypothétique ; pourtant la narration laisse entendre que si elle était réelle le combat n'en serait pas moins rude :

*Et s'il de mort s'antrahaissent,  
Ja por voir ne s'antranvaissent  
As espees plus cruelmant.*<sup>266</sup>

C'est donc une idée nouvelle qui apparaît puisque les deux chevaliers ne se haïssent pas vraiment. Ils ne se connaissent pas, rien n'aurait donc dû les opposer avec une telle violence. Cependant chacun se bat pour ce qu'il pense être juste et se met en devoir de défendre son parti, c'est pourquoi le combat est si acharné et revêt un aspect capital. À la différence des héros du *Roland*, Lancelot pourrait éviter ce combat, car le chevalier orgueilleux ne représente pas une menace pour le royaume d'Arthur, il est un obstacle que le héros s'est lui-même choisi<sup>267</sup>. Ici comme précédemment, la haine, qui est cependant évoquée comme simple supposition, est le fruit d'un dessein contrecarré face à une idée de justice. De la même façon, le combat entre Yvain et Esclados est caractérisé par une impression de haine mortelle :

*S'entrevinrent et sanlant firent  
Qu'il s'entrehaissent de mort.*<sup>268</sup>

Là non plus la haine n'est pas un fait absolu à proprement parler ; les deux chevaliers *semblent*<sup>269</sup> se haïr, tout comme Francs et Sarrasins se haïssent dans *La Chanson de Roland*, alors qu'ici aucun enjeu mortel ne les anime. Un doute est alors permis quant aux sentiments réels des deux adversaires. Esclados protège sa fontaine et Yvain cherche à parfaire son image de preux. La haine réelle, ou feinte dans un jeu d'intimidation, de ces deux derniers exemples, sert à nourrir l'affrontement, elle le charge d'une intensité qui donne au roman certaines caractéristiques de la chanson de geste. Même si les romans de Chrétien sont davantage centrés sur les qualités abstraites

<sup>265</sup> *Et Lanceloz molt tost cort sus / Meliagant de grant aïr, / Con celui cui molt puet haïr.* V. 7002-04.

<sup>266</sup> V. 2699-2701.

<sup>267</sup> Ce combat répond au principe de la rencontre impromptue, composante générique du roman de l'errance.

<sup>268</sup> V. 814-15.

<sup>269</sup> D'après le dictionnaire Godefroy « faire semblant » peut signifier « avoir l'air », « laisser voir » ou « témoigner telle chose » ; ces différents sens nous invitent à faire preuve de mesure quant au sens de l'expression.

(morales et spirituelles) que sur les performances guerrières<sup>270</sup>, le traitement des combats ne peut être négligé, ce sont des scènes d'action qu'il faut faire vivre au même titre que les autres épisodes de la trame dramatique. Cependant, il ne s'agit pas de les limiter à ce simple état de fait ; mais nous traiterons de cet aspect lorsque nous évoquerons l'allongement de la laisse.

Revenons pour l'instant aux stéréotypes de l'engagement avec lesquels Chrétien structure sa narration. Autres éléments indissociables de l'échange guerrier, outre la haine de l'adversaire et la charge à cheval, les équipements des chevaliers, leur description, leur destruction et les blessures causées par les armes, se présentent comme des stéréotypes presque incontournables de l'action. Ainsi, dans la chanson de geste comme dans le roman, leur mention dans les scènes de combats est quasi systématique. Prenons pour commencer le premier combat que livre Lancelot contre le gardien du gué dans *Le Chevalier de la Charrette* ; les armes y sont décrites comme étant d'une grande beauté, rappelant ainsi les évocations de Durendal ou d'Almace, l'épée de Turpin :

*Del fuerre treit le brant d'acier*

*Et cil saut sus, si treit le suen*

*Qu'il avoit flanbeant et buen [...]*

*Les escuz ou reluist li ors*

*Traient avant, et si s'an cuevrent [...]*<sup>271</sup>

La splendeur des armes, flamboyantes, reluisantes, s'apparente à s'y méprendre à ce que l'on peut trouver au cours de la lecture du *Roland*. Cependant il est assez rare que les armes et équipements soient caractérisés par leur esthétique. Il est bien question des hyacinthes et émeraudes dont les heaumes d'Yvain et Gauvain sont sertis, mais c'est davantage pour souligner leur destruction dans l'âpreté du combat qui les oppose<sup>272</sup>. C'est un point nouveau qui diffère par rapport à la narration épique ; là où les équipements informaient l'auditeur sur la noblesse des guerriers, leur description rapide devient ici une indication sur leur agressivité. De ce fait, dans les romans de Chrétien, l'accent est mis sur la dislocation plutôt que sur la contemplation de l'armement. La dislocation débute la plupart du temps par la destruction des lances, alors que dans *La Chanson de Roland*, celles-ci allaient systématiquement transpercer l'adversaire sans se rompre.

Cette destruction initiale préfigure la violence du combat à venir, un combat qui sera bien souvent d'une longueur<sup>273</sup> très largement supérieure à celle des combats dans la chanson de geste. Dans une bataille les ennemis sont rapidement jetés à bas de leur cheval et laissés pour mort alors qu'ici, les duels durent parfois jusqu'à l'épuisement des chevaliers. C'est pour cette raison que

<sup>270</sup> Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang, 2008.

<sup>271</sup> V. 856-61.

<sup>272</sup> *Si se combatent une chaude / Que jagonce nē esmeraude / N'ont sor les hiames atachie / Ne soit molue et esquachie* V. 6131-34.

<sup>273</sup> Nous envisageons le combat en lui-même et non la place qu'il occupe en termes de vers.



Chrétien dépasse le stéréotype de la mort rapide infligée à la lance. On peut voir, lors du combat entre Yvain et Esclados, la longue dégradation de leurs équipements respectifs :

*Chascuns ot lanche roide et fort,  
Si s'entredonnent mout grans cos,  
Qu'andeus les escus de lors cols  
Perchent et li hauberc deslichent ;  
Lor lances froissent et esclicient,  
Et li tronchon volent en haut.  
Li uns l'autre a l'espee assaut,  
Si ont au caple des espees  
Les guiges des escus copees,  
Et les escus dehachiés tous,  
Et par desus, et par desous,  
Si que les pieches en dependent ;  
N'il ne s'en keuvrent ne deffendent,  
Car si les ont haligotés  
C'a delivre seur les costés,  
Et seur les bras et seur les hanches,  
Assient les espees blanches.<sup>274</sup>*

Ce combat est un exemple probant, parmi d'autres, de l'évolution de la narration d'un genre littéraire à l'autre ; si les mises à mort sont rares dans l'œuvre de Chrétien, les affrontements n'en sont pas moins violents et c'est ce que l'on peut constater en parcourant l'extrait ci-dessus : les lances éclatent, boucliers et hauberts sont détruits, si bien que les deux adversaires n'en sont plus protégés et qu'ils combattent à découvert. Ainsi, ils s'infligent de nombreuses blessures tout au long du combat :

*Li hiaume embruncherent et ploient,  
Et des aubers les mailles volent  
Si que de sanc assés se tolent [...] <sup>275</sup>*

La destruction des équipements et la dégradation des corps sont permises par la durée du combat<sup>276</sup>, donnée absente dans *La Chanson de Roland* car les blessures y sont toujours mortelles ;

<sup>274</sup> V. 816-32.

<sup>275</sup> V. 840-42.

<sup>276</sup> On retrouve une évocation analogue lors du combat entre Yvain et Gauvain : *Et des poins redonnent tes cops / Sor les naseax et sor les cols / Et sor les frons et sor les joes, / Que toutes sont perses et bloes / La ou li sans chaoit*

la mort est immédiate, ou imminente du fait de l'accumulation des plaies (comme c'est le cas pour Olivier ou Turpin). Dans le roman arthurien les blessures ne provoquent que très rarement le décès d'un des combattants, les deux adversaires reçoivent de nombreux coups mais restent en vie. Les blessures, qui étaient évoquées comme résultat du combat dans la chanson de geste, sont ici une composante à part entière de celui-ci ; l'énumération des plaies relève ici d'un processus en cours au moment de la narration<sup>277</sup> et non la clôture d'un épisode. La défaite d'un combattant, ainsi que le remarque G. Bergeron<sup>278</sup>, n'est qu'une mort symbolique évoquant la victoire d'une idéologie sur une autre<sup>279</sup>. En l'occurrence celle du héros.

Revenons un peu en arrière dans la chronologie du combat, justement dans le but de traiter de cette opposition idéologique. Nous l'avons dit plus haut, éperonner son cheval et mener une charge vers son ennemi pour le jeter à bas de son cheval est un cliché récurrent dans la chanson de geste, ainsi que dans le roman arthurien ; seulement, ce cliché, bien que scrupuleusement respecté, est augmenté d'une dimension supérieure : la réciprocité. En effet, si auparavant les charges semblaient dirigées vers un adversaire statique qui paraissait attendre d'être frappé, ce n'est plus le cas lors des duels décrits sous la plume de Chrétien. Désormais les charges sont majoritairement bilatérales ; les belligérants éperonnent et se frappent de concert. Leurs lances éclatent, ils tombent (parfois tous deux) à bas de leurs chevaux, se relèvent et tirent leurs épées pour poursuivre le combat, le tout dans une impression de symétrie parfaite<sup>280</sup>. Cette façon d'envisager le duel chevaleresque sert à mettre en exergue l'opposition des adversaires, la faisant passer du domaine idéologique au physique. C'est pour cette raison que les combats se font si acharnés lorsqu'une cause est à défendre, et sur ce point nous rejoignons G. Bergeron lorsqu'il évoque la description des combats chez Chrétien :

Affirmer que chez Chrétien de Troyes la description de l'affrontement n'a qu'une fonction atmosphérique, que la description renvoie à elle-même et n'a d'autre sens que ce qui est explicitement énoncé par la narration serait réducteur. Ce serait d'ailleurs contredit par la curieuse diversité des récits de combats dans les romans de Chrétien de Troyes.<sup>281</sup>

Il serait en effet difficile de désigner un combat type chez Chrétien tant leurs descriptions sont variées ; ainsi, un ennemi peut être terrassé par un seul coup de lance<sup>282</sup> ou une scène peut nous montrer le héros dans la mêlée, comme c'est le cas lors de la bataille des gens de Logres où de

---

*desous. / Et les haubers ont si derous / Et les escus si depechiés / N'i a celui ne soit blechiés.* V. 6121-28.

<sup>277</sup> Un autre exemple tiré du *Chevalier de la Charrette* : *Sovant si asprement se reent / Les hiaumes et les haubers blans / Qu'après le fer en saut li sans.* V. 3612-14.

<sup>278</sup> Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang, 2008.

<sup>279</sup> « Chez Chrétien, le combat est l'illustration d'un conflit entre deux idéologies ou motivations divergentes. Ce n'est pas le plus fort qui gagne, mais celui qui a le droit pour lui. » *Idem*.

<sup>280</sup> « La description des combats chez Chrétien est une stylisation de la violence qui illustre un conflit aux portées morales. Le réalisme de la description n'est qu'un réalisme d'apparence. » *Idem*. Ce type de constructions est également présent dans *Érec et Énide*, par exemple aux vers 865-86 ou 5930-43.

<sup>281</sup> *Idem*.

<sup>282</sup> C'est le cas lors du Passage des Pierres ou de l'affrontement entre Yvain et Keu.

l'attaque du château de Noroison. Ces deux types de narrations ne sont pas sans rappeler celle de la chanson de geste. Prenons l'attaque du château, lorsque *Mesire Yvains fiert el tas*<sup>283</sup>, exemple explicite de ce que Chrétien retient de la tradition épique :

*Si feri de si grant vertu  
Un chevalier deseur l'escu  
Qu'il mist en .i. mont, che me samble,  
Cheval et chevalier ensamble ;  
N'onques puis chil ne se leva,  
Qu'el ventre li cuers li creva  
Et fu par mi l'eschine frais.*<sup>284</sup>

À la manière de la chanson de geste on retrouve la glorification du héros dans la bataille, avec une première charge relativement détaillée en ce qui concerne le sort d'un ennemi précis ; vient ensuite une évocation plus générale de la bataille où le chevalier s'illustre face à ses ennemis. Ici le respect de la tradition épique se fait plus prégnant encore :

*Veés or comment chil se preuve !  
Veés or com se tient en ranc !  
Veés com emporte de sanc  
Se lanchë et s'espee nue !  
Veés comment il les remue !  
Veés comment il les entasse,  
Com il lor vient , com il les passe,  
Com il guenchist, com il trestourne !*<sup>285</sup>

Après avoir occis un assiégeant, Yvain est montré comme dominant le champ de bataille, il semble seul face à l'ennemi, à la hauteur d'un héros épique<sup>286</sup>, et ses prouesses, si nombreuses, se trouvent forcément évoquées par une énumération admirative. Dans cette dynamique on retrouve le procédé de l'appel au lecteur, cher à la narration épique ; ainsi, tout comme dans la chanson de geste, un effet de réel est produit afin de charger la scène d'un souffle qui lui est caractéristique.

Notons cependant que si Chrétien respecte en de nombreux points la tradition épique c'est peut-être pour mieux s'en éloigner ; en effet, les éléments épiques que l'on retrouve dans ses romans

---

<sup>283</sup> V. 3152.

<sup>284</sup> V. 3155-61.

<sup>285</sup> V. 3212-19.

<sup>286</sup> Il apparaît même comme supérieur au héros épique par excellence : *Onques ne fist de Durendart / Rollant de Turs si grant essart / En Rainchevax nē en Espagne*. V. 3235-37.

servent leur propre dépassement, ils agissent comme autant de points de départ, de repères qui tendent vers un renouvellement de la description. De cette façon, Chrétien s'appuie sur la tradition épique par le biais de clichés afin de dynamiser son récit, faisant ainsi entrer « un peu d'épopée dans le roman »<sup>287</sup>. Seulement, presque tous ces clichés sont remaniés, transformés ou renouvelés. C'est à se demander si leur utilisation ne serait pas, avant tout, prétexte à émancipation de la part de Chrétien.

Ainsi que nous l'avons vu, la plupart des stéréotypes du combat se retrouvent dans la narration des romans de Chrétien ; cependant, qu'il s'agisse du sentiment de haine, de la charge à cheval, renouvelée dans sa forme et dans son vocabulaire, de la description et de la destruction des équipements, des blessures et de la défaite (qui n'est plus systématiquement un décès), tous sont au service du changement. Chrétien compose son récit dans un savant équilibre entre tradition et nouveauté afin de le charger d'une dimension différente de celle de la chanson de geste. Toujours est-il qu'il n'opère pas une synthèse, car son univers reste résolument romanesque, même s'il est agrémenté de quelques touches épiques. Cette dimension autre apportée au récit, cette façon nouvelle d'envisager l'affrontement chevaleresque impliquent nécessairement une modification des contours de la narration, et cette modification passe par un allongement sensible de la description.

## **b – Le déploiement de la description :**

Nous avons évoqué plus haut la longueur des combats dans le roman arthurien afin de les comparer aux combats très courts de *La Chanson de Roland* ; cependant, nous les avons envisagés en termes de durée intradiégétique uniquement. Il nous revient désormais de nous attacher à les considérer en fonction de leur longueur réelle ; c'est à dire à la place qu'ils occupent en nombre de vers, et de nous interroger sur les raisons de cet allongement de la description. Pour ce faire nous allons principalement nous intéresser aux duels, « sorte de combat la plus fréquente, et aussi la plus caractéristique, dans le roman arthurien, du moins dans sa forme la plus romanesque et la moins épique »<sup>288</sup>.

Les romans de Chrétien traitent d'individus poursuivant une quête, de ce fait une psychologisation est rendue possible, non seulement lors du déroulement de l'intrigue mais aussi tout au long des combats, élément qui ne peut trouver sa place dans la chanson de geste traditionnelle du fait des enjeux nationaux, communs, qui y sont exposés. En raison, dans une certaine mesure, de cette psychologisation, la description des combats va s'étoffer et s'agrémenter d'éléments divers qui vont l'amener à se déployer sur un grand nombre de vers.

<sup>287</sup> Walter Philippe, *Chrétien de Troyes*, Paris, PUF, 1997, p. 45.

<sup>288</sup> Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 47.

Prenons le premier duel qui oppose Lancelot à Méléagant : cet affrontement occupe à lui seul deux cent trente-deux vers, et pourtant il n'est pas achevé puisque Bademagu, le père de Méléagant le fait interrompre. Si ce combat semble s'éterniser à ce point c'est que la narration ne se borne pas à décrire uniquement les coups portés (bien d'autres combats sont désignés comme étant très longs et n'occupent cependant pas une telle place dans le récit) mais nous donne à voir un grand nombre d'éléments qui lui sont liés. La description du combat en lui-même est certes plus fournie, avec d'abondants détails au sujet des coups et de leurs conséquences sur les corps et les équipements, mais elle s'enrichit également de comparaisons ayant pour but de caractériser l'attitude des chevaliers. Ainsi, au vers 3608, les deux ennemis se frappent *Plus fieremant que dui sengler*, au vers 3756, Lancelot domine Méléagant comme si celui-ci était *avugle* ou *eschacier*, et au vers 3803, c'est son amour pour Guenièvre qui est comparé à celui de Pyrame pour Thisbé<sup>289</sup>.

Ces éléments restent minoritaires mais n'ont pas qu'une fonction atmosphérique ; en effet, ils disent beaucoup de choses en quelques mots sur l'âpreté du combat et ses enjeux, très explicites dans leur laconisme, ils permettent de ménager une économie de la narration qui pourra alors se déployer sur d'autres aspects de la scène. En définitive, même si le combat est narré dans les règles de l'art, avec une actualisation des clichés épiques, les vers qui lui sont directement consacrés ne constituent pas la majeure partie de la séquence ; on peut ainsi noter que d'une certaine façon il lui arrive de presque passer au second plan. En effet, l'on peut également prendre connaissance des états d'âme des témoins du combat et des doutes qui les habitent :

*Molt en sont les genz esmaiees,  
 Celes qui a lui se tenoient,  
 Car ses cos afebloier voient,  
 Si criement qu'il ne l'an soit pis,  
 Et il lor estoit ja avis  
 Que il en avoit le peior  
 Et Meliaganz le meillor,  
 Si an parloient tot antor.*<sup>290</sup>

Lors de ce passage, ainsi que dans les vers 3679 à 3689, les impressions du public nous donnent une vision indirecte du combat ; les partisans de Lancelot s'inquiètent de le voir faiblir alors que ses opposants se réjouissent de voir le fils de leur roi prendre le dessus. Dans cette même optique, les sentiments de Méléagant nous sont connus : *Si est molt liez con cil qui panse / C'or n'ait ja mes vers lui desfanse* (V. 3681-82) ; ainsi que ceux de Lancelot lorsqu'une jeune fille

<sup>289</sup> Ce type de comparaisons n'est pas rare dans la narration romanesque : de la même manière, Lancelot *anvaïst* le chevalier orgueilleux *come tanpeste* au vers 2728, et plus tard, ce dernier doit se rendre *Come l'aloë qui ne puet / Devant l'esmerillon durer*, aux vers 2744-45.

<sup>290</sup> V. 3626-33.

intervient et l'exhorte à se battre convenablement<sup>291</sup>. Celui-ci, trop absorbé par la présence de la reine ne prêtait plus vraiment attention à son adversaire, mettant ainsi en danger sa vie et la liberté de Guenièvre<sup>292</sup>. L'intervention de la jeune fille constitue un tournant non seulement pour le combat, puisque Lancelot reprend le dessus, mais aussi pour la narration de l'épisode. En effet, au moment où Méléagant est en grand danger<sup>293</sup>, son père fait appel à Guenièvre afin qu'elle demande à son chevalier de cesser le combat ; c'est alors que la dernière partie de la scène se construit autour d'un dialogue de vingt-neuf vers<sup>294</sup> entre Bademagu et Guenièvre. Si l'on ajoute à ce dialogue un premier échange entre la reine et la jeune fille et les encouragements de celle-ci envers Lancelot, on peut constater que les paroles des témoins occupent un quart de la scène de combat, ce qui contribue largement à l'allonger. Mais ne nous y trompons pas, il n'y a pas de surplus dans la narration de Chrétien, chaque élément trouve sa place dans une logique et nourrit le sens de la quête. En effet, il s'agit du premier des trois duels contre Méléagant, mais aussi des retrouvailles entre la reine et son champion, la narration a donc pour but, outre les effets de style, de mettre en place les rapports qui animent les personnages principaux du roman et de faire connaître au lecteur leurs intentions et sentiments profonds afin de le guider dans la lecture de l'œuvre.

Dans une perspective différente, mais dans une optique analogue, le dernier combat du *Chevalier au Lion*, duel judiciaire qui oppose Yvain à Gauvain, prend une forme qui éclaire le lecteur sur le parcours effectué par le héros. La narration de ce combat s'étend sur cent onze vers<sup>295</sup> et se compose elle aussi de nombreux éléments qui lui sont attenants. La raison de ce combat est que les deux amis, qui ne se sont pas vus depuis longtemps et qui ne peuvent se reconnaître à cause de leur heaumes<sup>296</sup>, doivent régler un litige entre deux sœurs, chacun ayant été choisi comme champion par l'une des deux ; et c'est devant le roi Arthur et sa cour qu'à lieu l'affrontement, il y a donc ici encore un certain nombre de témoins. Voyant que le combat ne semble jamais vouloir finir et que les deux chevaliers se font durement souffrir l'un l'autre, les témoins en appellent au roi pour faire cesser le triste spectacle :

*Et tuit le roy proyer en viennent  
Que, maugré l'aisnee serour,  
Doinst de la terre a la menour  
La tierche partie ou la quarte*

<sup>291</sup> Lors de son combat contre l'orgueilleux ses sentiments nous sont également connus : *Li chevaliers a la charrete / De malvestié se blasme et rete / Quant son oste voit qu'il l'esgarde / Et des autres se regrant garde / Qui l'esgardoient tuit ansamble. / D'ire trestoz li cors li tranble, / Qu'il deüst, ce li est avis, / Avoir molt grant pieç'a conquis / Celui qui a lui se combat. V. 2717-25.*

<sup>292</sup> *Ce tient a honte et a grant let / Lanceloz, tant que il s'an het, / C'une grant piece a, bien le set, / Le pis de la bataille eü, / Se l'ont tuit et totes seü. V. 3704-08.*

<sup>293</sup> Nous apprenons également que Méléagant est pris de peur face à son ennemi dans les vers 3725 à 3733.

<sup>294</sup> V. 3765-94.

<sup>295</sup> Du vers 6104 au vers 6215.

<sup>296</sup> *Li uns l'autre de riens n'arraisne, / Car s'il entr'arrainié se fuissent / Autre assamblee fait eüssent. / Ja n'eüst a lor assamblee / Feru ne lanche ne espee. V. 6106-10.*

*Et les dous chevaliers departe,  
Que trop sont de grant vasselaige.  
Et trop i aroit grant damage  
Se il uns d'aus l'autre afoloit  
Et point de s'onnour li toloit.<sup>297</sup>*

En effet, le combat ne peut prendre fin tant que l'un des deux chevaliers n'est pas vaincu et si aucune des deux sœurs ne consent à abandonner ses prétentions. L'aînée refusant tout accord et les combattants ne pouvant être départagés, le combat se poursuit jusqu'à leur épuisement. C'est un cas de figure très particulier puisque les deux champions sont de force égale ; cela s'est déjà vu lors d'autres combats chez Chrétien, où deux adversaires semblent égaux jusqu'à ce que le vainqueur se décide soudainement<sup>298</sup>, mais ici cette issue est impossible. Et pour cause, Yvain et Gauvain doivent honorer leur parole et combattent tous deux pour cet idéal courtois. Seulement, le droit ne peut être accordé à aucun des deux car leurs sentiments nobles ne peuvent être mis en doute, et c'est en partie pour cette raison que le combat est traité par le biais d'une description qui fait la part belle à une symétrie parfaite<sup>299</sup>, tant dans les coups portés que dans les questionnements des héros :

*Et la bataille est si pareille  
Quë on ne set par nul avis  
Qui ait le miels ne qui le pis.  
Et nes li dui qui se combatent,  
Qui par martire honnour acatent,  
S'esmerveillent et esbahissent ;  
Que si par ingal s'envaïssent  
Qu'a grant merveille a chascun vient  
Qui est cil que se contretient  
Encontre lui si fierement.<sup>300</sup>*

Arriver à un tel degré d'égalité n'est pas chose courante, et il donc naturel que témoins et combattants s'en étonnent et s'en inquiètent ; cependant, cette durée exceptionnelle du combat (*Si se combatent longuement / Que li jours vers la nuit se trait*<sup>301</sup>), ainsi que sa longueur en terme de vers, nous donnent une information capitale sur le parcours d'Yvain : Partie en quête d'honneur au début du roman et ayant traversé nombre d'aventures, il est parvenu à devenir l'égal de Gauvain,

<sup>297</sup> V. 6176-84.

<sup>298</sup> Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang, 2008.

<sup>299</sup> *op. cit.* p. 83.

<sup>300</sup> V.6192 à 6200.

<sup>301</sup> V. 6202-03.

jusqu'alors meilleur chevalier de la cour d'Arthur, et c'est en cela que ce dernier combat constitue une clef dans la compréhension de l'œuvre. Les jeux de symétrie et les interventions extérieures des témoins viennent étoffer la description qui compose le duel, ainsi, comme lors du combat entre Lancelot et Méléagant il nous est possible de voir la scène à travers d'autres regards que celui du narrateur, le tout afin que la description du combat fasse sens.

C'est que le roman courtois développe des problématiques différentes de celles de la chanson de geste ; dans ce genre littéraire nous avons affaire à des héros en construction qui doivent sans cesse faire leurs preuves et avancer en s'appuyant sur leurs qualités morales, principal atout dans l'adversité. Nous l'avons vu, c'est leur moralité, leur dignité, leur *honestas*, qui leur permet de remporter victoire sur victoire. On ne retrouve pas chez Lancelot ou chez Yvain le caractère monolithique propre à Roland<sup>302</sup>, les deux héros courtois ne défendent pas les mêmes intérêts que leur "ancêtre littéraire", leurs quêtes sont autrement philosophiques et posent davantage de questions au lecteur. Cependant, nous l'avons vu au sujet de l'actualisation des stéréotypes épiques, l'esprit de l'épopée n'a pas été radicalement écarté par Chrétien ; ainsi, à l'exception d'*Érec et Énide*, tous ses romans contiennent au moins une bataille. De ce fait, Lancelot, Yvain, et plus tard Perceval, ont à s'illustrer au cœur d'un affrontement d'envergure. La bataille qui va nous intéresser est celle que livre Yvain pour défendre la dame de Noroison dont le château est attaqué par le comte Alier et ses troupes. Scène aux accents épiques qui débute à la façon d'une laisse de chanson (vers 3155-61) puis qui se déploie pour dépasser son modèle. Les codes sont sensiblement les mêmes, mais là où la laisse du *Roland* borne sa description dans un espace rarement supérieur à vingt-cinq vers, la description de l'action en occupe ici cent vingt et un<sup>303</sup>. Cette scène nous donne un exemple parfait du traitement romanesque d'un motif épique. Ce traitement sert ici encore l'idéologie exposée par le roman, une idéologie basée sur des valeurs humaines où l'individu et son intégrité sont au centre de toutes les préoccupations. C'est d'ailleurs ce qui motive la participation d'Yvain à cette bataille, en sa qualité de chevalier courtois il vient au secours de la dame de Noroison afin de réparer une injustice et régler un problème qui restait jusqu'alors insoluble, et si l'on voit la vaillance du héros en action pendant cet épisode on peut également en apprécier les effets sur les assiégés par le biais de leurs commentaires :

*« Ahi, com vaillant sodoier !  
Com fait ses anemis ploier !  
Com roidement il les requiert !  
Tout autresi entr'eus se fiert  
Com li lions entre les dains*

<sup>302</sup> En effet, celui-ci n'est caractérisé que par un orgueil nécessaire à sa mission. Ce trait de caractère limite le personnage, alors que ceux de Chrétien jouissent d'une élaboration psychologique sensiblement plus authentique.

<sup>303</sup> Vers 3152 à 3273.



*Quant l'angousse et cache li fains.*<sup>304</sup>

mais aussi au travers d'une maxime énoncée par le narrateur :

*Et chil qui avec li estoient  
pour lui grant hardement prenoient ;  
Que tix a povre cuer et lasche,  
Quant il voit c'uns prodons entasche  
Devant lui toute une besoigne,  
Que maintenant honte et vergogne  
Li keurt sus et si giete hors  
Le povre cuer qu'il a el cors,  
Si li donnē avivement,  
Cuer de prodomme et hardement.*<sup>305</sup>

L'on peut donc voir que ce ne sont pas les armes seules qui sont à l'œuvre tout au long de cette bataille, car les cœurs et les esprits sont également aux prises avec un ennemi. Intérieur, celui-ci. Les assiégés doivent, avant de se mesurer à leurs ennemis physiques, lutter contre leurs peurs et prendre exemple sur le héros qui vient les délivrer de la menace du comte Alier. Une scène comme celle-ci, du fait de son déploiement, nous montre ainsi un changement, une évolution dans les mentalités ; et cette évolution est le fait d'Yvain qui, suscitant l'admiration, est pris comme modèle de vertu. N'oublions pas cependant que le héros lui-même se trouve au cœur d'un processus d'évolution et qu'à ce titre la portée de la scène se charge d'un double élan : tout en se construisant, le héros, qui agit pourtant comme s'il était seul sur le champ de bataille, galvanise les troupes de Noroison et leur permet de remporter la victoire. Ainsi, comme nous l'avons vu dans notre chapitre consacré aux enjeux des combats dans le roman, le héros modifie le monde dans lequel il évolue en rétablissant l'ordre partout où il passe. En voulant évoluer, se changer lui-même, le chevalier arthurien influe sur le monde qui l'entoure et parvient par là même à le changer lui aussi ; de cette façon, sa volonté d'être meilleur dépasse le cadre strictement personnel du héros et aboutit à une amélioration de la société en général.

Ces changements seraient impossibles dans la chanson de geste traditionnelle, où les héros sont généralement dépeints comme des êtres monolithiques, déjà formés, qui luttent sans relâche, et sans souffrir le moindre doute, pour une cause commune. Ils font résolument partie intégrante d'un tout qu'ils symbolisent schématiquement par leur individualité. Dans les romans de Chrétien, il en est tout autrement puisque ses personnages, entités individuelles, sont inévitablement voués à suivre

---

<sup>304</sup> V. 3199-3204.

<sup>305</sup> V. 3171-80.

un processus d'évolution, mus par certaines règles de morale, parfois édictées par l'auteur lui-même<sup>306</sup> ; de ce fait, ils s'éloignent considérablement du projet de l'épopée que l'on retrouvait dans *La Chanson de Roland*. Aussi, l'exemple le plus évident de cet éloignement est sans conteste celui du *Conte du Graal*, roman le plus mystérieux et spirituel de Chrétien. Si les précédents romans de Chrétien s'émancipent du modèle rolandien, en conservant toutefois nombre de liens génériques avec lui, *Le Conte du Graal* accuse une rupture beaucoup plus sensible, tant dans sa matière que dans la forme de sa narration, jusqu'à donner l'impression que son auteur est sur la voie d'un rejet des motifs épiques.

### c – Le refus de l'épique, le cas particulier de *Perceval* :

L'étude d'une partie des œuvres de Chrétien, à travers la description des combats, nous a permis d'effectuer un bref panorama des techniques narratives romanesques ; nous avons ainsi pu apprécier les méthodes qu'emploie l'auteur pour donner vie à ce type de scènes. Résolument romanesques, ces scènes ne tournent cependant pas radicalement le dos à la tradition épique, grâce à une savante instillation de motifs, actualisés et réactualisés, qui lui sont propres.

Dans le cas de *Perceval*, même si l'actualisation de certains clichés est maintenue, le dépassement du modèle épique est poussé plus loin encore, si l'on se réfère aux romans précédents. Les motifs ne semblent plus servir de base à un renouvellement mais davantage à conserver un simple effet de réel et de vivacité lors des combats.

Commençons par le cas le plus probant de l'affranchissement vis à vis de la tradition, à savoir le premier échange du roman, qui relève davantage de l'accrochage que du combat pur. Cet accrochage a lieu alors que Perceval exige du chevalier vermeil que celui-ci lui donne son équipement après que le sénéchal Keu lui a dit, avec sarcasme, d'aller se servir, provoquant ainsi le courroux dudit chevalier :

*Lors fu li chevaliers iriez,  
sa lance a a .II. mains levee,  
si l'an a feru grant colee  
par les espaules an travers  
de la ou n'estoit pas li fers,  
qu'il le fist anbrunchier aval*

<sup>306</sup> « la mentalité médiévale [...] veut que chaque homme placé par sa naissance dans un état social déterminé, qu'il se doit d'accepter et d'assumer, correspondant à des capacités et à une nature intimes, puisse trouver dans l'accomplissement aussi parfait que possible d'une tâche donnée le total épanouissement des potentialités de son être, sacralisant par là même à la fois son individualité et le métier pour lequel il est fait. » Marillier Bernard, *Chevalerie*, Puisseaux, Pardès (collection B.A.-BA), 1998, p.33.

*desor le col de son cheval ;  
et li vaslez fu correciez  
qant il santi qu'il fu bleciez  
de la colee qu'il ot prise.  
Au mialz qu'il puet an l'uel l'avise  
et lesse aler un javelot ;  
si qu'il n'antant ne voit ne ot,  
li fiert par mi l'uel el cervel,  
que d'autre part del haterel  
le sanc et le cervel espant.<sup>307</sup>*

Perceval, jeune *nice*, a pris le trait du sénéchal au sérieux et pense sa requête légitime. Son affrontement avec le chevalier vermeil est donc provoqué par un malentendu, ce qui contribue d'emblée à placer le roman à un niveau différent des autres œuvres de Chrétien. Vexé et humilié de la correction qu'il a reçue, le jeune héros tue immédiatement son ennemi d'un coup de javelot. Ainsi, ce premier antagonisme tient plus du pugilat de paysans que de l'affrontement chevaleresque ; et pour cause, Perceval n'est pas encore un chevalier, mais un jeune garçon fraîchement sorti du giron maternel, et ignorant tout des codes de la chevalerie il se laisse emporter par sa convoitise et sa colère. Ses aspirations et ses sentiments, de même que son statut, en font d'emblée un personnage se situant aux antipodes de la tradition épique, et la narration même des combats qu'il mène en est le reflet tangible.

Cela dit, la majeure partie des descriptions de combats mettant en scène Perceval ressemble assez à celles que nous avons pu voir au sujet de Lancelot ou Yvain ; cependant nous pouvons noter que le style est davantage épuré. On retrouve certes la charge à cheval et la pulvérisation des lances, mais cela ne va guère plus avant, diminuant l'aspect esthétique du combat pour s'en tenir à un caractère schématique. À ce sujet, G. Bergeron remarque que les combats dans *Le Conte du Graal* tiennent moins de la description que du compte-rendu, celle-ci étant escamotée par la narration<sup>308</sup>. Cependant il faut bien se garder de pousser ce jugement à l'extrême et admettre que les charges à la lance restent une composante majeure du combat. Sont-elles alors conservées uniquement dans le but de maintenir le rituel martial qui régit l'avancée du héros ? Toujours est-il qu'elles semblent esquissées à grands traits, comme si Chrétien se prêtait au jeu, tenu qu'il est de respecter les codes chevaleresques dans une moindre mesure. Néanmoins, cela ne gâte en rien la qualité du texte. Ces charges apparaissent donc comme une entrée en matière nécessaire à l'affrontement, elles ouvrent le combat sur l'élément central de notre argumentaire, à savoir le refus de l'épique (voire même du romanesque ?) dans sa forme la plus stricte car celles-ci se substituent au combat en le privant de

<sup>307</sup> V. 1100-17.

<sup>308</sup> Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang, 2008.

son intérêt, et vont jusqu'à en faire disparaître la description, élément tant épique que romanesque.

Si les duels de Lancelot et Yvain pouvaient nous rappeler par certains aspects les passes d'armes de Roland et ses compagnons tout en les dépassant par le biais d'une augmentation narrative, les corps à corps de Perceval vont jusqu'à transgresser les codes de la narration. Ainsi, alors que les lances ont été rompues et que les chevaliers, descendus de leurs chevaux, tirent leurs épées pour se livrer d'impitoyables assauts, la description du combat à l'épée que le lecteur est en droit d'attendre est éludée par le narrateur, et ce, dans les trois duels qui s'y prêtaient. D'abord lors de l'engagement qui oppose Perceval à Anguinguerron :

*Ne sai que plus vos devisasse  
ne comant avint a chascun  
ne toz les cos par un et un,  
mes la bataille dura mout  
et mout furent li cop estolt,  
tant que Anguinguerrons chei<sup>309</sup>*

Puis lorsqu'il affronte Clamadeu :

*Asez vos deïsse comant  
se je m'an volsisse antremetre,  
mes por ce n'i voel painne metre  
qu'altant valt uns moz come vint.  
An la fin Clamadeu covint  
venir a merci maugré suen<sup>310</sup>*

Et enfin lors de sa rencontre avec le chevalier orgueilleux :

*La bataille fu forz et dure.  
De plus deviser n'ai ge cure,  
que poinne gastee me sanble,  
mes tant se combatent ansanble  
que li Orguilleus de la Lande  
recroit et merci li demande<sup>311</sup>*

---

<sup>309</sup> V. 2224-29.

<sup>310</sup> V. 2676-79.

<sup>311</sup> V 3909-14.

Dans ces trois extraits Chrétien affirme son refus de décrire l'engagement, la mise en scène de la violence n'étant pas l'intérêt principal de son roman<sup>312</sup>. Naturellement, puisque Perceval est un chevalier, le combat doit être présent dans l'œuvre, et pour cause, il est son moyen d'évolution, une « péripétie nécessaire ». D'autant plus qu'un chevalier qui évite l'affrontement ou abandonne sa vie martiale serait un recréant, et donc un personnage indigne d'être un héros arthurien. Seulement, si dans ces trois combats, et notamment dans celui qui oppose Perceval à Clamadeu comme le souligne P. Walter, « Chrétien remplace cette narration par quatre vers [...] où il clame l'inutilité de décrire plus amplement le combat, donc de raconter, de remplir son rôle de narrateur »<sup>313</sup> c'est que la page de l'épique a, semble-t-il, été définitivement tournée en ce qui le concerne. Hormis la destruction des lances, les autres composantes du combat ont disparu : l'acharnement des armes, la dislocation des hauberts ou les blessures sanguinolentes n'intéressent plus le narrateur ; Il nous dit pourtant que *la bataille dura mout / et mout furent les cop estolt*, ou encore que *La bataille fu fors et dure*, mais c'est dorénavant le résultat de l'affrontement qui prime. Et Chrétien, par le biais de ses intrusions, ne manque pas de le faire remarquer avec une certaine ironie, remettant ainsi en question l'utilité d'une description épique. C'est que *Le Conte du Graal* se situe à un autre niveau par rapport aux autres romans de Chrétien ; la quête que mène son héros n'est plus essentiellement centrée sur l'individu à proprement parler ou sur un idéal courtois, mais sur la découverte d'une vérité<sup>314</sup>, et c'est pourquoi des transformations majeures conditionnent la narration de ce dernier roman (notamment lors des combats). À ce propos, nous rejoignons également E. Köhler lorsqu'il explique l'importance formelle du récit :

La forme de la pensée et du style sont deux moments d'une même vision esthétique du monde, présente dans la forme et le fond, les deux concepts étant pris au sens le plus large. C'est la raison pour laquelle la forme est elle-même productrice de contenu, si bien qu'un contenu donné ne peut être exprimé dans n'importe quelle forme.<sup>315</sup>

En effet, ce rapport étroit entre fond et forme que E. Köhler pointe du doigt se vérifie à travers tous les combats menés par Perceval ; ainsi lorsqu'il affronte successivement Sagremor et Keu alors que ces derniers l'ont détourné de sa contemplation des gouttes de sang dans la neige, l'échange est extrêmement succinct, voire même négligé ; tant par Perceval que par la narration. Les

<sup>312</sup> « Visiblement il n'a pas la tête épique ; les combats lui paraissent moins intéressants en eux-mêmes que par ce qu'ils révèlent de la psychologie de ses personnages placés dans des situations extrêmes. » Walter Philippe, *Chrétien de Troyes*, Paris, PUF, 1997, p. 27.

<sup>313</sup> Walter Philippe, *Chrétien de Troyes*, Paris, PUF, 1997.

<sup>314</sup> « En quittant l'Antiquité et le monde méditerranéen pour la Bretagne et le temps du roi Arthur, le roman renonce à la vérité historique, référentielle, et doit se chercher une autre vérité. Une vérité qui est celle du sens ; un sens qui se nourrit pour l'essentiel d'une réflexion sur la chevalerie et l'amour. » Zink Michel, *Littérature française du Moyen âge*, Paris, PUF, 2004, p.136. Notons qu'en ce qui concerne *Perceval* la réflexion est davantage tournée vers la chevalerie et sa spiritualité que vers un amour courtois dans sa forme générique la plus stricte, malgré l'épisode de Blanchefleur qui constitue moins une fin qu'une étape formatrice.

<sup>315</sup> Köhler Erich, *L'aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois*, Tübingen, Gallimard, 1984, p. 269.

deux épisodes sont très courts (respectivement douze et vingt-deux vers), mettant chacun en scène la charge, le choc des lances et la chute des importuns. Voyons par exemple le choc avec Sagremor :

*Percevax, qui vers lui esgarde,  
le voit venir tot eslessié,  
si a tot son pensé lessié,  
si li revint poignant ancontre.  
A ce que li uns l'autre ancontre  
Sagremors sa lance peçoie,  
la Perceval ne fraint ne ploie,  
ençois l'angepaint de tel vertu  
que del cheval l'a abatu,  
et li chevax sanz demoree  
s'an va fuiant teste levee  
vers les tantes le grant troton.<sup>316</sup>*

Pour Sagremor, comme pour Keu, un seul coup de lance aura suffi à mettre un terme à l'échange ; bien entendu nous ne pouvons croire que Perceval soit subitement devenu un chevalier invincible (ses précédents combats nous ont prouvé qu'un adversaire pouvait lui tenir tête sur la durée) au point de jeter à terre deux assaillants sans avoir à livrer un combat plus important. Après le rejet de la description, ces deux derniers engagements, où le combat est pour ainsi dire absent, seraient-ils une étape de plus mise en œuvre par Chrétien pour mener son personnage vers sa véritable quête ? Car si l'on se réfère à la remarque d'E. Köhler, on ne peut résolument pas imaginer que la forme de ces deux épisodes soit anodine<sup>317</sup>. En effet, si l'auteur semble se détourner de l'esthétisation de l'exercice martial, c'est que ses préoccupations sont tout autres. D'où ce glissement progressif de la description vers l'absence, en passant par l'ellipse.

De la même manière, les cinq années d'aventures de Perceval ne seront que très brièvement évoquées ; nous savons seulement qu'au gré de ses errances il a combattu de nombreux chevaliers et en a oublié Dieu : *Ensi les .v. anz anplea / c'onques de Deu ne li sovint.*<sup>318</sup> Nous pouvons ainsi avancer, sans risque de nous tromper, que la vie aventureuse et les faits d'armes ne constituent plus une vertu pour Chrétien. De ce fait, l'héroïsme chevaleresque, épique, est relégué au rang de qualité bassement profane et sa narration n'opère plus de séduction sur l'auteur du *Conte du Graal*. Mais alors, que dire de la description de la bataille devant Beurepaire lorsque Perceval prend les armes

<sup>316</sup> V. 4236-47.

<sup>317</sup> « Chez le créateur authentique – et Chrétien de Troyes en est un –, la forme se modifie en exacte correspondance avec l'évolution thématique. » Köhler Erich, *L'aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois*, Tübingen, Gallimard, 1984, p. 276.

<sup>318</sup> V. 6028-29.

pour défendre les intérêts de Blanchefleur ? Certains de ses éléments font effectivement penser à une description épique<sup>319</sup>, cependant cette scène renvoie-t-elle bien à elle-même, dans une optique d'esthétisation de l'affrontement, ou sert-elle au contraire à matérialiser la progression du héros, cela dans le but de le préparer à sa quête future qui est, elle, spirituelle ? À ce propos, E. Köhler nous fournit un élément de réflexion :

Chrétien nous montre son héros traversant l'aventure de Belrepeire aussi naturellement qu'une étape préparatoire à l'aventure rédemptrice du Graal ; il conçoit de la même manière la civilisation courtoise et laïque dont il célébrait l'éclat dans ses propres romans comme une ère servant de propédeutique à l'élévation spirituelle suprême de l'existence chevaleresque, c'est-à-dire, pour lui, de l'existence humaine en général.<sup>320</sup>

Selon Köhler, cet épisode ne serait donc qu'un prétexte, un épisode formateur pour Perceval. Il est vrai que la description de la scène de bataille est succincte, en tout cas bien plus schématique qu'elle a pu l'être dans les autres romans de Chrétien ou encore dans la chanson de geste. Il semblerait que son traitement relève d'un passage obligatoire qui aurait pour but de faire le deuil de l'héroïsme épique.

Le traitement des combats dans *Le Conte du Graal* nous laisse à penser que Chrétien a voulu insuffler un esprit différent à ce dernier roman ; les combats, qui occupaient un grand nombre de vers dans ses précédentes œuvres, car riches en détails et augmentés d'éléments extérieurs, y ont vu leur importance diminuer au point d'être résumés en quelques mots ; des affrontements parfois désignés comme extrêmement longs et acharnés que le narrateur s'est refusé à décrire, clamant que l'exercice était inutile et représentait une perte de temps. Les prouesses guerrières semblent dépassées en termes d'intérêt, et le talent que Chrétien mettait en œuvre pour les dépeindre lui sert désormais à les déprécier : la quête spirituelle de Perceval leur étant largement supérieure. Ce n'est donc pas un hasard si les exercices martiaux et le souffle épique qui en découle nécessairement sont mis à l'écart au sein de l'œuvre. Chrétien nous montre avec humour combien la mise en valeur du combat pour ce qu'il est lui paraît futile, de même que la prouesse chevaleresque peut s'avérer être un danger pour le salut de l'âme lorsque celle-ci est menée sans discernement. En témoignent les cinq années d'errance de Perceval, marquées par l'éloignement de Dieu et traitées de façon elliptique<sup>321</sup>.

Nous pouvons ainsi affirmer que le refus de l'épique inhérent au *Conte du Graal*, via le traitement particulier des combats qui jalonnent l'œuvre, est le fruit de préoccupations spirituelles

<sup>319</sup> *Cui il ataint, pas ne li sanble / que il soit d'armes aprantiz. / Le jor i fu ses fers santiz / de sa lance an mainte boele. / Cui perce piz et cui memele, / cui brise braz et cui chanole, / cestui abat, cestui afole [...].* V. 2444-49.

<sup>320</sup> Köhler Erich, *L'aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois*, Tübingen, Gallimard, 1984, p. 213.

<sup>321</sup> « Il semble [...] que Chrétien n'ait pu se soustraire aux conséquences de l'idée selon laquelle l'aventure suprême était l'accomplissement de toutes les aventures antérieures et vidait de leur sens toutes aventures à venir. » Köhler Erich, *L'aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois*, Tübingen, Gallimard, 1984, p. 232.

que Chrétien laisse transparaître tout au long de son roman ; ses centres d'intérêt se sont éloignés des faits d'armes en tant que tel pour laisser la place à une conception plus profonde, une conception sacrée de la mission chevaleresque.<sup>322</sup>

### **3 – Les combats dans *Raoul de Cambrai*, un motif à la croisée des genres :**

#### **a – Le choc des armées, un certain esprit de chronique :**

Ce qui a marqué la critique lorsqu'elle a commencé à s'intéresser à *Raoul de Cambrai* au XIX<sup>e</sup> siècle c'est son caractère ambivalent, du fait de sa composition en deux parties sensiblement différentes, l'une épique, l'autre davantage romanesque. Il est effectivement incontestable que la composition de cette chanson lui confère un statut particulier et que les études qui lui ont été consacrées soulèvent des questions importantes à son sujet. Nous savons que la version qui nous est parvenue a été écrite alors que le roman avait déjà fait son apparition dans la littérature médiévale, d'où une contamination probable qui aurait donné sa forme à la seconde partie de la chanson. Cependant, cette version de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, qui serait le remaniement d'une version primitive du X<sup>e</sup> siècle, ne doit pas uniquement sa seconde partie, selon nous, à l'influence du roman. Il existe en effet nombre d'indices qui témoignent également de cette influence dans la première partie de l'œuvre. Cependant, bien qu'il faille admettre la présence de certaines nuances dans le texte, l'esprit qui souffle sur Raoul de Cambrai est bel et bien celui de la chanson de geste ; à commencer, entre autres choses, par les nombreux tableaux vivants que l'auteur dresse tout au long de la progression du récit.

De la même manière que nous l'avons vu avec les batailles rangées dans *La Chanson de Roland*, les évocations de la troupe, parfois quantifiée, permettent d'offrir des images grandioses du combat en cours ou à venir, ceci dans un souci d'authenticité. Cette esthétisation épique se met en place dès lors que les troupes du Vermandois se préparent à la guerre, donnant ainsi l'ampleur de l'affrontement à venir :

*Sor la riviere, qi tant fist a loer,  
les cleres armes i reluisent tant cler  
de deus pars font la riviere muer ;*<sup>323</sup>

Nous voyons d'emblée que la bataille qui va avoir lieu mobilise de grandes forces, à tel point

<sup>322</sup> « Perceval, descendant des meilleurs *prodomes* qui, pour cela même sont le plus poursuivis par les puissances du Mal, vaincra ces puissances en réalisant la *prodomie* chevaleresque à son niveau le plus élevé, celui où elle est christianisée, et cela en traversant toutes les étapes où sa vertu sera mise à l'épreuve sur le plan profane. » *Idem*, p. 153.

<sup>323</sup> V. 1880-82.



que toutes les armes se reflétant dans l'eau de la rivière en font changer l'aspect ; l'auteur parle de mille chevaliers accompagnant Riquier à la laisse XCIC, mille autres accompagnant Eudes de Roie, et ainsi de suite jusqu'à arriver à un total de onze mille à la laisse CIV, tous magnifiquement équipés<sup>324</sup>. Là encore, l'auditeur est invité à envisager le récit comme le fruit d'un témoignage authentique des événements : *A une liue, si con j'oï noncier; / de l'ost R[aoul] se fisent hebergier*<sup>325</sup>. Les appels de type *la veïssiés* sont également très nombreux dans la chanson, ce qui renforce sans cesse l'impression de vérité historique du texte, tout comme la mention au sujet de Bertolai qui apparaît comme témoin direct de la bataille devant Origny, comme un écho avec la laisse d'ouverture de la chanson<sup>326</sup> :

*Bertolais dist qe chançon en fera,  
jamais jougleres tele ne chantera. [...]  
De la bataille vit tot les gregnors fais ;  
chançon en fist – n'oreis milor ja mais,  
puis a esté oïe en maint palais [...]*<sup>327</sup>

La narration est donc tenue pour être celle de faits réels et se présente comme la chronique d'un épisode historique bénéficiant de témoins dignes de foi ; elle rappelle à ce titre l'évocation de la *Geste Francor* à laquelle se référait Turpin lors de la bataille de Roncevaux. Cependant l'on peut observer que la description des nombreux moments de la bataille se fait plus bigarrée que dans *La Chanson de Roland* car le texte se fait plus libre au sein même de la laisse. En témoignent les vers 2800-06 de la laisse CL où l'on voit Guerri rassembler ses troupes et abattre un adversaire à la façon des mises à mort précédemment étudiée. Suite à ce passage, la laisse se poursuit avec une évocation de la bataille et de ses conséquences :

*Lors veïssiés une dure meslé :  
tant' hanste fraindre, tant[e] targe troee,  
et tante broigne desmaillie et fausee,  
tant pié, tant pong, tante teste colpee,  
tant bon vasal gesir goule bae !  
Des abatus est joinchie la pree*

<sup>324</sup> *Onze mil furent, n'i a cel n'ait destrier / et beles armes et espee d'acier*. V.1918-19. L'armée de Raoul compte, elle, dix mille hommes au vers 2239.

<sup>325</sup> V. 1920-21.

<sup>326</sup> *Oït avés auquant et li plusor - / chantet vos ont cill autre jogleors - / chançon nouvelle, mais il laissent la flor / del grant barbaige qui tant ot de valor*. V. 1-5. À ce sujet F. Gingras nous dit que « la revendication du retour à l'histoire véritable que les autres (apprentis) jongleurs ont trahie est un *topos* des prologues de chanson de geste », ce qui scelle le lien entre notre chanson et la tradition dont elle est issue. Gingras Francis, *Le bâtard conquérant, essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2011, p.196.

<sup>327</sup> V. 2263-64 et 2268-70, à cheval sur les laisses CXX et CXXI.

*et des navrez est l'erbe ensanglantee.*

Nous avons bien là un exemple de description épique, avec une énumération documentaire des dégâts causés sur les armes et les corps, mais la narration, loin de suivre un fil commun, bifurque alors vers d'autres personnages, Ernaut et Raoul, créant ainsi trois mouvements distincts au sein de la laisse. Cette laisse est, selon la terminologie utilisée par E. Baumgartner, une laisse centrifuge car elle présente « plus de deux éléments sans unité sensible » (en effet, il semble que le regard du jongleur soit pris par le tumulte des événements) et s'interrompt sur « un élément décisif ou remarquable mis en valeur par l'enchaînement »<sup>328</sup>. En effet, c'est à la fin de cette laisse, après que Raoul a été délivré par les siens, que reprend la chasse qu'il menait contre Ernaut. En variant le propos de la laisse, l'auteur s'éloigne quelque peu du compte rendu purement factuel de la bataille en passant du général au particulier et en suivant ses personnages au plus près, jusqu'à nous faire connaître leurs sentiments :

*E[rnaus] respont, cui goie est definee :*

*« N'en puis mais, sire – tex est ma destinee.*

*N'i vaut desfense une poume paree ! »*<sup>329</sup>

Le désespoir d'Ernaut, sa tristesse face à son destin, sont deux éléments qui s'opposent quelque peu aux sentiments couramment évoqués dans la chanson de geste traditionnelle, faisant davantage la part belle à la colère ou une tristesse tournée vers un compagnon d'armes. Ici, la mort qu'attend Ernaut ne serait glorieuse en aucun cas, il ne voit aucun héroïsme dans son trépas. Ce fait, a priori étonnant, tient du projet de la chanson qui, contrairement à *La Chanson de Roland*, n'est pas strictement tournée vers les hauts faits d'armes collectifs à la portée manichéenne ; ici, même au sein d'une bataille d'envergure les individus sont pris en compte, avec leurs doutes et leurs craintes, comme s'il s'agissait de personnages romanesques<sup>330</sup>. Il faut cependant nuancer ce propos et tenir compte du fait qu'une grande part des belligérants n'est citée que pour figurer au nombre des victimes. Ce sont les personnages principaux qui attirent l'attention du narrateur et, bien souvent, les autres ne sont cités qu'au moment qui précède leur mort.

Ainsi, l'on pourrait donc arguer que l'esthétique des batailles dans notre chanson se situe dans la nuance, si bien qu'il est parfois possible de percevoir le sentiment général d'une armée, comme c'est le cas dans la laisse CLXIII : alors qu'un des oncles de Bernier, Herbert, vient d'être tué, le *grant friçon* que ressentent les membres de sa famille leur fait mener une offensive rageuse

<sup>328</sup> Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999.

<sup>329</sup> V. 2825-27.

<sup>330</sup> Valérie Fasseur y voit une évolution esthétique de la chanson de geste : d'une fonction initiale de commémoration collective, elle devient une édification des individus. Ce rapprochement avec le romanesque est une « individualisation extrême que l'écriture opère autour du destin des héros. » Fasseur Valérie, *L'épopée des pèlerins*, Paris, PUF, 1997, p. 189 et 239.

contre leurs ennemis ; Bernier, Louis et Ybert en tuent chacun un dans un effet d'accélération remarquable<sup>331</sup>, puis l'assaut se fait général :

*La gent Y[bert] croissent a grant fusion,  
sor la G[ueri] fu la confusion :  
molt plus de terre c'on ne trait d'un boujon  
les requerent li parent B[erneçon].*

C'est le terme *confusion* utilisé pour caractériser la panique et le désordre au sein de l'armée des Cambrésiens qui donne du relief à cette scène de débâcle. Bien entendu, battre en retraite ne rentre absolument pas en opposition avec les motifs propres à la chanson de geste, la laisse 124 de *La Chanson de Roland* évoquait déjà la fuite des Sarrasins, mais celle-ci mettait en avant leur incapacité technique à faire face, alors qu'ici, il est question d'une perspective psychologique avant tout. C'est la peur ressentie par les guerriers qui dicte leur attitude, et non la supériorité éventuelle de leurs assaillants. Nous pouvons donc émettre l'hypothèse que la guerre qui oppose les deux armées est moins le fruit d'un antagonisme idéologique manichéen qu'un conflit d'ordre psychologique. En effet, la masse des combattants est bien moins souvent convoquée que dans *La Chanson de Roland* en tant qu'action pure<sup>332</sup>, et l'on pourrait dire qu'elle fait davantage office de toile de fond ; la mêlée générale, moins absolue dans son évocation, sert généralement à mettre certains personnages en avant, on retrouvera donc bien plus d'évocations du héros dans la mêlée que de tableaux figurant la bataille dans son ensemble. C'est en ce point que l'on peut distinguer un traitement particulier de l'esprit de la chronique, de la geste pure<sup>333</sup>.

En effet, si le motif du choc des armées est effectivement respecté en étant évoqué sous forme de tableaux que l'auditeur est appelé à voir, sa description est fréquemment accompagnée des impressions et sentiments des personnages, ou de leurs manœuvres sur le champ de bataille ; l'apparition de ces épisodes est en tout cas largement motivée par des éléments attenants, elle se fait moins péremptoire, comme nous pouvons le voir dans la laisse CLXXI :

<sup>331</sup> *B[erniers] lait corre le bon destrier gascon ; / sor son escu fiert le conte Faucon / et Loeyz ala ferir Sa[n]son, / li quens Y[bers] Amauri le Breton ; / onqes cil troi n'orent confession. V.3170-73.* Sur les trois attaques l'ellipse se fait progressivement de plus en plus importante, accentuant le procédé d'accélération. Elle l'est encore davantage au sujet de la mort des trois ennemis.

<sup>332</sup> « Les sentiments des combattants eux-mêmes ne sont pour ainsi dire pas exprimés : les Français frappent de coer (v. 1438) ou par ire (v. 1611) ; ils recueillent surtout leurs morts en pleurant de doele de tendrur (vv. 1445-1447). » Rychner Jean, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1990, p.429.

<sup>333</sup> Pour Carinne Bouillot (in *Le romanesque dans l'épique, Actes du colloque de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris-X Nanterre, 22-23 mars 2002*, Paris, Centre des Sciences de la Littérature, « Littérales n°31 », 2002, p.79), certains grands traits de la chanson de geste sont : un laconisme psychologique et une prétention de vérité historique, alors que le roman présente un intérêt pour l'individu et une écriture qui converge vers le héros. Au regard de certains passages de notre chanson nous pouvons déjà sentir, et ce même en faisant abstraction de la seconde partie largement romanesque, que le texte présente quelque part une relative fusion de ces traits propres aux deux genres.

*Cil de Cambrai ne porent plus souffrir.*  
*G[ueris] le voit, de duel quide morir.*  
*En l'estor vait le chaple maintenir,*  
*et tuit li sien i fierent par air.*  
*Dont veïssiés fier estor e[s]baudir,*  
*tante anste fraindre et tant escu croissir,*  
*tant bon hauberc desrompre et dessartir,*  
*tant bon destrier qi n'a soign de henir,*  
*tant pié, tant poi[n]g, tant[e] teste tolir,*  
*plus de quarante en i fissent morrir.*  
*G[ueris] ne pot plus le chaple tenir ;*  
*a .vii. vins homes s'en puet hui mais partir.*  
*Il se demente con ja porés oïr :*  
*« Franche maisnie, qe porés devenir,*  
*qant je vos lais, si m'en convient partir ? »*

Dans cette scène, Guerri et ce qui reste des siens livrent un combat désespéré mais sont forcés de quitter le champ de bataille tant leur nombre est inférieur à celui de leurs ennemis, mais ici encore, comme lorsqu'il s'agissait des sentiments d'Ernaut, c'est la tristesse et le désespoir du personnage qui se trouvent réellement au centre de la narration, l'évocation de la bataille leur servant de support. Mais ne nous y trompons pas, les composantes que sont la description du choc des armées et la narration des sentiments des personnages qui en découle sont davantage le fruit d'un savant équilibre entre esthétiques purement épique et psychologique qu'un réel bouleversement du genre ; en effet, les enjeux de la guerre que révèle la chanson présentent certaines analogies avec *La Chanson de Roland*, à savoir sauvegarder une terre et faire valoir son droit, c'est pourquoi certaines formes qu'adopte la narration rappellent sans détour la texte de Tuold<sup>334</sup>. Notamment les appels à l'auditeur qui se font échos en rappelant la dureté et l'ampleur du combat. L'énumération des blessures et dégâts cités ci-dessus trouve ainsi une résonance aux vers 3859-65 de la laisse CXCIII<sup>335</sup> :

*La veïssiés fier estor et pesant,*  
*tant escu fendre, tante lance froissant*

<sup>334</sup> Ce procédé d'échos, d'intertextualité, ainsi que nous avons pu également le voir avec l'évocation de la *Geste Francor*, est fréquent dans la chanson de geste : « tous les auditeurs sont rassemblés dans une commune attente quant aux épisodes de la narration et, à l'intérieur même de ces épisodes, quant aux étapes fragmentaires et aux expressions types. » Fasseur Valérie, *L'épopée des pèlerins*, Paris, PUF, 1997, p.16.

<sup>335</sup> On retrouve une autre évocation similaire à la laisse CXCVIII, mais elle occupe seulement trois vers (V. 4021-23). Moins développée, elle n'en est pas moins explicite : *La veïssiés une dure meslee, / tant pié, tant poing, tante teste colpee - / plus de deus cens en sont mort en la pree.*

*et desrompu tant hauberc jazerant,  
tant pié, tam poing, tante teste perdant ;  
et par le gué en furent tant gisant,  
mort et navré en i par gist itant,  
qe l'aige clere en va tout rougoiant.*

On retrouve en effet les mêmes motifs guerriers que dans la bataille de Roncevaux, mais la description se fait ici plus détaillée ; on ne se contente plus uniquement de parler de *desmembrer* ses ennemis, désormais c'est l'énumération précise des mutilations qui prévaut au sein de la narration, supplantant ainsi le bilan des dégâts matériels. De ce fait, celle-ci connaît un léger ralentissement, et ce, au service d'une plus grande dramatisation de la chanson. Ces procédés d'accentuation de l'atrocité du combat n'ont pas pour seul but d'offrir du spectaculaire à l'auditoire, ils participent également d'une volonté de conditionner les sentiments et réactions des personnages, les rendant ainsi plus aptes à s'épaissir psychologiquement ; il ne s'agit plus d'une guerre purement territoriale et religieuse mais d'un véritable drame humain, d'une tragédie. C'est en cela que l'esprit de la chronique, même s'il est fidèlement respecté, se voit attribué de nouvelles caractéristiques, la dimension épique et historique s'en trouve agrandie, non pas, encore une fois, par le spectaculaire du détail, mais par le réalisme dont elle se charge. En effet, l'effroi que suscite le spectacle de la guerre sur ses acteurs joue sur leur psychisme et contribue à développer la narration. Les sentiments des personnages, même s'ils ne sont pas fondamentalement différents de ceux des héros de *La Chanson de Roland*, s'en trouvent enrichis et sont davantage sollicités que par le passé. À ce sujet, attardons-nous sur une remarque de J. Rychner :

La dénomination d'un sentiment apparaît dans le récit des combats que livrent, au début de la bataille, Roland, Olivier et Turpin ; elle se glisse entre la perception des injures païennes et la réplique que leur donnent en action les trois protagonistes. Dans les syntagmes ainsi formés de perception, de sentiment et d'action, le sentiment est le *doel* pour Roland (v. 1196), l'*irur* pour Olivier (v. 1224) et la haine pour Turpin (v ; 1244). [...] Ajoutez à cela l'inimitié de Turpin pour Abisme et son désir d'Aller le frapper (v. 1643) et le réconfort qu'il procure aux Français en leur promettant le paradis (*A icest mot si s'esbaldissent Franc*, v. 1481), vous aurez réuni le petit nombre de cas où le poète a dénoté et dénommé les sentiments des Français durant les combats. Il les a représentés combattant et ce comportement visible et significatif a pris le pas sur l'expression des sentiments.<sup>336</sup>

Au vu de cette remarque, on peut voir ce qu'il en est dans la chanson de geste traditionnelle sur le plan des sentiments ; ils restent schématiques, limités, et étroitement liés à l'acte guerrier. En

<sup>336</sup> Rychner Jean, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1990, p. 429.

revanche, dans notre chanson, il est possible d'observer une évolution certaine de la narration épique qui se trouve augmentée par l'évocation de sentiments plus approfondis, le lyrisme, non moins présent, se trouve désormais associé à des séquences narratives moins rigides, et ce au sein même des épisodes purement guerriers. Ce « certain esprit de chronique » qui habite *Raoul de Cambrai* est donc à appréhender en tenant compte de tonalités qui le chargent d'un caractère multiforme, avec ses prétentions d'authenticité, le tumulte de batailles vécues par ses témoins, mais aussi la profusion de détails propres à une narration qui tend vers le romanesque et l'évocation marquée de sentiments qui semblent s'éloigner des stéréotypes guerriers du genre<sup>337</sup>.

## **b – Le combat singulier, un motif codifié :**

L'essence même de la chanson de geste réside dans sa composition ; composition qui découle directement de son mode de transmission, à savoir la transmission orale<sup>338</sup>. De ce fait, et puisqu'il s'agit pour le jongleur d'en réciter le texte de mémoire, la chanson est automatiquement construite par le biais de formules fixes qui en facilitent la mémorisation ; le combat étant l'un des motifs les plus sujets au caractère stéréotypé :

Le métier de jongleur, le chant public, interdisent absolument la recherche patiente d'une expression singulière et originale [...]. En réalité donc, le jongleur va traiter son thème de façon presque entièrement traditionnelle, grâce à des motifs, stéréotypés sur le plan du récit aussi bien que dans l'expression ; sur le plan du récit, ces motifs isoleront certains moments, toujours les mêmes, et, dans l'expression, ces moments seront rendus de façon analogue par les mêmes formules [...] Il retiendra, par exemple, qu'en tel endroit du récit les héros se battent, mais ne cherchera pas à mémoriser ce combat, car il sait, de métier, raconter un combat : le moment venu, il développera sans difficultés le motif traditionnel.<sup>339</sup>

La grande majorité des combats dans *Raoul de Cambrai* obéit effectivement à ce principe de récurrence formulaire, principe qui commande le discours épique<sup>340</sup>, qu'il s'agisse des duels à l'épée ou à la lance ; on peut ainsi observer, par le biais des échos qu'ils occasionnent, une grande

<sup>337</sup> Notons que ces remarques ne concernent en aucun cas le clivage entre les deux parties de la chanson puisque nos observations se fondent exclusivement sur la première partie. L'influence romanesque que subit *Raoul de Cambrai* n'est donc pas, à nos yeux, ainsi que nous l'annoncions dans l'introduction de cette partie de l'étude, le fait de sa partie assonancée. Si « cette prise en considération nouvelle de la dimension individuelle, et non plus idéale, du personnage, recèle le principe d'une évolution qui entraîne la chanson de geste à se confondre avec le roman d'aventures » (Fasseur Valérie, *L'épopée des pèlerins*, Paris, PUF, 1997, p 239), comme c'est indiscutablement le cas dans la seconde partie de *Raoul de Cambrai*, le traitement de certains épisodes de la première partie en constitue une amorce discrète mais non moins probante.

<sup>338</sup> « Comme la chanson de geste est absolument inséparable des conditions de sa diffusion, qu'elle est faite pour cette diffusion-là, le métier explique seul, mais explique complètement, la forme stéréotypée de nos chansons. » Rychner Jean, *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève : Droz, Lille : Giard, 1955, p. 150.

<sup>339</sup> *Idem*.

<sup>340</sup> Suard François, *La chanson de geste*, Paris, PUF (2<sup>e</sup> édition mise à jour), 1993.

régularité dans leur traitement<sup>341</sup>. Du fait de ces échos, les nombreuses occurrences de combat singulier qui jalonnent notre chanson confèrent aux épisodes guerriers un rythme et un lyrisme très marqués qui ne sont pas sans rappeler, du moins en ce qui concerne les combats à la lance, les engagements de la bataille de Roncevaux.

Bien entendu, soumis eux aussi aux mêmes conditions de transmission, les combats à l'épée bénéficient d'un traitement stéréotypé similaire, ainsi que nous le verrons par la suite. Mais attachons-nous d'abord à observer les combats à la lance afin d'en étudier la construction et les clichés qui les composent.

Prenons par exemple les combats des laisses CXXIII (v. 2314-20) et CXXV (v. 2352-61) qui opposent respectivement deux des oncles de Bernier, Louis et Ybert, à Garnier, un des fils de Guerri, et Fromont :

Ybert contre Fromont	Louis contre Garnier
<p><i>Y[bers] le voit, molt se va coresant : le destrier broiche qi li va rondonant et fiert Fromont sor son escu devant. Desoz la boucle le va tout porfendant, li blans haubers ne li valut un gant, el cors li va son espieu conduisant ; tant con tint l'anste l'abati mort sanglant.</i></p>	<p><i>Son bon escu torne devant son pis, le destrier broiche, de grant ire embramis, et fiert Garnier desor son escu bis - nez fu d'Aras, fil G[ueri] au fier vis. Desoz la boucle li a frait et malmis ; ainc por l'auberc ne pot estre garis : el cors le fiert, ne li pot faire pis ; mort le trebuche, vers sa gent est guenchis.</i></p>

Ces deux engagements sont assez typiques du combat à la lance, mais même si l'actualisation des clichés telle que l'entend J.P. Martin<sup>342</sup> n'est pas scrupuleusement respectée on en retrouve les étapes clés : éperonner, frapper l'ennemi, briser l'écu, démailler le haubert, transpercer l'ennemi et l'abattre à bas de son cheval (souvent mort). Ici, il n'est pas fait mention explicite de la lance brandie par l'assaillant (c'est d'ordinaire le deuxième cliché) mais bien entendu l'acte en lui-même a forcément lieu. On peut en revanche remarquer l'apparition d'un autre cliché, présent dans les deux combats, qui est l'évocation de la colère de l'assaillant : Ybert *se va coresant* et Louis est enflammé *de grant ire*. Si ce cliché ne figure pas dans la classification de J.P. Martin c'est que son actualisation fait état de rareté au sein de l'œuvre lorsque sa mention fait partie intégrante d'un combat. En effet, on ne le retrouve actualisé que six fois dans la chanson<sup>343</sup>.

On peut noter en revanche que les autres duels sont en grande partie construits selon le principe d'actualisation rigoureuse des sept clichés. Le combat de Raoul contre Jehan, qui a lieu à la laisse CXXXIV (v. 2570-77), nous fournit un exemple très précis de l'application de ce principe :

<sup>341</sup> « Les motifs de combat, du fait de leur nombre, créent [...] un réseau serré de récurrences à l'intérieur même de l'œuvre. Ce sont des refrains, des leitmotifs, qui lui donne une sorte d'unité modale. » J.P. Martin in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p.100.

<sup>342</sup> *Idem*.

<sup>343</sup> Dans les deux laisses que nous venons de citer, ainsi qu'aux vers 2545, 2809, 4309 et 5770.

*Droit ver Jehan retorne maintenant ;  
le destrier broche – bien le va semonnant –  
brandist la hanste de son espieu tranchant,  
et fiert Jehan sor son escu devant :  
desoz la boucle le va tout porfendant,  
li blans haubers ne li valut un gant,  
par mi le cors li va l'espieu passant –  
plaine sa lance l'abati mort sanglant.*

Outre le respect des stéréotypes on peut remarquer l'aspect formulaire strict contribuant ici à construire le moment du combat : les vers 2573 à 2575 de cette laisse sont exactement les mêmes que les vers 2316 à 2318 de la laisse CXXIII, mis à part le nom du personnage qui change. Cependant, s'il arrive que les clichés soient rigoureusement actualisés au point que l'on retrouve, comme dans ce cas précis, des vers entièrement similaires, les codes du combat à la lance, bien connus des auditeurs de l'époque, ne nécessitent pas forcément une actualisation immuable ; en effet, comme nous avons déjà pu le voir au regard de ces quelques exemples, la narration du combat peut passer sous silence certains détails<sup>344</sup>, mais aussi ajouter des précisions relatives aux combattants, à leur origine ou à leur équipement. Le combat de la laisse CXXV nous précise par exemple, au vers 2355, que Garnier est né à Arras et qu'il est le fils de Guerri. Et ce, en plein milieu du combat. Ceci tient du fait que le motif rhétorique du combat n'est pas, comme on serait poussé à le penser, une structure figée, « l'articulation entre le niveau du cliché et le niveau de la formule permet une réelle souplesse »<sup>345</sup> ce qui a pour effet de ménager certaines variations au sein du motif sans en bouleverser les contours. On ne surprend pas l'auditoire, mais l'on devance également une potentielle lassitude à l'aide d'éléments divers.

Ces éléments peuvent être un lien de parenté : dans la laisse CLXI nous apprenons que Hugues est un cousin de Bernier (v. 3103), ainsi que Bertolai dans la laisse CXXXV. Mais nous apprenons également de celui-ci qu'en *el val de Meis tenoit un bel chastel* (v. 2585) ; la qualité ou la provenance des chevaux : *B[erniers] lait corre son bon destrier norrois* (v. 2285), *Raoul lait coure le bon destrier isnel* (v.2582), *Ibers lait core le bon destrier gascon* (v. 2777)<sup>346</sup> ; ou encore certaines caractéristiques des armes des chevaliers : *l'escu au lion* (v. 2779), *la vielle broigne* (v. 3015), *l'escu bis* (v. 3262 et 5744), etc. Ce type de caractérisations pourrait constituer un septième cliché du combat chevaleresque car, même si son actualisation n'est pas systématique, sa présence

<sup>344</sup> Le brandissement de la lance, par exemple, peut se passer d'une actualisation systématique puisque la destruction des boucliers l'induit forcément. De plus, cela permet à la description du combat de se faire plus dynamique. J.P. Martin note également le fait que « l'actualisation de tous les clichés n'est pas indispensable » et que sur une quarantaine d'engagements « brandir la lance » n'est actualisé que treize fois. J.P. Martin in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999.

<sup>345</sup> *Idem*.

<sup>346</sup> Notons au passage qu'excepté la graphie du verbe, ces trois formules sont parfaitement identiques.



est assez fréquente pour être remarquable. On peut cependant noter que la grande variabilité du topos (origine et qualité du cheval, esthétique des armes et possession ou liens familiaux du chevalier) en ferait un cliché tout à fait particulier, puisque relativement affranchi de la fixité.

Après une étude de ces quelques exemples, dont la liste n'est bien entendu pas exhaustive, on peut remarquer que les combats de notre chanson respectent les codes du genre épique tout en jouant sur de nombreuses variations, sans toutefois créer de dissonance au sein de l'œuvre. Les variations dans la description des combats ne sont pas une nouveauté dans le genre épique, elles étaient déjà présentes dans *La Chanson de Roland*, comme nous avons pu le voir. Cependant il arrive tout de même qu'une description soit remarquablement mise en relief par sa force d'évocation, comme c'est le cas aux vers 3156-65 de la laisse CLXIII :

*G[ueris] lait corre le destrier de randon,  
brandist la hanste, destort le confanon,  
et va ferir dant Herber d'Ireçon –  
c'est l'uns des freres, oncles fu B[erneçon].  
Grant colp li done sor l'escu au lion  
q'i[l] li trancha son ermin peliçon,  
demi le foie et demi le poumon :  
l'une moitié en chaî el sablon,  
l'autre moitiés demora sur l'arçon –  
mort le trebuche del destrier d'Aragon.*

Cette description opère une combinaison des motifs que nous avons déjà vus : les clichés propres à la charge, les liens de parenté d'un des personnages, l'aspect du bouclier et l'origine du cheval ; mais ici, elle se trouve augmentée de détails que l'on ne retrouve pas ailleurs. L'on serait donc bien en droit de se demander pourquoi une telle description ; servirait-elle à raviver l'intérêt de l'auditoire, à marquer un passage crucial ? Apparemment, il ne s'agit ni de l'un ni de l'autre puisque le texte lui-même se renouvelle sans faire appel à des motifs particuliers. En effet, après la mort de Raoul et une courte trêve, Guerri a repris les hostilités contre les Vermandois, la tension dramatique est donc déjà largement soutenue par les événements. Il s'agirait donc plutôt d'un procédé de développement d'ornementation du récit faisant appel à des vers moins formulaires que de coutume<sup>347</sup>, ce qui viendrait contredire la remarque pertinente, mais quelque peu péremptoire, d'E. Baumgartner selon laquelle « les combats [dans *Raoul de Cambrai*] donnent lieu à des descriptions aussi attendues que fréquentes »<sup>348</sup>. Nous avons pu voir, en effet, à quelle point le motif du combat à la lance, malgré son caractère stéréotypé, laisse une certaine liberté aux variations dans la

<sup>347</sup> *Idem.*

<sup>348</sup> Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999.

description, avec l'adjonction d'éléments extérieurs aux sept clichés du motif ou le passage sous silence de certains d'entre eux. Nous allons maintenant nous interroger sur les caractéristiques d'un autre motif, proche du combat à la lance, à savoir le combat à l'épée.

Pour l'essentiel, le combat à l'épée obéit aux mêmes principes que le combat à la lance ; il se construit lui aussi par le biais de clichés plus ou moins fixes et occupe en général à peu près le même nombre de vers<sup>349</sup>. On va ainsi retrouver une structure analogue entre combat à la lance et combat à l'épée, avec des étapes similaires marquées par un nombre égal de clichés, qui sont les suivants : éperonner, tirer son épée, frapper le heaume de son adversaire, en faire sauter les ornements, trancher la coiffe du haubert, pourfendre l'ennemi jusqu'aux dents et le culbuter, mort, à bas de son cheval. Le combat étant un des moments de la narration les plus propices à la construction stéréotypée, il n'est donc pas surprenant de retrouver ce même réseau de récurrences lorsque deux ennemis s'affrontent à l'épée. Mettons en regard deux épisodes significatifs des laisses CXXIX (v. 2439-44) et CLXX (v. 3274-79) ; le premier nous montre Bernier qui, suite à un premier engagement à la lance, pourfend Renier, l'autre fils de Guerri, le second nous montre Guerri, fou de rage après avoir été séparé de Bernier, s'en prenant à Gérard d'Espagne :

Bernier contre Renier	Guerri contre Gérard
<i>Cil B[erniers] fu de molt grant vertu. Il a sachié son bon branc esmolu ; le fil G[uerri] fiert parmi l'elme agu, qe flors et pieres en a jus abatu ; trenche la coife de son hauberc menu – deci es dens l'a colpé et fendu.</i>	<i>Il fiert Gerart l'Espinois au fier vis desor son elme qi est a flor de lis ; li cercles d'or ne li vaut un tapis : trenche la coife de son hauberc treslis, deci as dens li a tout le branc mis – mort le trebuche del bon destrier de pris.</i>

Nous pouvons voir que si les clichés sont actualisés, ils le sont avec une certaine liberté ; on retrouve principalement les clichés centraux du combat, à savoir frapper sur le heaume, en détruire les ornements, entailler la coiffe du haubert et faire pénétrer l'arme jusqu'aux dents. Tirer son épée et laisser son ennemi pour mort tombent sous le sens, il n'est donc pas utile de les actualiser avec rigueur. De cette façon le texte ne risque pas de souffrir une monotonie due à une application trop rigide des clichés du combat. Cependant, les codes sont bien là.

Outre cette liberté dans l'actualisation des stéréotypes, leurs agencements et leurs formes sont également intéressants : la mention de Bernier frappant le heaume de Renier occupe un vers, tout comme l'évocation des ornements détruits ; alors que lorsqu'il s'agit de Guerri, les deux motifs sont plus liés : *fiert* et *elme* ne se trouvent pas sur le même vers, ce qui a pour effet de déployer l'action sur deux vers ; de la même façon, nous apprenons que le heaume de Gérard est orné de fleurs de lys sur un vers, puis le vers suivant nous fait savoir, par une formule euphémique, que *li*

<sup>349</sup> « Les motifs les plus fermes occupent entre cinq et dix vers dans une laisse. Souvent ces motifs s'ouvrent sur un vers dont la structure s'apparente à celle des vers d'intonation. » J.P. Martin in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999.

*cercles d'or ne li vaut un tapis*. Nous retrouvons la même originalité dans l'utilisation des formes lorsque l'arme fend le crâne de l'ennemi : les deux formules *deci es dens l'a colpé et fendu* et *deci as dens li a tout le branc mis* sont créatrices tant de récurrence que de variation, ce qui nous montre encore une fois à quelle point le stéréotype propre au lyrisme n'empêche en aucune façon le le texte de se renouveler pour adopter une orientation plus romanesque<sup>350</sup>.

Voyons deux autres exemples qui jouent eux aussi sur cet équilibre entre motif récurrent et modulations des clichés qui le composent : ces deux combats, qui ont lieu aux laisses CXXIII (v. 2514-20) et CXCI (v. 3866-72). Dans le premier, Raoul s'en prend à Hugues, un chevalier qui décime ses rangs, le second, nous montre Guerri, abattant Druant, un parent de Bernier :

Raoul contre Hugues	Guerri contre Druant
<i>R[aous] le vit ; cele part vint corant.            Grans cols se donne[n]t des espees tranchant :            parmi son elme nel va mie espargnant,            qe flor et pieres en va jus craventant ;            trenche la coife de son hauberc tenant –            dusq'es espales le va tout porfendant ;            mort le trebuche :« Cambrai ! va escriant. [...] »</i>	<i>Et G[ueris] broiche et tint tout nu le brant ;            parmi son elme ala ferir Droant,            parent B[ernier] le preu et le vaillant,            qe flors et pieres en vas jus craventant.            Trenche la coife de l'auberc jazerant,            dusques es dens le va tot porfendant :            mort le trebuche del bon destrier corant.</i>

Dans ce cas-ci on peut également remarquer que le combat respecte les codes du genre, même si l'auteur de la chanson se permet de jouer avec les stéréotypes sur les trois premiers vers de chaque extrait. En effet, même si de légères variations composent les quatre derniers vers des deux combats (origine ou qualité du haubert et pénétration de l'épée plus ou moins avancée), les clichés sont actualisés de la même manière, occupant chacun un vers entier. Cependant, en ce qui concerne les trois premiers vers, l'actualisation se fait plus libre : Raoul charge puis les deux adversaires se frappent mutuellement avant que l'accent soit mis sur la force des coups que porte Raoul ; en revanche, dans le combat qui oppose Guerri à Druant, il nous est précisé que Guerri brandit son épée au moment de la charge et qu'un unique coup est porté. Suite à cela on retrouve, comme c'était le cas dans certains affrontements à la lance, l'appartenance lignagère de son adversaire, ainsi qu'une évocation des qualités morales de Bernier. Si, comme le remarque F. Suard, la stylisation des faits associe dépouillement et profusion grâce à une syntaxe qui simplifie au maximum les articulations entre les propositions, créant ainsi une succession d'images données à voir dans une impression de rapidité et d'accumulation<sup>351</sup>, on peut tout de même noter que ce n'est pas toujours le cas puisqu'il arrive, dans les combats à la lance comme dans les combats à l'épée, plus rarement cependant, que ce type d'insertions vienne agrémenter la description de brèves informations à valeur de contextualisation mettant l'accent sur les origines d'un combattant, et ce dans le but de donner

<sup>350</sup> « Les combats sont sans doutes composés à l'aide des formules épiques traditionnelles, mais les descriptions stéréotypées des coups sont habilement tissées à d'autres motifs » Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999, p. 90.

<sup>351</sup> Suard François, *La chanson de geste*, Paris, PUF (2<sup>e</sup> édition mise à jour), 1993.

encore un peu plus d'épaisseur au drame qui se joue. Cela a pour effet de marquer un temps d'arrêt durant lequel le personnage est mis en perspective par rapport à sa famille à l'instant qui précède son trépas. On peut donc admettre que la description du combat est souvent bien plus souple qu'il n'y paraît de prime abord, même si cela ne remet pas en cause la codification de ce motif puisque l'on retrouve, souvent sous plusieurs formes, les clichés qui commandent à sa composition. Cependant, E. Baumgartner estime que la chanson met à l'œuvre une « entreprise de déconstruction des stéréotypes »<sup>352</sup> et se demande où celle-ci commence. Si tel était vraiment le cas nous pourrions effectivement nous interroger sur l'origine de cette prétendue déconstruction et éventuellement tenter de trouver une réponse en lien avec la nature même de notre chanson, à savoir une chanson de geste tardive dont la laisse a tendance à s'allonger ; la variation des motifs serait alors étroitement liée aux contours de leur cadre narratif.

### **c – L'allongement de la laisse :**

Tout comme les autres chansons de geste tardives que sont *Girart de Roussillon* ou *Renaud de Montauban*, pour ne citer que celles-ci, *Raoul de Cambrai* présente une composition où la laisse se déploie amplement ; ainsi, alors que la laisse la plus longue de *La Chanson de Roland* ne dépasse pas les trente-cinq vers, on pourra trouver dans *Raoul de Cambrai* nombre de laisses débordant largement la limite de ce cadre<sup>353</sup>. Cet allongement a pour conséquence de considérablement modifier les effets propres à un texte comme celui du manuscrit d'Oxford. Les jeux sur les rythmes, les échos et les parallélismes s'en trouvent bouleversés ; « la diégèse s'articule alors en de vastes séquences, la narration tend à s'uniformiser et à se rapprocher de l'écriture romanesque »<sup>354</sup>, et ce phénomène n'est pas l'apanage de la partie assonancée puisqu'il est amorcé dès la première partie de la chanson. En effet, si l'on peut évidemment reconnaître qu'il existe tout de même des laisses de longueur « traditionnelle » dans notre chanson, un simple survol du texte permet d'identifier assez rapidement les transformations physiques subies par le texte épique.

De nombreuses laisses longues, non guerrières pour la plupart, participent déjà de la mutation du genre, et ce à des fins de contextualisation, agissant ainsi comme des moments de transition ou d'exposition<sup>355</sup> ; on peut remarquer par exemple le groupe des laisses XXXII, XXXIII et XXXIV, de trente-trois vers en moyenne, mettant en scène l'élément déclencheur de la guerre

<sup>352</sup> Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999,

<sup>353</sup> La moyenne en vers des laisses est de 20/21 vers dans la partie Raoul, 27/28 vers dans la partie Gautier et 33/34 vers dans la partie Bernier, alors que la laisse moyenne du Roland est d'environ 14 vers. *Idem*.

<sup>354</sup> D. Boutet, *Le romanesque dans l'épique, Actes du colloque de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris-X Nanterre, 22-23 mars 2002*, Paris, Centre des Sciences de la Littérature, « Littérales n°31 », 2002, p. 83.

<sup>355</sup> « L'épopée implique le jeu des formules (et plus généralement des motifs et des thèmes). Ce qui n'est pas formule apporte une plus grande information, un message nouveau, souvent décisif pour la suite du récit. » Badel Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du moyen âge*, Paris, Bordas, 1971.

sans fin qui opposera les deux familles ; les laisses CLX et CLXI, respectivement de quarante-quatre et trente-deux vers, où Guerri compare les cœurs de Jehan et Raoul et décide de mettre un terme à la trêve ; ou encore les laisses CLXXXIV et CLXXXV, de quarante-trois vers chacune, qui marquent le début de la partie *Gautier* et la reprise de la guerre entre les deux maisons. Ces groupes de laisses longues surgissent au milieu d'ensembles plus lyriques et permettent de réelles oscillations entre chant épique et récit narratif, jouant ainsi sur les rythmes de la chanson<sup>356</sup> ; cependant, si ces laisses ne montrent pas de combats, exceptée la laisse CLXI qui découle logiquement de la laisse CLX et relance les hostilités, bien d'autres épisodes narratifs s'en chargent. On peut d'ores et déjà remarquer que, dans cette laisse, la mise à mort d'Hugues par Guerri et l'évocation de ce dernier dans la mêlée participent d'une esthétique particulière où le combat chevaleresque est accompagné d'éléments divers plus nombreux.

Voyons pour commencer la laisse CXCIII : elle se déploie sur quarante-deux vers et met en scène deux discours de Guerri, une évocation de la mêlée générale et deux combats singuliers, le second conduisant à la capture de Guerri par les Vermandois. Tous les éléments qui composent cette laisse nous donnent à voir la bataille sous plusieurs aspects ; les discours, les intentions et les manœuvres des personnages nous sont connues :

*« Gaaing avons et bel et avenant,  
s'or en poons departir a itant.  
- Voir, dist Gautier, je l'otroi et creant. »  
A tant s'en torne[nt] par delez un pendant ;  
cil les enchauce[n]t a esperon broichant –  
droit a une aigue les viene[n]t ataignant.<sup>357</sup>*

ainsi que la violence de l'affrontement qui suit :

*La veïssiés fier estor et pesant,  
tant escu fendre, tante lance froissant  
et desrompu tant hauberc jazerant,  
tan pié, tam poing, tante teste perdant ;  
et par le gué en furent tant gisant,  
mort et navré en i par gist itant,*

<sup>356</sup> Pour J. Rychner « l'épopée ayant la double nature d'un chant et d'un récit, il est bien naturel que les poèmes épiques oscillent de l'un à l'autre, qu'ils soient, les uns plus lyriques et les autres davantage narratifs. » Rychner Jean, *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève : Droz, Lille : Giard, 1955, p. 125. Notons que dans le cas de Raoul de Cambrai le lyrisme et la narration se côtoient au sein même de la chanson sans dissonance, accordant ainsi à la chanson la double nature de l'épopée.

<sup>357</sup> V. 3853-58.

*qe l'aige clere en va tout rougoiant.*<sup>358</sup>

Viennent ensuite les deux combats singuliers de Guerri et la victoire de Bernier sur ce dernier. Il est intéressant de noter que Guerri est le personnage central de cette laisse, ce sont ses paroles et ses engagements qui nous sont rapportés, et pourtant c'est bien lui qui est vaincu dans les derniers vers. On peut alors avancer que toute la contextualisation mise en place dans la strophe conduit à cet épisode capital. C'est en effet le troisième duel durant lequel il se mesure à Bernier, mais cette fois il n'en ressort pas victorieux. Le tour narratif que prend cette laisse a pour but d'amorcer un changement dans le statut du personnage, car dès lors il ne tirera plus les ficelles de la trame dramatique de l'œuvre ; même s'il est libéré par ses compagnons à la laisse suivante, elle aussi très narrative (cinquante vers), un tournant sensible se produit : les Vermandois gagnent les abords de Cambrai et la guerre prend fin pour laisser la place aux duels de champions qui opposent Bernier et Gautier. Un tel changement dans la trame de l'œuvre implique nécessairement de faire appel à d'autres techniques comme l'utilisation d'éléments romanesques. En effet, les événements auxquels prennent part les personnages nécessitent eux-mêmes un traitement qui dépasse le cadre du simple chant tant les enjeux et les revirements de situations sont complexes. Les articulations propres à la diégèse de *Raoul de Cambrai* ne peuvent assurément se contenter du cadre rigide du chant<sup>359</sup>.

La laisse CXCIV, dans un fonctionnement analogue, met elle aussi en scène un combat singulier (opposant Gautier à Bernier) et une évocation fugitive de mêlée générale (*La veïssiés tant vasal mort geté ! v. 3915*), le but étant de délivrer Guerri, mais alors que les Cambrésiens ont battu retraite la laisse dévoile son caractère composite<sup>360</sup> : nous assistons ainsi, derrière les murs de la citadelle de Cambrai, à un dialogue entre Guerri et Aalais sur les qualités guerrières de Gautier et sur le bien-fondé d'en faire leur héritier. Ces tractations servent l'épaississement psychologique des personnages<sup>361</sup>, tout comme leurs nombreuses interventions verbales au sein des combats, bien plus longues et abondantes que lors de la bataille de Roncevaux, ou les évocations de leurs sentiments qui contribuent en partie à allonger les laisses dans leur globalité.

Dans cette même optique, la laisse CXXVI ménage une pause au sein même de la bataille lorsque Guerri trouve le cadavre de son fils, Garnier :

---

<sup>358</sup> V. 3859-65.

<sup>359</sup> Nous rejoignons ici l'idée d'E. Heinemann selon laquelle « La laisse brève serait lyrique et conviendrait au chant, et la laisse longue relèverait du récit. » Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, p. 168.

<sup>360</sup> Une laisse composite présentant deux éléments, ou plus, sans unité sensible. Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999.

<sup>361</sup> « This conception of man, "realistic" in the modern sens of the term, corresponds to an historical turning point in man's conception of the universe at the end of the twelfth century. » Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 143.

*Il regarda leiz un bruellet plaignier,  
 son fil vit mort – le sens qide changier :  
 deci a lui ne fine de broichier.  
 A pié descent de son corant destrier,  
 et tot sanglant le commence a baissier.  
 « Fix, dist li peres, tan vos avoie chier !  
 Qi vos a mort, por le cors saint Richier,  
 ja de l'acorde ne vuel oïr plaidier  
 si l'avrai mort et fait tot detranchier ! »  
 Son fil vost metre sor le col del destrier  
 qant un vaucel vit lor gent repairier.  
 G[ueris] le voit, n'i a qe corecier ;  
 sor son escu rala son fil couchier.  
 « Fix, dist li peres, vos me covient laissier,  
 mais ce Dieu plaist, je vos qit bien vengier.  
 Cil ait vostre arme qi le mont doit jugier ! »<sup>362</sup>*

Cette insertion, longue de seize vers, occupe la moitié de la laisse, pourtant bel et bien dédiée à une scène de bataille puisque de part et d'autre de cette « pause » Guerri nous est montré au cœur de la mêlée. On assiste ainsi à un renouvellement de la composition de la bataille, le motif adoptant un caractère bien moins lyrique qu'il pouvait l'être dans *La Chanson de Roland*. À ce propos, E. Baumgartner cite D. Boutet sur l'allongement de la laisse<sup>363</sup> :

Du fait de la raréfaction qu'il 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 mise en valeur du récit extérieures à l'art épique.

L'allongement de la laisse engendre donc obligatoirement une mutation du texte lui-même, tant dans sa construction structurelle que dans son esthétique, et les séquences de combats doivent s'adapter et s'intégrer à leur environnement, c'est pourquoi le récit fourmille de détails et d'informations qui ne relèvent pas essentiellement du domaine de l'épopée ou dont la présence en est exacerbée. On peut notamment remarquer la présence considérable de passages au discours direct dépassant la simple harangue ou le défi ; nous avons alors affaire à de véritables dialogues ou à des déclarations décisives. Par exemple, dans les laisses CXCIX et CC, les dialogues tiennent une

<sup>362</sup> V. 2367-82.

<sup>363</sup> Une laisse composite présentant deux éléments, ou plus, sans unité sensible. Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999.

place importante et amplifient la strophe en la chargeant de sens. Ainsi, huit vers de dialogue entre Bernier et Guerri occupent la partie centrale de la laisse CXCIX ; la scène se passe devant Cambrai, en pleine bataille, et l'échange entre les deux personnages, en rappelant leurs intentions, pourrait à lui seul schématiser l'essentiel de la guerre qui les oppose :

*« Dex ! Dist B[erniers], ja serai erragiés !  
Cil fel viellars n'iert il ja essiliés ?  
Ja n'avrai goie si esserai vengiés.  
- Voir, dist G[ueris], fel cuivers renoiés,  
dont ne serez a molt grant piece liés !  
Trop estes loin – en ença vos traiés,  
vostre proesce envers moi assaiés. »  
Dist B[erneçons] : « J'en sui apariliés. »<sup>364</sup>*

Ce dialogue fait écho aux actions chevaleresques qui ont lieu dans la même laisse en prolongeant le conflit sous la forme verbale ; ainsi, le combat, comme dans de nombreux autres moments du récit, s'étend et dépasse son cadre purement physique. De cette façon, les individualités se trouvent davantage prises en comptes et les personnages ne sont plus de simples figures paroxystiques mais de véritables caractères. En témoigne la laisse CC : là aussi nous nous trouvons au cœur de la bataille devant Cambrai, mais la majorité de la laisse est occupée par du dialogue. C'est dans ce passage que Gautier propose de mettre un terme à la guerre pour épargner de nombreux *gentils hom*. Le choix du discours direct contribue à l'allongement de la laisse et au développement des points de vue des personnages et, fait important, les scènes de conversation ne sont plus strictement soumises à un clivage entre laisses de combat et laisses de dialogue ; les deux aspects du conflit se côtoient ainsi bien souvent dans un même ensemble. Et c'est bien le terme d'« ensemble », ou de « séquence », qu'il faut mettre en avant lorsque l'on parle des laisses longues dans *Raoul de Cambrai* ; en effet, si la laisse courte, « unité dramatique, lyrique et narrative » conduit à un morcellement du récit, la laisse longue, elle, possède une « structure interne qui articule plusieurs événements »<sup>365</sup>, ainsi, les laisses de la chanson, et notamment les laisses dédiées aux combats, se construisent en privilégiant les effets d'amplitude ; le morcellement du récit épique et les rythmes qu'il engendre s'en trouvent techniquement affaiblis, mais l'impression de tumulte qui ressort de la bataille ne perd en rien de sa vivacité :

Moins la laisse compte de vers, et moins il y a d'espace pour que la matière diégétique se disperse ; la cohésion interne narrative devient presque inévitable. Mais allonger la laisse,

---

<sup>364</sup> V. 4036-43.

<sup>365</sup> D. Boutet, *Le romanesque dans l'épique, Actes du colloque de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris-X Nanterre, 22-23 mars 2002*, Paris, Centre des Sciences de la Littérature, « Littérales n°31 », 2002, p.83.



c'est l'ouvrir à des effets tout aussi impressionnants.<sup>366</sup>

C'est précisément le cas dans notre chanson : l'allongement de la laisse, loin d'appauvrir la dynamique du récit, produit au contraire des effets qui saisissent l'auditeur ou le lecteur<sup>367</sup> ; et qui ne peut se rendre compte de ces effets ? Les descriptions de batailles sont assurément différentes de celles du *Roland* par leur forme, mais ici, l'accumulation d'éléments, lorsqu'ils sont homogènes, dégage un effet d'ampleur<sup>368</sup>. Ces éléments homogènes permettent d'actualiser plusieurs clichés dans une même séquence, accentuant ainsi une impression de tumulte qui couvre la totalité de la laisse. De cette façon, on retrouve dans la laisse CL, longue de trente-sept vers, un combat singulier, une vue générale de la bataille, un héros dans la mêlée et une menace à un adversaire. J.P. Martin voit dans les laisses longues à caractère composite la cause d'une « absence de réelle organisation des motifs rencontrés »<sup>369</sup>, mais c'est justement, selon nous, cette absence d'organisation et la longueur de la laisse qui permettent au récit de produire ces effets particuliers. En effet, le récit, en donnant l'impression d'être désorganisé, rend avec virtuosité l'effet de tourmente qui doit se dégager d'un tel drame humain. L'auditeur-lecteur peut alors ressentir le déchaînement des guerriers sur le champ de bataille ; le fond et la forme étant liés, l'incertitude sur le droit des uns et des autres, la lutte fratricide qui se joue, l'incapacité qui est la leur de trouver un accord et le drame qui en découle ne peuvent admettre une forme rigoureusement calibrée où les laisses correspondent idéalement en longueur aux motifs qui les composent. À ce propos, J. Rychner<sup>370</sup> remarque que « le découpage du récit n'obéit pas exactement au découpage du chant en strophes et la structure strophique s'en trouve affaiblie » car la laisse de la partie rimée n'est pas « l'unité lyrique par excellence à partir de laquelle une chanson doit être construite. »

La structure du chant s'en trouve certes affaiblie, car la forme et les marques de l'épopée sont bouleversées, mais la force du texte n'en est pas amoindrie pour autant ; seul le caractère purement épique de la chanson peut alors être remis en question :

En somme, conserver à la laisse son caractère de *strophe*, c'est vraiment composer une *chanson* ; offusquer ses contours, ne respecter ni le découpage naturel qu'elle devrait imposer à la narration, ni l'ordre qu'elle devrait apporter à la disposition des reprises, l'allonger démesurément, c'est altérer le caractère premier du chant.<sup>371</sup>

<sup>366</sup> Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, p. 175.

<sup>367</sup> Jean Andrieu se demande en effet si la forme de *Raoul de Cambrai* le destinait à la simple lecture du fait du « lien étroit entre les formes littéraires et les formes d'édition ». Rychner Jean, *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève : Droz, Lille : Giard, 1955, p. 9.

<sup>368</sup> Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993.

<sup>369</sup> J.P. Martin in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999.

<sup>370</sup> Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999, p. 104.

<sup>371</sup> Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, p. 142 [d'après J. Rychner, *Essai*, p. 125].

Et en effet, c'est bien l'effet le plus tangible que produit l'allongement de la laisse dans *Raoul de Cambrai* ; cependant, même si cet allongement modifie considérablement les contours de la strophe<sup>372</sup> on peut malgré tout remarquer que certains éléments, comme les reprises, sont parfois conservés et continuent de faire planer un doute quant à la nature de la chanson. Les laisses CXXXII et CXXXIII en sont un exemple probant. On peut voir que les premiers vers de ces deux laisses de bataille générale se ressemblent fortement et que leurs structures mêmes sont très proches, donnant ainsi une impression de structure horizontale. L'action connaît pourtant une certaine avancée et le récit ne s'en trouve donc pas immobilisé :

Laisse CXXXII	Laisse CXXXIII
<i>Li quens R[eous] au coraige vaillant  d'ambes deus pars voit la presse si grant  qe il n'i pot torner son auferrant  ne de l'espee ferir a son talant :  te duel en a toz en va tressuan.  Par grant fierté va la presse rompant  mais d'une chose le taign je a effant,  qe vers son oncle fausa de couvenant :  G[ueri] guerpi, son oncle le vaillant,  et les barons qui li furent aidant.  Parmi la presse s'en torne chaploiant ;  cui [i]l ataint il n'a de mort garant –  a plus de .xx. en va les chiés tolant,  par devant lui vont li pluisor fuiant.</i>	<i>Li quens R[eous] ot le coraige fier.  De deus pars voit si la presse engraignier  qe il n'i puet torner son bon destrier,  n'a son talent son escu manoier :  tel duel en a, le sens quide changier.  Qi(l) li veïst escu manoier,  destre et senestre au branc les rens serchier,  bien li menbrast de hardi chevalier ;  mais d'une chose le taign je a legier –  G[ueri] guerpi, son oncle le legier,  et les barons qi li durent aidier.  Parmi la presse commense a chaploier ;  cui [i]l ataint n'a de mire mestier –  bien plus de .vii. en i fist trebuchier.</i>

Ces deux débuts de laisses reprennent les mêmes images avec des similitudes étonnantes<sup>373</sup> et peu de variations dans les formules ; l'on pourrait presque croire qu'il s'agit d'une seule et unique scène racontée deux fois, et pourtant l'action a progressé entre ces deux moments. La preuve en est apportée par la suite des laisses où Raoul combat des adversaires différents<sup>374</sup>. Il semble donc qu'un passage comme celui-ci, formé de deux laisses parallèles, se construit en quelque sorte à la manière d'un rappel formel accusé de la tradition épique tout en conservant le caractère narratif de la laisse<sup>375</sup>. Mais est-il besoin pour l'auteur de *Raoul de Cambrai* de rappeler à son public à quelle

<sup>372</sup> Dans *Raoul de Cambrai*, l'allongement de la laisse n'est naturellement pas le seul facteur contribuant à « offusquer » les contours de la strophe : dans la laisse CXXVIII, on peut voir Ernaut mis à mal par Guerri, puis le fils de ce dernier s'apprêter à le mettre à mort ; sur ces entrefaites, Bernier intervient et un combat a lieu entre les deux chevaliers. Le combat se poursuit et se termine dans la laisse suivante. Nous reviendrons sur ce type de procédé dans la partie consacrée aux combats dans la structure de l'œuvre.

<sup>373</sup> Raoul comprimé dans la foule des guerriers et son incapacité à manœuvrer, le manquement à sa promesse faite à Guerri, puis sa prouesse dans la mêlée.

<sup>374</sup> Notons que la seconde partie des deux laisses est elle aussi construite sur un même modèle puisque l'on retrouve dans chaque extrait l'arrivée d'un ou plusieurs ennemis faisant de grands dégâts dans les rangs des Cambrésiens, puis un duel dont Raoul sort victorieux.

<sup>375</sup> « La reprise du même thème est un procédé lyrique appartenant au chant ; si à chaque recommencement, le récit fait un pas en avant, comme dans les laisses parallèles, lyrisme et narration vont de pair, s'équilibrent. Mais si la narration, de laisse à laisse, n'avance qu'imperceptiblement, si son progrès ne consiste plus qu'en de légères variantes du même acte [...], alors cette halte dans la narration permet au lyrisme de s'épanouir. » Rychner Jean, *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève : Droz, Lille : Giard, 1955, p. 93. Dans le cas présent, l'avancée du récit n'est vraiment confirmée qu'au vers 2537 de la laisse CXXXIII avec l'arrivée de Riquier.

tradition appartient la chanson ? Pas nécessairement, puisque le développement de la chanson de geste répond à l'évolution des goûts et des attentes du public de l'époque<sup>376</sup>. Il s'agirait plutôt d'une tension naturelle entre deux tendances :

Seule, en effet, une structure strophique ferme permet les grands accords « horizontaux ». Pliant à sa loi tous les moyens du lyrisme oral, elle en décuple la puissance, et les impose à la narration. Ainsi, une chanson sans structure ferme, comme *Raoul de Cambrai*, sera tout de suite plus narrative, bien qu'elle ne manque pas des reprises caractéristiques du style oral. C'est que sa structure strophique en escalier, tout en lui assurant une certaine épaisseur, lui interdit la franche horizontale.<sup>377</sup>

Cette structure en escalier dont parle J. Rychner est précisément un des grands traits qui place *Raoul de Cambrai* à la croisée de deux traditions littéraires ; ainsi, l'allongement de la laisse et les mutations du texte qu'il engendre nécessairement permettent le développement d'une double esthétique où se côtoient épique et romanesque. La fluidité qui se dégage des enchaînements de laisses et leur construction, marquée par l'abondance, confèrent au récit un aspect qui tend vers le romanesque. Et même si les combats et les clichés qui les composent se trouvent intégrés à des ensembles narratifs plus vastes, les marques épiques n'en sont pas absentes pour autant. Seulement, leur raréfaction progressive, qui s'accroît considérablement dans la seconde partie de la chanson, implique un changement irréversible dans l'évolution du genre, et leurs apparitions, comme nous avons pu le voir lors de l'étude des laisses CXXXII et CXXXIII, sembleraient parfois relever d'un fonctionnement que nous pourrions qualifier de « trompe l'œil épique »<sup>378</sup>.

Cette partie de notre étude nous a permis de considérer les grands traits esthétiques et architecturaux des combats sous toutes leurs formes dans *Raoul de Cambrai* et dans les œuvres auxquelles nous nous sommes référés ; nous avons ainsi pu tisser un réseau de correspondances permettant de les rapprocher ou, au contraire, de les éloigner les uns des autres. Les romans de Chrétien, bien qu'empruntant quelques éléments à la chanson de geste, s'en éloignent indiscutablement, et ce pour de nombreuses raisons : leur trame dramatique, pour commencer, se consacre à la progression d'une individualité dans un monde en paix, il s'agit alors avant tout d'une quête personnelle au centre de laquelle la psychologie du héros et sa morale sont couramment convoquées. Nous l'avons dit, les intentions particulières de l'auteur engendrent naturellement la composition d'un récit ayant une forme en adéquation avec sa diégèse ; ainsi, la narration prend la forme d'un texte, toujours en vers, où le découpage en laisses disparaît ; les descriptions s'allongent,

<sup>376</sup> J. Subrenat in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999.

<sup>377</sup> Rychner Jean, *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève : Droz, Lille : Giard, 1955, p. 125.

<sup>378</sup> À ce propos, le parallélisme des laisses CXXXII et CXXXIII peut faire penser à celui des laisses 123 et 124 de *La Chanson de Roland*.

les sentiments des personnages se font plus présents et fouillés et la forme des combats s'en trouve elle-même modifiée. À tel point que ceux-ci passent parfois au second plan ou disparaissent totalement, comme dans *Le Conte du Graal*. Nous dirons donc simplement que les différences entre roman et chanson de geste sont légion. Mais que dire des similitudes ou des différences entre deux chansons telles que le *Roland* et *Raoul de Cambrai*, chanson qui a paru après l'avènement du roman ? A priori issues de la même tradition littéraire, ces deux œuvres sont en réalité suffisamment dissemblables pour soulever nombre de questions. Un œil non averti s'attardera tout d'abord sur leur forme, avant d'en apprécier la matière. En effet, le style très oral de *La Chanson de Roland*, avec son réseau serré de stéréotypes impose un jeu impérieux sur les rythmes, les parallélismes et les effets de refrains qui lui confère son souffle épique et son esthétique grandiose, portée par des figures mythiques. Toute l'architecture de la chanson, de la syntaxe à la laisse, est au service de cette grandeur. Sa construction est son essence même :

La laisse a été pour l'auteur du *Roland* l'unité narrative, l'unité dramatique, l'unité lyrique. Les laisses composites sont rares, le récit obéissant au découpage strophique. Les personnes du drame s'affrontent dans des scènes construites à partir de la laisse. [...] Bref, la laisse est l'élément, le matériau élémentaire. Et qui ne voit pas que c'est là sa fonction ? Qu'une strophe est par définition l'« élément » d'une chanson ? [...] Dans le *Roland*, la laisse est ce qu'elle doit être, et l'on m'accordera que la chanson doit une grande part de sa beauté et de sa grandeur à cette structure claire, à la netteté de son architecture. Sans la laisse fonctionnelle, que serait la mort de Roland ?<sup>379</sup>

La façon dont a été composé *Raoul de Cambrai*, bien que présentant nombre de similitudes avec le modèle par excellence de la chanson de geste, semble, après une étude approfondie des deux textes, tout autre. On retrouve bien sûr les grands traits du genre, avec la convocation de l'Histoire et ses grands tableaux vivants, rappelant l'esprit de la chronique, l'actualisation de stéréotypes qui ancrent le récit dans la tradition épique, et bien entendu l'héroïsme et ses prouesses sur le champ de bataille. Mais au-delà de ces grands traits la chanson prend quelques libertés et se teinte d'influences étrangères à la tradition. Les hyperboles se font moins nombreuses alors que l'actualisation des clichés devient moins systématique et que l'ornementation prend plus de place dans le récit. Le texte se rapproche de la narration avec une prise en compte plus importante des personnages et de leurs sentiments ; ceux-ci s'individualisent et commencent à ressembler à des héros de roman<sup>380</sup>. Ces éléments, ainsi que la complexification de la diégèse de l'œuvre conduisent à une transformation

<sup>379</sup> Rychner Jean, *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève : Droz, Lille : Giard, 1955, p. 124.

<sup>380</sup> « The spiritual crisis [...] is a sign of the interiorization of the epic, of its transformation from concern with external deeds to internal emotions and states of mind. [...] For the first time in modern literature man is placed in the world and given a choice of various moral alternatives, none of which is absolutely valid. For the first time since antiquity he is allowed to perish because he is free. » Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 143.

physique du texte : la laisse s'allonge et tend parfois à s'apparenter à la narration romanesque. Mais ne nous y trompons pas, *Raoul de Cambrai* reste tout de même, dans les grandes lignes, une chanson de geste car sa forme générale continue de respecter les exigences du genre<sup>381</sup>.

Enfin, si la plus ancienne de nos deux chansons exalte une foi patriotique et religieuse à travers un conflit héroïque dont la portée idéologique ne fait aucun doute, la seconde se trouve être bien plus nuancée dans ses intentions ; les enjeux qui lui sont propres ont changé, l'époque n'est pas la même et entre-temps le roman a fait son apparition ; autant de paramètres qui contribuent à charger la chanson d'un esprit singulier.

---

<sup>381</sup> « La laisse est une constante dans la chanson de geste. Elle varie en longueur d'une chanson à l'autre et à l'intérieur de celles-ci, elle est rimée ici et assonancée là, hautement lyrique ici et platement narrative là, mais partout le récit épique s'organise en laisses. [...] la laisse, quels qu'en soient les emplois, imprime sa forme à toute narration épique. » Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, p. 137.

### **III – Portée symbolique véhiculée par les combats dans *Raoul de Cambrai* :**

Après avoir comparé *Raoul de Cambrai*, *La Chanson de Roland* et certains romans de Chrétien de Troyes nous allons désormais traiter exclusivement de *Raoul de Cambrai*, et ce, toujours dans la même optique, à savoir, ce que les combats nous en disent. Dans une première partie, nous avons analysé les enjeux des combats, avant de nous attacher à en interroger les formes dans une deuxième partie ; à présent, le dessein de cette troisième et dernière partie est d'en étudier la symbolique par le biais de leur intégration à l'œuvre, des informations qu'ils nous livrent sur les personnages et de leurs causes et conséquences profondes dans l'économie dramatique de la chanson.

#### **1 – Les combats dans la structure de l'œuvre :**

##### **a – L'affrontement et ses fonctions :**

Les combats sont omniprésents dans *Raoul de Cambrai*, ils rythment à leur manière la progression du récit et en organisent toute la structure. Si dans *La Chanson de Roland* ceux-ci cadençaient le chant pour donner vie à une forme linéaire, ils agissent ici, pour une part du moins, comme autant d'éléments perturbateurs qui orientent l'organisation de la chanson. Leur présence dans le récit ne répond donc pas uniquement à des impératifs esthétiques ou purement traditionnels, mais apparaît comme le signe constitutif d'une composition qui tient tant de la transcendance que de l'immanence. Afin d'ouvrir des possibilités de réflexion sur le sens de ces combats<sup>382</sup> nous allons étudier la façon dont ceux-ci s'intègrent à la structure de l'œuvre tout en nous demandant quelles fonctions ils revêtent : règlent-ils ou, au contraire, aggravent-ils un conflit, comment font-ils progresser le récit, comment déterminent-ils qui a le droit de son côté ?

Tout d'abord, nous pourrions dire que la plupart des combats conduisent principalement le récit dans la même direction, à savoir, précipiter les différents personnages vers des événements aux conséquences irréversibles et tragiques. Cette particularité propre à *Raoul de Cambrai* peut paraître paradoxale car d'ordinaire le combat chevaleresque revêt un caractère résolutif. En effet, qu'il s'agisse de *La Chanson de Roland* ou des romans de Chrétien, les combats apportent toujours une réponse en concluant une crise. Dans notre chanson, il en est tout autrement, et c'est ce que nous verrons, en premier lieu, par le biais de certains affrontements clé ayant pour toile de fond la première guerre entre Cambrésiens et Vermandois.

Alors que l'entreprise de Raoul n'a pas toujours fait l'unanimité au sein de son propre clan, le

---

<sup>382</sup> Bien entendu, nous ne nous intéresserons qu'aux combats les plus emblématiques de la chanson, tous n'ayant pas de fonction révélatrice au sein de l'œuvre.

fougueux Guerri lui ayant même conseillé d'abandonner ses prétentions guerrières<sup>383</sup>, certains événements vont pousser les acteurs de la guerre à renforcer leur jugement et leurs positions, et la paix que Bernier et les siens appelaient de tous leurs vœux voit ses chances disparaître au profit d'un conflit qui déchaîne toutes les passions. Un de ces événements est la mort des deux fils de Guerri : Garnier, tué par Louis à la laisse CXXV, et Renier, abattu par Bernier à la laisse CXXIX. Accablé par la mort de ses deux fils, Guerri affermit sa volonté de se montrer impitoyable envers ses ennemis :

*« 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>384</sup>

Désormais, Guerri n'aura de cesse de vouloir venger ses fils, il le jure sur les reliques de saint Hilaire et invoque la protection de Dieu afin de pouvoir mener à bien cette action. Cet épisode est décisif puisqu'à partir de ce moment, Guerri, déjà réputé pour son naturel belliqueux, vouera entièrement sa vie à l'éradication des Vermandois. Et ce ne sont pas les circonstances de la mort de Renier qui pourront le faire pencher en faveur d'un quelconque compromis ultérieur ; en effet, la victoire de Bernier sur Renier semble tout à fait justifiée, puisque ce dernier s'apprêtait à mettre à mort Ernaut, qui avait été mis à terre par Guerri lui-même et priait la Vierge d'épargner sa vie. Action hautement déloyale donc, puisque Guerri dominait son adversaire et n'avait aucunement besoin de l'aide de son fils. Nous pouvons sans doute voir dans la mort de Renier un juste châtement pour son manque de droiture.

Alors qu'une trêve a été accordée par les Vermandois afin que les corps puissent être retirés du champ de bataille après la mort de Raoul, deux autres faits, étroitement liés, vont encore contribuer à déchaîner la soif de vengeance de Guerri et aggraver le conflit, rendant ainsi impossible tout espoir de paix : ce sont les morts respectives de Jehan de Ponthieu et de Raoul. Nous pouvons dire que la mort de Raoul peut naturellement susciter la fureur des Cambrésiens, et de Guerri en particulier, mais peu avant de trépasser, Raoul a vaincu Jehan, un chevalier extrêmement grand et puissant<sup>385</sup> et la mort de ce dernier va permettre à Guerri de comparer les cœurs des deux combattants (laisse CLX). Voyant que celui de Raoul est plus gros que celui d'un taureau et que celui de Jehan a la taille d'un cœur d'enfant, Guerri, qui prend conscience que Raoul est indiscutablement un chevalier valeureux, rompt la trêve :

<sup>383</sup> *Biax niés, dist il, bien te dois faire fier / qant quatre conte se vuele[n]t apaier. / Niés, car le fai, por Dieu t'en vuel proier ; / laisse lor terre, ne la te chaut baillier.* V. 1991-94.

<sup>384</sup> V. 2459-62.

<sup>385</sup> *En toute l'ost n'ot chevalier si grant, / ne homme nul qe R[ous] doutast tant – / asseiz fu graindres qe Saisnes ne gaians, / plus de cent homes avoit ocis au blanc.* V. 2559-62.

« *Franc compaignon, por Dieu venez avant.  
 Ves de R[aoul] le hardi combatant,  
 qel cuer il a encontre cel gaiant !  
 Plevi m'avez, franc chevalier vaillant,  
 force et aïde a trestout vo vivant.  
 Mi anemi sont ci devant voiant :  
 celui m'on[t] mort qe je amoie tant.  
 Se je nel venge, tai[n]g moi a recreant !  
 Piere d'Artois, ralez a ox corant,  
 rendés lor trives, nes qier porter avant ! »<sup>386</sup>*

Il semblerait que la mort de Raoul aurait pu mettre un terme aux ardeurs des Cambrésiens, mais c'est finalement le contraire qui se produit car l'examen des deux cœurs vient, d'une certaine façon, légitimer l'invasion du Vermandois. Guerri prend ses hommes à témoins et les galvanise en invoquant le cœur de Raoul. Ainsi, on pourrait avancer que ce n'est pas tant la mort de Raoul qui contribue à rompre la trêve mais bien la comparaison des cœurs<sup>387</sup>, rendue possible par la mort de Jehan ; c'est donc, d'une certaine manière, le combat qui a opposé Raoul et Jehan, combat qui ne semble pas décisif au premier abord mais qui contribue indirectement à aggraver la situation. Cependant, le personnage de Guerri nous est assez familier pour que l'on puisse se douter qu'il ne s'agit là que d'un prétexte supplémentaire à faire la guerre<sup>388</sup>. Ainsi, la mort de Raoul ne fait que modifier la nature du conflit, alors qu'elle aurait dû logiquement y mettre un terme. Son combat contre Bernier a pourtant valeur de preuve quant au bon droit de ce dernier : en effet, sans tenir compte pour l'instant de l'invasion abusive des terres d'Herbert, Raoul a fait preuve dans la bataille d'une attitude extrêmement condamnable en refusant d'accorder la grâce que Ernaut lui demandait et en reniant Dieu. Ainsi, lorsque Bernier se mesure à lui pour venir en aide à Ernaut, le narrateur nous informe très clairement sur le droit de l'ancien vassal de Raoul :

*Berniers le fiert qi droit i avoit grant –  
 li bon espieu et l'ensaigne pendant  
 li mit el cors, nen pot aller avant.  
 R[aous] fiert lui par si grant maltalant  
 escu n'aubers ne li valut un gant :*

<sup>386</sup> V. 3070-79.

<sup>387</sup> À ce propos, la note de notre édition (p. 221) nous éclaire sur le sens de cette comparaison : « Selon la physionomie ancienne, le cœur était le siège du courage, et sa grandeur était donc un indice de la valeur de l'homme. »

<sup>388</sup> Son prénom déjà, fait office d'indice quant à la nature et la personnalité du personnage : il s'agirait du nom d'origine germanique *wigrīc*, composé de *wīg* qui signifie combat et *ric* qui signifie puissant, ancien surnom de guerrier.



*ocis l'eüs, sachiés a esciant,  
mais Diex et drois aida B[erneçon] tant  
lez le costé li va le fer frotant.<sup>389</sup>*

Le droit de Bernier est évoqué à deux reprises, aux vers 2916 et 2922, et est matérialisé par la réussite de son assaut et l'échec de celui de Raoul ; aucune place n'est laissée au doute quant à la légitimité du vainqueur<sup>390</sup>. Légitimité que réaffirme Bernier à de nombreuses reprises<sup>391</sup>. Suite à cela, nous l'avons vu, une trêve sera instaurée avant d'être rompue par Guerri, mais la première phase du conflit touche rapidement à sa fin et les Cambrésiens, dominés sur le champ de bataille, se retireront dans leurs terres, abandonnant la guerre pour une durée de cinq ans.

La seconde phase de la guerre, menée par Gautier, n'occupe que douze laisses (des laisses CLXXXVIII à CC) et marque un tournant dans le récit ; Si Gautier exerce son droit d'appliquer la faide, il n'arrive toutefois pas à défaire Bernier et invoque la protection de quelque force obscure<sup>392</sup>, Guerri est désarçonné pour la première fois, et un second engagement entre Bernier et Gautier est interrompu. Il est alors impossible de départager les combattants et de désigner objectivement qui a le droit pour soi. La guerre risque de durer encore longtemps et promet d'être extrêmement coûteuse en vies humaines. Pour cette raison, Gautier propose à son ennemi de régler leur différend en combat singulier :

*Por qoi en iert tant gentils hom ocis ?  
Prenons bataille a un jor ademis,  
qe n'i ait home qe de mere soit vis  
ne mais qe deus qi diront el païs  
li qeus de nous en escera ocis.<sup>393</sup>*

C'est au moment où cet arrangement est convenu que l'on comprend combien la bataille devant Cambrai est décisive pour la progression du récit ; elle met un terme à la guerre entre les deux maisons et marque en même temps une nouvelle étape dans leur antagonisme. Mais nous y reviendrons plus tard.

Attardons-nous, pour l'instant, sur quelques événements marquants de la seconde partie de la chanson. Nous laisserons cependant de côté les combats étant directement en lien avec les épisodes d'aventures sarrasines, car ceux-ci n'ont à notre sens que peu d'intérêt en ce qui concerne les grands

<sup>389</sup> V. 2916-23.

<sup>390</sup> La question du droit reste plus obscure lors du débat entre Raoul et Ernaut et du combat qui suit (laisses CXXXVII à CXLII) car Ernaut, certain de son bon droit, tient Raoul pour responsable de la mort de ses deux fils ; pourtant c'est bien Raoul qui remporte le duel en coupant le poing gauche d'Ernaut, mais celui-ci reste tout de même en vie car il parvient à s'enfuir et est sauvé par Bernier.

<sup>391</sup> Notamment aux vers 2984-85 : « *De ce me poise qe je R[aoul] mort ai, / si m'aiit Diex, mais a mon droit fait l'ai !* »

<sup>392</sup> « *Cuivers bastars, par le cors saint Simon / li vif diable vos ont fait garison [...]* » V. 3798-99.

<sup>393</sup> V. 4077-81.

enjeux de la chanson ; de cette façon nous pourrions concentrer notre réflexion exclusivement sur les affrontements qui mettent en scène le roi et les deux familles réconciliées pour un temps.

Après une longue lutte et deux duels judiciaires irrésolus, Vermandois et Cambrésiens sont parvenus à faire la paix ; cependant il devient clair pour les deux camps que le roi est responsable de la guerre qui les a opposés, ainsi que le déclarent Guerri et Bernier<sup>394</sup> :

*« B[erneçons], frere, par Dieu, venez avant !  
Cis rois est fel – gel taing a sousduiant !  
Iceste guere, par le cors saint Amant,  
commença il – se sevent li auquant.  
Faisons li guere, franc chevalier vaillant.  
– Voir, dist B[erniers], je l'otroi et creant ;  
ne vos fauroie por nule rien vivant. »*<sup>395</sup>

C'est à partir de ce moment que la guerre reprend, mais désormais les deux familles combattront côte à côte contre un ennemi commun. En effet, et le lecteur lui-même n'est pas dupe, c'est bien le roi qui est à l'origine du drame, il est donc naturel pour les héros de s'en prendre à lui pour lui faire payer ses torts. Et c'est bien une question de droit ou de tort qui sous-tend les combats opposant le roi à ses seigneurs. La laisse CCXLIII nous montre comment le roi est humilié et blessé dans sa propre demeure avant que Paris soit incendiée et pillée :

*Qi dont veïst ces espees saichier,  
le sor G[ueri] la soie paumoier,  
et les roiax fremir et goupillier !  
Bien plus de .vii. en fisent baillier ;  
nes l'empereres n'ot pas le cors entier  
car B[erneçons] s'i ala acointier –  
parmi la cuisse li fit le branc glacier  
si q'il le fist a terre trebuchier.*<sup>396</sup>

Nous ne savons pas si le roi a combattu ou s'il a seulement été châtié comme un homme de peu de valeur mais, dans les trois derniers vers de la laisse, l'accent est mis sur la blessure infligée par Bernier. On pourrait alors dire que seul importe le résultat de la rixe : le roi est puni pour ses fautes. Mais si le combat génère une nouvelle crise, un tournant dans le récit, il n'est pas question

<sup>394</sup> Guerri réitère son propos en s'adressant directement au roi à la laisse CCXLV.

<sup>395</sup> V. 5187-93.

<sup>396</sup> V. 5247-54.

pour les barons de tendre vers les extrémités qu'on leur a connues précédemment comme le remarque W. Calin :

In *Raoul de Cambrai* the two warring families, Cambrésiens and Vermandois, recognize that their feud has been a mistake and make peace ; then, suddenly coming to the realization that the king was originally responsible for so much bloodshed, that he had purposely led Raoul into invading the Vermandois for his own purposes, they unite against son of Charlemagne, insult him, wound him, and burn the city of Paris as a token retribution. The actions of Bernier, Ybert, Guerri, and Gautier on this occasion stand as a vivid example of conscious protest against the old social order. Yet, although the king is insulted and his city burned, he is neither assassinated nor deposed. The monarch may be physically injured, but his life and office remain sacrosanct. None of the rebels would ever have dreamed of abolishing the kingship or even forcing Louis to abdicate in favor of someone else, in spite of Guerri's one remark : "Cest coart roi doit on bien essillier" (v. 5425). The baron's revolt is internal and largely symbolic ; it results in no definite program for political reform.<sup>397</sup>

En effet, la guerre qui opposera désormais les deux maisons, bien qu'elle soit réelle et violente comme toute guerre peut l'être, ne se chargera que de montrer au roi qu'il a mal agi envers ses seigneurs ; il est cependant bien délicat de dresser un portrait de la situation : le conflit des deux maisons est réglé, mais la guerre a entraîné un nouveau parti dans sa tourmente. Les héros de la chanson diraient à ce propos que c'est là une juste rétribution pour les intrigues royales...

Cette nouvelle configuration guerrière permet désormais de régler ce qui n'avait pu être réalisé lors des premières heures de tension, à savoir confondre Giboin du Mans pour sa participation aux intrigues royales. C'est devant Soissons que les troupes d'Ybert et Bernier attaquent le roi et les siens ; apercevant Giboin, responsable indirect de la mort de Raoul, Bernier se résout à l'attaquer et le tue :

*Es vos B[ernier] poignant tout un laris ;  
le Mancel voit – ne li fu pas eschis,  
ançois li donne grant colp sor l'escu bis.  
Desoz la boucle li a frait et malmis ;  
parmi le cors son roit espieu li mist,  
tant con tint l'anste l'abati mort sovîn.  
A vois c'escrie : « Cis est alez a fin –  
vengiés en est R[oulos] de Canbrisis ! »<sup>398</sup>*

<sup>397</sup> Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 141.

<sup>398</sup> V. 5742-49.

Par ce geste, Bernier venge son ancien seigneur et expie sa « faute ». En effet, même s'il a tué Raoul selon son bon droit, sa mort reste un point qui n'a malheureusement pas été réellement résolu. Tuer Giboin permettrait ainsi de racheter définitivement Bernier aux yeux des Cambrésiens ; même si la paix est revenue entre les deux familles, cela constitue tout de même un symbole fort. Lors de cette même bataille, Ybert se mesure au roi qui l'accuse de trahison pour avoir investi Bernier des terres du Vermandois. Ybert se défend d'une telle accusation et prouve au roi, arme au poing, que celui-ci fait erreur une fois encore :

*L'uns fu vers l'autre angoisseus et destroys,  
d'aus empirier et ocire tous frois,  
mais au joster failli del tout li rois  
car il ot tort – sieus n'en fu pas li drois.  
Ybers le fiert del espié vienois –  
onques nel tint ne estriers ne conrois,  
jus a la terre l'abati el chamois,  
mais au rescoure sont venu li François.<sup>399</sup>*

Ici, le résultat du combat, et la rapidité avec laquelle le roi est jeté à terre en disent long sur le droit des deux combattants, mais un vers tout particulièrement vient affirmer cette possession du droit en exprimant doublement le tort du roi : directement d'abord (*il ot tort*) puis par le biais d'une litote (*sieus n'en fu pas li drois*). Le déroulement de ce combat ne laisse donc subsister aucun doute sur son issue car la narration elle-même approuve le point de vue d'Ybert. Cette concordance entre les jugements des héros et ceux de la narration est extrêmement rare dans la chanson, on peut ainsi affirmer que ce combat en est un épisode essentiel. Un point culminant qui résout toutes les réflexions au sujet de l'injustice initiale et de ses conséquences. Suite à cet épisode, et grâce à la sagesse de Bernier<sup>400</sup>, une réconciliation est organisée entre les deux grandes familles et le roi ; cependant, ce dernier ne compte pas en rester là : lors d'un guet-apens, il capture Ybert, Gautier et l'épouse de Bernier, Béatrice, pour la marier à un autre, Herchambaut de Ponthieu, mais alors que le mariage est sur le point d'être scellé, Bernier et Guerri, accompagnés de trois mille chevaliers attaquent :

*Des trous des lances vont les moingnes ferir.  
La veïssiés un fier abateïs ;*

<sup>399</sup> V. 5770-77.

<sup>400</sup> « En non Dieu, sire, nos alons folement. / D[on] [n]'est no sire li rois ou France apent, / qe je voi ci en ci mortel torment ? / En aucun tans raruns acordement, / se il li plaist et Jhesu le consent. / Se m'en creés, ja iert laïssiés a tant. / C'il nos asaillent, bien soions deffendant. » V. 5788-94.

*il n'a el monde paien ne Sarrasin,  
c'il les veïst, cui peitié n'en presist.  
En fuie torne li fors rois Loeys,  
en sa conpaingne Herchambaut de Pontif—  
en un batel se sont en Sainne mis,  
ain n'aresterent descî dusqu'a Paris [...]»<sup>401</sup>*

Surpris par l'embuscade et écrasés par le nombre, le roi et Herchambaut fuient donc sans demander leur reste, laissant sur place trois cents des leurs qui seront autant d'otages pour Bernier et Guerri, parmi lesquels la reine et son fils Lohier. Désormais le roi, qui est en position de faiblesse, comprend qu'il doit composer avec une véritable force d'opposition ; ainsi cette dernière attaque conduit les deux partis à conclure une paix définitive et les otages sont échangés.

Une paix durable s'installe et, quelques années plus tard, Guerri et Bernier partent en pèlerinage à Saint-Jacques ; seulement, alors qu'ils sont sur le chemin du retour et qu'ils passent devant l'endroit où Raoul est mort, Guerri, en entendant Bernier l'évoquer, éprouve une telle douleur qu'il ne peut retenir sa rage et tue Bernier d'un coup d'étrier avant de s'enfuir. Tout naturellement la guerre reprend : les fils de Bernier, Henri et Julien, lèvent une armée de trente mille hommes et font route sur Arras où Guerri s'est réfugié. La bataille commence au vers 8443 de la laisse CCCXL et se poursuit jusqu'à la laisse CCCXLV, dernière laisse de la chanson. Lors de la bataille Gautier est tué et Guerri, profitant de la nuit, s'enfuit et part en exil pour devenir ermite. Henri devient alors seigneur d'Arras et la chanson prend fin avec la défaite définitive des Cambrésiens, faisant disparaître tout germe de bellicisme.

Cette dernière bataille règle donc tout le conflit et contribue par là même à établir le tort de Guerri ; lui-même l'exprime en ces termes en s'adressant à Julien lorsqu'il se trouve acculé par ses assaillants :

*« Biax niers, dist il, mercit por l'amor Dé,  
aiés mercit de ce las parjuret !  
J'[o]cis ton pere, (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>402</sup>*

Cela peut paraître étonnant de voir Guerri supplier un adversaire et lui demander pardon car jusque-là un tel trait de caractère ne s'était jamais manifesté chez lui, son tort est si évident qu'il ne

---

<sup>401</sup> V. 6303-10.

<sup>402</sup> V. 8508-13.

peut le nier lui-même. Le meurtre de Bernier est sans doute l'acte le plus ignoble, le plus félon, perpétré dans toute la chanson, et pour cela le châtement de Guerri et de son clan intervient comme une conclusion logique au récit. Ainsi, la bataille qui clôt la chanson est, à l'instar de nombreux autres affrontements, une étape nécessaire, la dernière de surcroît, qui nous délivre une information capitale sur le droit et le tort de chacun ; elle permet également de mettre un terme définitif à l'antagonisme latent entre les deux familles. Nous l'avons dit, la mort de Raoul n'avait pas été réglée par la paix convenue à la cour, ce qui a finalement conduit à l'assassinat de Bernier et à cette dernière expédition punitive. Les duels judiciaires qui avaient opposé Bernier et Gautier n'ont pas été plus opérants, comme nombre de combats, qui bien que se répétant, n'ont pu déterminer où se situait le droit.

### **b – Extension et répétition des combats :**

Nous venons d'aborder la question des combats à travers leurs fonctions de résolution de conflits, de progression du récit et de possession du droit, et nous avons pu observer que quelques uns d'entre eux présentaient certains problèmes relatifs à ces particularités ; il arrive en effet que ces combats ne donnent pas de réponse claire et qu'en conséquence ceux-ci doivent nécessairement se répéter ou durer jusqu'à ce qu'une conclusion satisfaisante en résulte. Dès lors, nous savons que l'absence de vainqueur immédiat implique un allongement ou une répétition du duel entre les mêmes personnages, car celui-ci ne peut régler certains aspects complexes des conflits. Cela tient du fait que les circonstances qui opposent les personnages de *Raoul de Cambrai* ne sont pas aussi lumineuses que celles observées dans *La Chanson de Roland* ou dans les romans de Chrétien.

En effet, le seul combat que nous avons vu se répéter dans les œuvres citées au cours de cette étude est celui qui oppose Lancelot à Méléagant à trois reprises ; seulement, les raisons de cette répétition sont tout autres car aucun des trois affrontements ne poursuit le même but : le premier devait aboutir à la libération de Guenièvre, le deuxième était un duel judiciaire visant à la disculper, elle et Keu, des accusations d'adultère formulées par Méléagant, et le troisième représentait l'achèvement nécessaire du roman où Méléagant est châtié pour ses nombreux méfaits. Ajoutons à cela que les deux premiers duels entre Lancelot et Méléagant ont été interrompus par le père de ce dernier, le roi Bademagu, car celui-ci voyait son fils en très mauvaise posture et sur le point de perdre. On peut donc dire que d'une certaine façon, outre les enjeux différents de chaque duel, ces trois combats ont toujours abouti à un règlement de la situation. Ainsi que nous allons le voir, il en est tout autrement dans *Raoul de Cambrai*, tant les modalités de certains combats sont complexes. Nous allons donc nous intéresser à trois duels importants de notre chanson, le premier étant celui qui oppose Ernaut à Raoul lors de la bataille devant Origny :

Nous apprenons dès la laisse XXVIII que Ernaut tient Raoul pour responsable de la mort de ses deux fils, tués lors d'une joute, et qu'il lui voue alors une haine mortelle. Cette accusation n'est pas formellement avérée mais de nombreuses voix se sont fait entendre pour dire que Raoul les avait tués<sup>403</sup>. Lorsque la guerre éclate et que les deux hommes liés par ce drame se retrouvent face à face, Ernaut y voit une occasion de régler ses comptes et de faire payer le coupable. Seulement, une certaine ambiguïté persiste quant à la culpabilité de Raoul, car lorsque Ernaut lui impute la mort de ses deux fils celui-ci ne se défend pas immédiatement, se contentant de répondre « *Voir [...], encor en ocirai / ton cors meesmes, se aisement en ai.* »<sup>404</sup>, une menace qui ne dément pas et qui ressemble davantage à un aveu. Mais suite à cela, Ernaut réitère son accusation et, cette fois, loin de démentir formellement les paroles de son ennemi, Raoul relève le défi ; mais un début de défense commence à faire son apparition :

*« En traïson andeus les oceïs –  
nel feïz pas, mais tu le consentis.  
Por cel affaire ies tu mes anemis :  
s'a ceste espee n'est de toi li chiés pris  
je ne me pris vaillant deus parisis !  
– Voir, dist R[ous], molt vos estes haut pris !  
De la parole se ne vos en desdis,  
ja mais ne voie la cit de Cambrisis ! »*<sup>405</sup>

Raoul, jurant qu'il fera payer ses paroles à Ernaut, exprime donc son innocence à demi-mot et leur combat, qui aurait sans doute pu avoir lieu sans conflit personnel, du fait de la guerre, se teinte d'une dimension judiciaire. Cette idée de droit est donc formulée dès la laisse CXXXVII, avant le début du combat, et les deux chevaliers, sûrs de leur légitimité, se lancent l'un contre l'autre (à la laisse CXXXIX) afin de confondre leur adversaire, l'un pour un crime, l'autre pour des propos diffamatoires.

Leur combat est intéressant dans la mesure où il fait partie des rares affrontements de la chanson qui se répètent ou s'étendent sur plusieurs laisses. Celui-ci en occupe quatre et semble ne présenter qu'un règlement en demi-teinte car une victoire décisive n'est accordée à aucun des deux hommes : dans la laisse CXXXIX ils sont désarçonnés tous les deux, dans la laisse CXL Ernaut est jeté à terre, puis c'est au tour de Raoul d'être blessé dans la suivante. Seule la laisse CXLII semble conclure l'affrontement lorsque Raoul tranche le poing gauche d'Ernaut, le privant de la protection de son bouclier, mais ce dernier s'enfuit, laissant le combat inachevé. En effet, d'après Saint Paul,

<sup>403</sup> V. 376-80.

<sup>404</sup> V. 2612-13. Affirmation à laquelle Ernaut répond : « *Et je m'en garderai. / Je vos desfi del cors saint Nicolai, / si m'aiït Diex, qe je le droit en ai !* »

<sup>405</sup> V. 2622-29.

dans sa lettre aux Éphésiens, le bouclier représente la foi qui peut « éteindre tous les traits enflammés du Mauvais »<sup>406</sup>, ici donc, la foi d'Ernaut en la vérité, cette protection qui est censée prouver son bon droit et lui accorder la victoire lui est enlevée. De cette façon, la privation de cette défense entre en résonance avec la réplique de Raoul dans la laisse précédente :

[...] : « *Foi qe je doi saint Denis,  
comment q'il pregne, vasalment m'a reqis !  
Vendre me qides la mort de tes amis –  
nel di por ce vers toi ne m'escondis –  
si m'aït Diex qi en la crois fu mis,  
ainc te enfans ne mal ne bien ne fis.* »<sup>407</sup>

Il existe une réelle tension lors de cet affrontement et du débat qui le précède car les données n'en sont pas claires : les accusations proférées par Ernaut sont-elles légitimes ou abusives ? Toujours est-il que ce combat sort quelque peu du cadre de la guerre par son caractère hautement personnel et que la difficulté d'y déterminer le droit conduit inévitablement à en troubler la trame. C'est pour cette raison essentielle qu'il ne peut se contenter d'occuper une seule laisse et qu'il semble délicat, dans les premiers temps, de désigner un vainqueur. Seulement, un dénouement, plus ou moins satisfaisant, doit apporter un élément de réponse, et c'est effectivement le cas lorsque Raoul prend le dessus sur Ernaut. Cependant, ce dénouement laisse songeur. En effet, si Raoul remporte la victoire sur son ennemi mortel, celle-ci paraît inachevée. On pourrait donc penser que Raoul a effectivement un rapport avec la mort de fils d'Ernaut, mais qu'il n'en est ni coupable ni vraiment responsable, ainsi qu'il s'en défend. Bien des barons l'en ont accusé, mais peut-être était-ce commode pour eux d'en faire porter la responsabilité à un jeune chevalier impétueux. Cela ne reste évidemment qu'une hypothèse puisque la chanson ne nous fournit aucune information sur le sujet. Seule la victoire de Raoul peut constituer un élément de réponse<sup>408</sup>. La défaite d'Ernaut pourrait donc symboliser son tort dans cette affaire personnelle, et l'incapacité de Raoul à le tuer une manifestation de son tort relatif à son entreprise d'invasion ou sa responsabilité relative concernant la mort des fils d'Ernaut.

Après avoir considéré l'exemple d'un combat singulier qui s'étend hors du cadre de la laisse, passons à un autre type de configuration, à savoir la répétition de l'affrontement. Le combat qui va désormais nous intéresser a lieu entre Bernier et Guerri. Nous aurions pu choisir de dire « les combats », puisqu'il s'agit de trois duels différents relativement éloignés les uns des autres, mais la

<sup>406</sup> Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p.77-143.

<sup>407</sup> V. 2667-72.

<sup>408</sup> La blessure infligée à Ernaut serait alors un châtement pour son accusation outrageuse. Cependant, les choses n'en restent pas là, mais nous verrons ultérieurement ce qu'il en est concernant l'épilogue de cet affrontement.



répétition des rencontres entre les deux chevaliers, loin d'être anodine, constitue un facteur majeur de leur signification. En effet, si ce combat est morcelé en trois volets sans lien apparent il n'en demeure pas moins qu'il forme un tout.

Le premier des trois engagements a lieu à la laisse CLXII, au moment où Guerri a rompu la trêve accordée par les Vermandois ; en pleine bataille, Bernier l'injurie, courroucé par la mort de son cousin, et les deux hommes passent à l'attaque :

*Il se redrese sor l'auferant crenu,  
et G[ueris] broiche qant il l'a conneü.  
Si durement se sont entreferu  
desoz la bouc[l]e percierent les escu –  
bons haubers orent qant il ne sont rompu.  
G[ueris] se tint qi le poil ot chenu ;  
B[erneçon] a del destrier abatu.  
Goie ot G[ueris] qant il le vit cheü.  
Il traist l'espee, sore li est coru –  
ja en presist le chief desor le bu  
qant Y[bers]vint qi bien l'a securu.<sup>409</sup>*

Lors de ce premier engagement, Bernier est jeté à terre, mais est bien vite secouru par son père alors que Guerri s'apprêtait à lui trancher la tête. La même scène va se reproduire lorsque Bernier se mesure à Guerri pour la deuxième fois dans la laisse CLXX (v. 3257-72), mais cette fois, une précision est apportée : Bernier est jeté à terre, son bouclier et son haubert sont endommagés, mais l'on apprend qu'il n'a pas été blessé, ce qui relève du miracle<sup>410</sup> ; il est ensuite secouru par ses neveux, Gérard et Henri de Senlis, tout comme il l'a été précédemment par Ybert. Dans ces deux épisodes constitutifs d'un même combat Guerri a le dessus, mais les Vermandois l'empêchent à chaque fois d'atteindre son objectif principal qui est de tuer Bernier. Furieux de ne pouvoir punir le meurtrier de son neveu, il retourne sa colère vers un autre chevalier ; Herbert d'Hirson, puis Gérard d'Espagne. Ces deux événements provoquent la fureur des Vermandois et leur donnent l'avantage sur le champ de bataille ; dans le deuxième cas, les Cambrésiens seront même obligés de fuir pour aller se réfugier dans leur cité. Il est intéressant de voir que l'homme qui a indignement rompu la trêve<sup>411</sup> parvient tout de même à avoir le dessus sur son adversaire, pourtant, en y regardant bien, nous pouvons voir que ces deux passages fonctionnent sur deux niveaux : le premier nous montre le

<sup>409</sup> V. 3131-41.

<sup>410</sup> *Desoz la boucle li a frait et malmis, / trenche la maille desoz son escu bis, / lez le costé li a fer et fust mis : / ce fu mervelle qant en char ne l'a pris.* V. 3261-64.

<sup>411</sup> « *E G[ueris], fel, dist il, barbe meslee ! / Respit et trives nos aviés demandee, / et con traîtres la nos as trespassee.* » V. 3109-11.

héros en grande difficulté – nous faisant penser aux personnages de Chrétien, souvent incapables de remporter une victoire immédiate ; le second met en scène la riposte de son armée tout entière et son ascendant sur l'assaillant. C'est un effet de répercussion où le groupe prend le dessus sur l'individu, ménageant un suspense, un mouvement contradictoire où la tension entre individus et groupe forme un tout, mais préparant également avec subtilité un retournement de situation décisif. C'est au moment où les deux adversaires s'affrontent pour la troisième fois que victoire individuelle et victoire de groupe convergent. C'est en effet lors de ce troisième et dernier duel entre les deux hommes que Bernier bat Guerri :

*Desoz lui broiche le bon destrier corant,  
brandist la hanste del roit espié trenchant,  
et fiert G[ueri] sor son escu devant –  
desoz la boucle le va tot porfendant.  
Bons fu l'auberc, ne l'enpira noiant ;  
si bien l'empainst B[erniers] par maltalant,  
qe de Gueri sont li arçon voidant.  
De toutes pars l'on[t] saisi .x. sergeant ;  
B[ernier] le rende[n]t qi molt en fu goiant.<sup>412</sup>*

Dans cette troisième phase du combat Guerri est battu, mais il est également capturé, ce qui n'avait pas été le cas de Bernier, la victoire du jeune guerrier en est donc plus retentissante ; même si Guerri est libéré à la laisse suivante. Cependant, ainsi que nous l'avons déjà évoqué, c'est la première fois que Bernier vainc Guerri personnellement, ce qui pourrait signifier deux choses : d'une part, que le droit qui semblait se manifester en faveur de l'armée Vermandoise est enfin formellement accordé à Bernier<sup>413</sup>, qui en est d'une certaine façon le représentant, et, d'autre part, que Guerri, lui aussi représentant de son clan, doit passer au second plan pour laisser Gautier devenir le véritable champion des Cambrésiens. Toujours est-il que ces combats organisés à travers l'extension ou la répétition sont le fait d'une intention précise de l'auteur ; à ce sujet nous rejoignons E. Heinemann lorsqu'il traite de la signification des transformations que subit le combat traditionnel :

Très souvent un combat singulier se raconte en une seule laisse [...]. Lorsqu'il s'amplifie en combat de champions, il remplit plusieurs laisses et fait par là contraste au combat usuel. En fait, l'une des marques du combat de champions c'est précisément l'amplification en plusieurs laisses.<sup>414</sup>

<sup>412</sup> Laisse CXCI, V. 3880-88.

<sup>413</sup> Ajoutons que, bien qu'étant en position de force, Bernier continue d'offrir réparation à ses ennemis (v. 3817-34), mais ceux-ci refusent une fois de plus de conclure la paix.

<sup>414</sup> Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, p.

Cette remarque illustre parfaitement les deux cas que nous venons d'étudier, bien qu'elle ne fasse pas mention du morcellement évoqué à travers le duel en trois étapes de Bernier et Guerri. Il est en effet question de combats de champions, et ainsi que nous l'avons dit, lors du dernier combat, ce statut qui était celui de Guerri est symboliquement abandonné à Gautier. C'est avec cette « passation de pouvoir » que le combat de champions va prendre toute son ampleur, car désormais, comme nous l'avons vu, la guerre prend fin et laisse la place au duel judiciaire entre les deux jeunes chevaliers.

Désormais, de la laisse CC à la laisse CCXLI, la chanson se consacre entièrement à ce duel et aux événements qui lui sont attenants, mais le combat lui-même n'occupe que dix laisses de cette partie, séparées en deux groupes de cinq<sup>415</sup>. Le combat de champions dont nous parle E. Heinemann est déjà amorcé lors de la dernière bataille entre les deux armées puisque Gautier affronte Bernier aux laisses CXC et CXCIV, le désarçonnant une première fois et recevant lui-même une blessure lors du second assaut. C'est selon nous une façon de préparer la longue séquence à venir durant laquelle les deux futurs héritiers de chaque maison se trouveront face à face pour faire valoir leur droit. Et c'est bien le droit qui est au cœur du problème dans cette partie de la chanson, car Bernier agit avec légitimité lorsqu'il tue Raoul ; d'une part, parce qu'il lui a retiré son hommage dans les règles<sup>416</sup> :

*Il prent troi pox de l'ermin q'ot vesti ;  
par mi les mailles de l'auberc esclarci ;  
enver R[aoul] les geta et jali.  
Puis li a dit : « Vassal, je vos desfi !  
Ne dites mie je vos aie traïe. »<sup>417</sup>*

et d'autre part, car il l'a tué pour protéger Ernaut à qui Raoul refusait de faire grâce. Seulement, les revendications de Gautier sont également légitimes lorsqu'il estime devoir venger la mort de Raoul, car il est son neveu et « l'appartenance à un lignage autorise la faide »<sup>418</sup>. Les deux chevaliers agissent tous deux légitimement, il est donc naturel que le combat ne puisse être réglé simplement ; par conséquent, il va occuper une place très importante dans la chanson. Comme nous l'avons vu précédemment, le combat de champions se caractérise par un débordement de son cadre

---

175.

<sup>415</sup> Les laisses CCVI à CCX et CCXXX à CCXXXIV.

<sup>416</sup> « Le vassal peut [...] « desfier » son seigneur indigne, lui retirer sa foi. » Badel Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du moyen âge*, Paris, Bordas, 1971. Dans le cas présent ce n'est pas la mort de Marsent qui est l'objet de la rupture du contrat vassalique, mais le coup que Raoul a donné à Bernier, car tuer un parent de son vassal ne constitue pas une félonie envers le contrat ; en revanche, frapper son vassal est un outrage au code qui peut entraîner légitimement la rupture du contrat.

<sup>417</sup> V. 2135-39.

<sup>418</sup> *Idem*.

qui s'étend sur plusieurs laisses, mais également par une répétition sur plusieurs laisses relativement espacées ; ici, le combat tient de ces deux aspects et opère donc une synthèse de ce dont nous avons traité.

Les deux séries de laisses (CCVI à CCX et CCXXX à CCXXXIV) mettent en scène un combat acharné dans lequel Bernier tente de prouver son bon droit, alors que Gautier cherche à le confondre en accomplissant la faide au nom de Raoul. Chacun des deux adversaires lutte avec âpreté, infligeant de lourdes blessures à son ennemi, sans toutefois parvenir à prendre véritablement l'avantage ; le premier combat, qui nous montre un certain nombre d'engagements d'une extrême violence, se refuse à être décisif puisque Gautier et Bernier, risquant tous deux d'y perdre la vie, sont finalement séparés par leurs témoins. Et pour cause, il y a peu de coups manqués ; seul un engagement se révèle clairement infructueux :

*Li dui branc furent el fuere reboté ;  
ils s'entreviene[n]t par si ruiste fierté  
Gautiers failli. B[erniers] l'a rencontré ;  
si la feru par tel nobilité,  
qe son escu li a frait et troé,  
et le hauberc rompu et despané,  
mais en la char ne l'a mie adésé :  
son bon espie li serra au costé.<sup>419</sup>*

Cette passe d'armes manquée, puisque Gautier loupe son adversaire tandis que lui-même ne parvient pas à le blesser malgré la touche, est d'une certaine façon (car elle est un échec) à l'image du duel dans sa totalité car, par la suite, tous les coups atteindront leur cible mais aucun ne parviendra à entamer la détermination des deux chevaliers, ce qui pourrait nous laisser penser que tous deux sont protégés, non seulement par leur équipement qui fait dévier les coups d'épée :

V. 4282-83	<i>ne fust la coife dont li chiés est vestus desqu'es espaules fust B[erniers] porfendus ; devers senestre est li brans descendus.</i>
V. 4363-64	<i>Ne fust la coife del bon hauberc tenant, fendu l'eüst jusq'el nasel devant.</i>

mais aussi par le droit dont, semble-t-il, chacun est détenteur :

<sup>419</sup> V. 4246-53.

V. 4331-32	<i>s'or ne tornast sor le flanc senestrier fendu l'eüst enfreci q'el braier.</i>
V. 4891-92	<i>S'or ne tornast li riches brans d'acier, fendu l'eüst desq'outre le braier.</i>
V.4910-11	<i>S'or ne tornast vers le flanc senestrier, dusq'es espauls feïst le branc glacier.</i>

C'est en effet la seule raison qui explique les proportions de ce combat, tant dans le nombre de lances qui lui sont consacrées que dans sa partition en deux épisodes. À ce propos, on peut remarquer que le jeu est relativement bien réparti en matière de coups portés avec succès ; sur neuf assauts évoqués avec précision, Bernier est touché cinq fois et Gautier quatre. L'engagement de la lance CCVI ne mentionne que les dégâts matériels, celui de lance CCXXXIII nous montre les deux héros égaux dans la souffrance :

*Escus n'i vaut une viés estriviere –  
neïs la boucle n'i remaint pas entiere ;  
li hauberc rompe[n]t et devant et deriere,  
n'i a celui en vive char ne fiere,  
n'i a celui n'ait sanglante la chiere –  
li sancs l[or] cort contreval l'estriviere.<sup>420</sup>*

Outre cette mention d'égalité dans le combat (les deux combattant sont évoqués indistinctement) l'on peut remarquer que l'avantage est pour Gautier ; certain dans les blessures infligées à Bernier, relatif quant à leurs résultats puisque Bernier reçoit ses coups sans jamais faiblir. En effet, contrairement à Gautier, Bernier est sévèrement touché à plusieurs reprises :

V. 4336-37 – *la char li tranche par desor le braier –  
cun grant charnal en fit jus trebuchier !*  
V.4828-30 – *la bone coife li a petit a[i]dié,  
qe de la char li trancha demi pié –  
l'orelle emporte, dont trop l'a empirié.*  
V. 4888-90 – *desor l'espaule li fist la char trenchier,  
desi a l'os li fist le branc fichier,  
bien demi pié en abat sor l'erbier.*

Les nombreuses souffrances qu'endure Bernier ne sont pas à notre sens une remise en question de son bon droit car, si tel était le cas, ce dernier s'inclinerait devant son adversaire, de gré

<sup>420</sup> V. 4866-71.

ou de force ; ce qui n'est pas le cas puisque, encore une fois, les deux combattants doivent être séparés. De même que l'on ne peut se permettre de penser que Gautier est plus vaillant que lui au combat ; leur bravoure est équivalente, ce qui justifie en partie la durée de leur corps à corps. En revanche, ce qui semblerait pouvoir expliquer plus pertinemment le supplice que subit Bernier se trouve à un autre niveau d'interprétation : Bernier, le bâtard, est celui qui doit sans cesse faire ses preuves, celui dont le statut de chevalier est régulièrement remis en cause et, par-dessus tout, celui qui, sans relâche, alors que son courage et sa détermination ne font jamais défaut, propose paix et pardon à ses ennemis. Ce dernier duel représenterait donc l'ultime mise à l'épreuve du héros qui, tel un martyr, se doit de braver maintes souffrances afin de faire triompher la vérité, laver son honneur en prouvant son droit, et par là même démontrer le tort de Raoul et de son lignage. Ce type de question ne se pose pas dans *La Chanson de Roland*, le droit des uns et le tort des autres y sont absolus, car Dieu est présent derrière chaque acte. Dans notre chanson, les modalités complexes des affrontements soulèvent nombre de questionnements et invitent le public à construire le sens de l'histoire en même temps qu'il la suit. Il lui revient alors de s'interroger sur les actes de chacun des héros et sur le résultat des combats<sup>421</sup> comme cela peut être le cas dans le roman arthurien où les personnages forgent leur propre destin.

Dans cette optique, ce dernier affrontement de la lutte entre Cambrésiens et Vermandois, en plus d'être formellement un combat de champions, présente Bernier comme le symbole d'une recherche de vérité et de légitimité ; dans une même mesure, les engagements qui l'opposent à Guerri, ainsi que ceux montrant Ernaut face Raoul, participent de cette même conception. Tous ces combats sont accompagnés de débats ou de sollicitations de reliques et jouent d'un équilibre entre le destin personnel des héros et leur appartenance à un lignage.

Ainsi que nous avons pu le voir dans la troisième partie de notre premier axe d'étude, des liens étroits unissent les passions de certains personnages et l'intérêt du lignage et, bien souvent, il est difficile d'établir une frontière entre ces deux dimensions. Ces liens étroits se retrouvent notamment révélés au sein de combats tels que ceux mentionnés ci-dessus ; des combats qui sont autant de moments privilégiés par l'auteur au travers desquels il tisse un système de correspondances qui place les enjeux de la guerre sur un plan personnel.

---

<sup>421</sup> Les combats n'offrant aucune issue satisfaisante ou évoquant des coups qui n'atteignent pas leur but (la lame des épées glissant sur le côté) sont encore davantage source de questionnement, Dieu lui-même n'étant pas en mesure de déterminer qui a le droit de son côté.

## **2 – Le combat comme portrait des belligérants :**

### **a – La prouesse du héros :**

Le combat permet de donner la mesure de l'homme ; nous l'avons vu avec Roland et ses compagnons, avec les héros des Chrétien, et c'est ce que nous nous proposons d'étudier avec les personnages principaux de notre chanson. Les circonstances et les enjeux de la guerre impliquent nécessairement que ses acteurs fassent montre de leurs capacités au combat ; nous l'avons vu à maintes reprises, leur honneur, leurs droits et leurs devoirs sont constamment évoqués tout au long des hostilités qui déchirent les deux familles et, si dans *La Chanson de Roland*, le débat sur la légitimité d'un camp ou de l'autre n'a pas sa place dans l'histoire, il est ici au contraire prépondérant. Pour cette raison, les personnages de *Raoul de Cambrai*, tout comme ceux de Chrétien de Troyes, doivent sans cesse afficher leur vaillance.

Bernier est sans doute celui qui a le plus à prouver ; né bâtard et considéré comme traître par le clan des Cambrésiens, son attitude au combat apporte un point de vue largement plus valorisant sur sa véritable valeur en tant que chevalier<sup>422</sup>. Dès les premiers instants de la guerre, avant même que le premier coup soit porté, Bernier exprime sa détermination à tenir tête à l'envahisseur et son mépris face à la mort :

*« Maldehait ait qi premiers re[cr]era,  
ne de l'estor premerains s'enfuira ! »*<sup>423</sup>

Ces quelques mots qui précèdent la bataille résument à eux seuls sa conduite tout au long de la chanson, et ce même lorsqu'il œuvrera en faveur de la paix usant d'un discours exempt de toute couardise, car s'il est jugé indigne par certains personnages, il montrera à maintes reprises que la sagesse n'est pas l'apanage des hommes bien nés. En effet, malgré son statut problématique, Bernier affiche volontiers une conduite exemplaire, sans doute la plus noble qu'il nous soit donné de voir dans l'œuvre. Nous verrons par la suite qu'il n'est évidemment pas dépourvu de faiblesse, selon les circonstances, mais attachons-nous pour l'heure à étudier ses traits les plus admirables.

Lorsque la bataille bat son plein et que Ernaut se trouve en grande difficulté, menacé de mort par Renier, Bernier n'hésite pas à attirer ce dernier vers lui pour protéger son oncle. Ernaut est alors à terre et implore la Vierge de venir à son secours :

*« Sainte Marie, pensez de moi aidier !*

<sup>422</sup> Du fait de sa condition de bâtard, Bernier se trouve perçu comme un élément que la société juge indigne de faire partie du groupe qu'est la noblesse ou la chevalerie. Traité plusieurs fois de *fix a putain*, il est considéré comme le fruit du péché par ses ennemis, et notamment par Raoul aux laisses CX et CXI.

<sup>423</sup> V. 2261-62.

*Je referai d'Origni le mostier. »*  
*A ces paroles eiz vos poignant Renier,*  
*fix fu G[ueri] le nobile guerier ;*  
*devant son pere vit Ernaut trebuchier.*  
*L'escu enbrace, cel prent a avancier ;*  
*ja l'eüst mort sans autre recouvrier*  
*qant d'autre part e vos poignant B[ernier] –*  
*a haute vois commença a huchier :*  
*« Gentix hom, sire, por Dieu, ne le touchier !*  
*Torne vers moi ton auferrant destrier :*  
*bataille aras se l'oses commencer. »<sup>424</sup>*

Bernier tient Renier pour un lâche, capable d'attaquer un homme à terre en prière, c'est pourquoi il le défie en remettant en question le courage de son adversaire. Cependant, il ne s'abaisse pas à l'insulter, malgré l'acte vil qu'il s'apprête à commettre et s'adresse à lui avec respect, l'appelant *gentix hom*. C'est ici un exemple tangible de la grande noblesse d'âme de Bernier, déjà caractérisé par ses qualités physiques<sup>425</sup> au vers 450 de la laisse XXXI : *Biaus fu et gens et escheviz et lons*. Des qualités que le poète réaffirme lorsque Bernier assène le coup de grâce à Renier : *Cil Berniers fu de molt grant vertu*<sup>426</sup>. En effet, le terme *vertu* peut se traduire par *puissance physique ou morale, force, vigueur, courage* ou *valeur*<sup>427</sup> ; et l'on peut dire au regard de son intervention que cette caractérisation n'est pas usurpée. De même, le terme *gens* signifie, tout comme *vertu*, la beauté, la noblesse de cœur, ou de naissance, et si Bernier n'est pas pleinement d'origine noble au regard des préceptes de son temps, il sait compenser ce handicap sur le champ de bataille. En témoigne également sa rencontre avec Raoul, lorsque celui-ci traque un Ernaut blessé et suppliant. C'est la seconde fois que Bernier est confronté de près à la cruauté de ses ennemis, mais au lieu de céder à la folie ambiante il tente une dernière fois de raisonner Raoul en lui proposant la paix<sup>428</sup> et implore sa pitié au sujet du sort d'Ernaut (laisse CLIII). Cependant, malgré le bon sens dont fait preuve Bernier, le combat contre Raoul est inévitable, et l'on pourrait s'étonner de sa brièveté, car bien que les deux hommes soient des champions, leur combat ne sort pas du cadre de la laisse :

*Grans cols se done[n]t sor les escus devant ;*  
*desoz les boucles les vont toz porfendant.*

<sup>424</sup> V. 2417-28.

<sup>425</sup> Au Moyen Âge, beauté physique et bonté d'âme vont de pair, le visible étant le reflet de l'invisible.

<sup>426</sup> V. 2439.

<sup>427</sup> *Dictionnaire Godefroy* en ligne. La traduction de William Kibler, elle, donne le terme *robuste*, ce qui à notre sens limite l'intention réelle du poète quant au portrait qu'il dresse de son héros.

<sup>428</sup> Lors de son discours, Bernier n'omet pas de mentionner ses propres erreurs, ce qui contribue encore à apporter une preuve de sa sagesse. Bernier est un personnage qui est capable de se remettre en question.



*Berniers le fiert qi droit i avoit grant –  
 li bon espieu et l'ensaigne pendant  
 li mist el cors, nen pot aler avant.  
 R[aous] fiert lui par si grant maltalant  
 escuz n'aubers ne li valut un gant :  
 ocis l'eüst, sachiés a esciant,  
 mais Diex et drois aida B[erneçon] tant  
 lez le costé li va le fer frotant.  
 Et B[erniers] fait son tor par maltalent  
 et fiert[t] R[aoul] parmi l'elme luisant  
 qe flors et pieres en va jus craventant –  
 trenche la coife del bon hauberc tenant,  
 en la cervelle li fait couler le brant.<sup>429</sup>*

C'est donc un combat très court durant lequel le puissant Raoul, sénéchal du roi et guerrier jusque-là imbattable, est défait par son ancien vassal, et bâtard de surcroît. Seulement, le passage est assez explicite : l'issue du combat est logique puisque, malgré sa courte durée, il est fait mention à deux reprises du bon droit de Bernier (*Berniers [...] qi droit i avoit grant, Diex et drois aida B[erneçon]*). Si l'on avait effectivement pu émettre quelques doutes quant à son droit sur les raisons de la guerre (puisque'il a refusé les offres de réparations de Raoul) on se doit en revanche d'admettre que son attitude noble au regard de la situation d'Ernaut est sans aucun doute le facteur décisif qui lui donne cette victoire éclatante. Bernier est un *preudome* qui fait montre de sa valeur tant dans ses discours que dans ses actions guerrières ; comme tout héros épique, il se construit à travers ses actes, ses paroles, mais aussi à travers ce que l'on dit de lui<sup>430</sup> ; ce que l'on dit de lui étant soumis à deux critères : la subjectivité des personnages et la rhétorique du poète, souvent figée, qui prête, parfois sans distinction, les mêmes traits de caractères à la plupart des protagonistes de l'histoire<sup>431</sup>.

Du fait des circonstances de la guerre, il n'est pas rare de voir les différents personnages rabaisser et insulter leur adversaire, mais leur subjectivité ne peut entrer dans le cadre du portrait du héros ; quand ceux-ci se montrent courtois envers leur adversaire c'est qu'ils se conforment au code chevaleresque qui implique de considérer un ennemi (si celui-ci est un chrétien) comme son égal ; cela constitue alors une preuve de leur grandeur d'âme comme nous avons pu le voir avec Bernier.

Cette grandeur d'âme dont Bernier fait preuve est à nouveau mise en scène dans la laisse CXC, lorsqu'il propose encore une fois de conclure la paix car *ceste guere ne vaut pas un bouton*<sup>432</sup>,

<sup>429</sup> V. 2914-28.

<sup>430</sup> Suard François, *La chanson de geste*, Paris, PUF (2<sup>e</sup> édition mise à jour), 1993.

<sup>431</sup> Cette fixité dans la caractérisation tient essentiellement au genre de l'œuvre qui a pour but de célébrer les qualités guerrières des personnages. Cependant, nous apporterons par la suite une nuance à ce propos.

<sup>432</sup> V. 3771.

et Gautier, ne sachant pas qui est l'homme qui parle, ne manque pas de la reconnaître (*Qi est cis hom qe si samble baron?*<sup>433</sup>). Apprenant de la bouche de Guerri qu'il s'agit de Bernier, il oublie bien vite son impression et se laisse aller à la colère. Cependant, malgré sa haine de Bernier, il ne se laissera jamais aller à des actes condamnables, sa valeur étant un trait de caractère reconnu non seulement du poète, mais aussi de ses ennemis :

*« Si[l] vaslés est hardi et combatans,  
molt par doit estre redoutés li siens brans.  
Cui [i]l ataint tos [est] mus et taisans.  
Li sors G[ueris] est fel et sousduians –  
n'a home el mont tant soit fors combatans ; »*<sup>434</sup>

Gautier est perçu comme un vaillant combattant, et aucun jugement négatif ne vient compléter son portrait ; c'est en effet le seul personnage de la chanson à proposer d'épargner des vies en mettant un terme à la guerre et de régler le conflit par un duel (v.4072-81). En revanche, il en est autrement en ce qui concerne Guerri et Raoul, souvent caractérisés par leur bellicisme acharné. Mais revenons à Gautier et Bernier : l'important duel qui les oppose permet de mesurer la valeur de l'un comme de l'autre ; les blessures comme les défis exaltent leur rage de combattre. Ainsi, la laisse CCIX nous en fournit un exemple pour le moins explicite lorsque Bernier reçoit un coup terrible et perd un gros morceau de chair. Guerri s'en réjouit mais Bernier ne s'avoue pas vaincu :

*« Par Dieu, G[ueris], ci a lonc desirier !  
C'il m'a feru, ci avra son louier.  
De ceste part me sent je plus legier ;  
de povre char se puet en trop charchier –  
je n'en ai cure, ja porter ne la qier.  
Malvaise chars n'est preus a chevalier  
qi vieut s'onnor accroistre et essaucier. »*<sup>435</sup>

Pour lui, le coup qu'il vient de recevoir constitue moins un handicap qu'un avantage puisqu'il l'a débarrassé d'une chair inutile qui selon lui l'alourdissait et, suite à cela, il porte à Gautier un coup si puissant que ce dernier en reste tout étourdi, la bouche ensanglantée. Cependant, alors que Bernier se croit déjà vainqueur, Gautier redouble lui aussi de vigueur :

---

<sup>433</sup> V. 3777.

<sup>434</sup> V. 3734-38.

<sup>435</sup> V. 4350-56.

*Lor dist B[erniers] : « Claime toi rec[re]ant.  
 Je t'ociroie, mais trop te voi effant. »  
 Gautier l'oï, si respont hautement.  
 « Par Dieu, dist il, bastars, n'irés avan(t).  
 Ton quer tenrai ains le soleil couchant. »  
 Lors li queurt seure Gautelés fierement,  
 mais nus des deus n'en alast ja gabant  
 qant vint Aliaume et G[ueris] apoignant,  
 si les desoivre[n]t tos et isnelement.<sup>436</sup>*

Les deux combattants, pourtant lourdement blessés, refusent de s'avouer vaincus et rien ne semble pouvoir les empêcher de prouver leur valeur lors de l'affrontement<sup>437</sup> ; seuls leurs témoins, en les séparant, sont capables de mettre un terme à leur démonstration de bravoure. Il en sera d'ailleurs de même lorsque Gautier, *li gentils et li ber*, et Bernier, *qi tant fait a loer*<sup>438</sup>, livreront leur second combat, et leur querelle se poursuivra verbalement durant leur convalescence, chacun des deux étant prêt à en découdre malgré son état physique. On peut remarquer à cette occasion à quel point Bernier et Gautier ne semblent pas le moins du monde amoindris par leurs blessures et comparer leur attitude à celle d'Ernaut qui, pourtant convaincu de son bon droit, n'a pas la force de lutter jusqu'à la mort. La fin de leur premier duel illustre parfaitement leurs dispositions et, alors qu'ils viennent d'être séparés, étant tous deux à l'article de la mort, leur orgueil guerrier reprend le dessus et il s'en faut de peu pour que le combat ne reprenne :

*Grans fu li dues iluec au departir.  
 Gautiers ont fait ens el pré aseïr  
 pres de B[ernier], qe bien le pot veïr ;  
 li bers Aliaumes se paine de se[r]vir.  
 « B[erniers], dist il, ne vos en qier mentir,  
 a grant merveille vos voi le vis palir.  
 Par amor Dieu, porrés en vos garir ?  
 – Voir, dist B[erniers], molt sui pres de morir ;  
 en Gautelet n'a gaire qe fenir. »  
 Gautiers l'oï, le sens quida marir.  
 « Bastart, dist il, Dex te puist maleïr !*

<sup>436</sup> V. 4370-78.

<sup>437</sup> Déjà, dans la laisse CXCV, Bernier exprimait un sentiment analogue, car les choses sont autant affaire de droit que de réputation : « *ja nel volroie por une grant valour / povre chançon en fust par gogleour !* »

<sup>438</sup> Laisse CCXXVIII.

*N'en partiroie por les membres tolir  
 tant qe te face cele teste jalir ! »  
 Et dist B[erniers] : « La bataille desir ! »  
 En piés resailent por les haubers vestir ;  
 ja fusent prest as grans cols revenir  
 mais li baron ne le volsent sofrir,  
 ains l[or] ont fait fiancier et plevir  
 lues qe poront les garne[me]ns tenir  
 a la bataille porront molt tos venir.  
 Envis l'otroient, mais nel pore[n]t guenchir.<sup>439</sup>*

Gautier voue en effet une haine mortelle à Bernier, le seul obstacle lui interdisant de le tuer serait le démembrement, et ce dernier le lui rend bien : bien qu'il se sente *pres de morir* il ne désire rien de plus que le combat. Lors de leurs nombreux affrontements, malgré les insultes qu'ils se lancent, éléments constitutifs du rituel martial, malgré la haine et la passion, les deux hommes ne laissent jamais la fourberie prendre le pas sur l'honneur ; ils respectent scrupuleusement les règles de la chevalerie et se comportent en preux quoiqu'il advienne, et ce, à deux reprises, jusqu'au seuil de la mort<sup>440</sup>.

Ainsi que le désirait Bernier avant d'attaquer Cambrai, sa bravoure ne laissera aucun jongleur chanter une *povre chançon* à son sujet<sup>441</sup>. La vaillance dont il fait preuve au combat fait de lui l'égal de ceux dont la naissance n'est pas problématique ; notamment de ses ennemis, comme Gautier, mais aussi comme Raoul et Guerri qui s'illustrent de façon spectaculaire par leurs exploits sur le champ de bataille. Mais là où la prouesse d'un Gautier ou d'un Bernier semble plus s'exprimer dans un cadre romanesque, du fait du caractère individuel de l'action, celle des deux meneurs Cambrésiens trouve plus volontiers son essence dans celui de l'épopée, car exclusivement tournée vers l'affrontement de masse. En effet, leurs exploits correspondent parfaitement à la définition que donne P. Zumthor de l'épopée :

Fondamentalement, elle narre un combat et dégage, parmi ses protagonistes, une figure hors du commun qui, pour ne pas toujours sortir vainqueur de l'épreuve, n'en suscite pas moins l'admiration.<sup>442</sup>

<sup>439</sup> V. 4379-438.

<sup>440</sup> *Ja fuse[n]t mort andui li bon guerrier – / n'i a celui qi bien se puist aidier.* V. 4914-15.

<sup>441</sup> Rappelons qu'au moment d'attaquer Cambrai Bernier tient à prévenir ses ennemis de son arrivée, répugnant à une attaque surprise : « *Sonnez un cor a mout grant alenee / qe li renons en voist par la contree : / je ne vuel pas asaillir a celee.* » V. 4006-08.

<sup>442</sup> *Le romanesque dans l'épique, Actes du colloque de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris-X Nanterre, 22-23 mars 2002*, Paris, Centre des Sciences de la Littérature, « Littérales n°31 », 2002.

Cette remarque peut effectivement s'appliquer aux deux figures guerrières que sont Guerri et Raoul car, bien qu'ils soient moralement condamnables en raison de leur entreprise, le poète apporte, avec objectivité, une attention particulière à leurs actions. Ils sont décrits comme de vrais preux sur le champ de bataille et subjuguent par leur force. La laisse CXXVI, que nous avons déjà partiellement étudiée relativement à la mort de Garnier, nous montre par exemple avec quelle brutalité Guerri malmène ses ennemis, non seulement après la découverte du corps de son fils, mais aussi avant celle-ci :

*Ei vos G[ueris] poignant sor son destrier ;  
l'escu enbrace, tint l'espee d'acier.  
Cui [i]l ataint n'a de mire mestier –  
plus de .xiiii. en i fist trebuchier.<sup>443</sup>*

Guerri est un combattant hors pair, il fait ce pour quoi il est le plus doué (cf. note 206, p. 61) et lorsqu'il frappe dans la mêlée ses coups ne sont jamais vains ; on peut notamment en juger par le compte de ses victimes et par la formule *Cui [i]l ataint n'a de mire mestier* qui illustre parfaitement son statut de chevalier *aduré*. Et lorsqu'il voit son fils mort et qu'il lui est impossible d'en emporter le corps sa frénésie guerrière s'en trouve redoublée :

*A son destrier commence a repairier ;  
G[ueris] i saut ou il n'ot q'aïrier,  
fiert en la presse a guise d'omme fier.  
Qi li veïst son maltalent vengier,  
destre et senestre les rens au branc serchier,  
et bras et pis et ces testes tranchier,  
de coardie nel deüst blastengier :  
bien plus de .xx. en fist trebuchier,  
entor lui fait les rens aclaroier.<sup>444</sup>*

Guerri se déchaîne et inflige de lourdes pertes aux Vermandois, il décime littéralement leur armée et estropie bon nombre d'adversaires ; ce passage, très complet dans sa description, relève du topos du héros dans la mêlée et rappelle les exploits de Roland : le personnage semble seul face à ses ennemis qu'il domine sans nuance sur le champ de bataille. L'appel au lecteur, le compte de ses victimes, l'énumération de leurs blessures (appuyée par la polysyndète) et l'évocation des rangs qui s'éclaircissent autour de lui sont autant d'éléments qui témoignent de sa suprématie. À l'instar d'un

---

<sup>443</sup> V. 2363-66.

<sup>444</sup> V. 2383-91.

héros tel que Roland, rien n'est en mesure de le faire fléchir car il ignore la peur, ses seules préoccupations étant la victoire et l'honneur de sa maison ; et si, dans la laisse CXXXI, il exhorte Raoul à rester près de lui durant le combat ce n'est pas le fait d'une potentielle lâcheté mais une stratégie visant à ne pas diviser leurs forces ; de plus, ayant déjà défait moult Vermandois, se confronter à plusieurs d'entre eux pour épauler son neveu ne l'impressionne guère :

*« La moie foi loiaument te plevis :  
n'encontreras .x. de tes anemis,  
se il t'abate[n]t de ton destrier de pris,  
par droite force t'avera[i] lues sus mis. »<sup>445</sup>*

En effet, pour Guerri le nombre ne compte pas, seule la bonne conduite de la bataille lui importe. Et même s'il est capable de reconnaître une erreur de jugement à propos des forces adverses<sup>446</sup>, il ne se dédit pas lorsqu'il s'agit d'accomplir son devoir en croisant le fer.

Raoul, lui-même, capable du pire lorsqu'il s'agit de la morale, sait se comporter en véritable héros sur le champ de bataille : lorsqu'il croise Jehan de Ponthieu, un géant responsable de la mort de plus d'une centaine de Cambrésiens, Raoul est d'abord pétrifié, mais reprend bien vite ses esprits :

*R[eous] l'esgarde qant le va avisant :  
si grant le voit seoir sor l'auferrant  
por tout l'or Dieu n'alast il en avant,  
qant li remembre de Taillefer errant,  
qi fu ces peres ou tant ot hardemant.  
Qant l'en souvint, si prist hardeme[n]t tant  
por quarante homes ne fuïst il de champ.<sup>447</sup>*

Le souvenir de son glorieux père lui redonne courage et lui permet de terrasser Jehan l'imbattable. À aucun moment les exploits de ce chevalier ne sont décrits lors de la bataille ; et pour cause, ce personnage apparemment illustre, fort de plus de cent victoires, n'apparaît que dans le but de susciter l'admiration du public à l'égard de Raoul. Il occupe la fonction de portrait en creux visant à rappeler que Raoul est un brave avant d'être un « démesuré ». En témoigne cette victoire fulgurante et, plus tard, la comparaison de leurs deux cœurs qui provoquera la fureur de Guerri.

Nous avons plusieurs fois mentionné les questions d'honneur qui sous-tendent les

---

<sup>445</sup> V. 2474-77.

<sup>446</sup> « li fil H[erbert] sont de mervillous pris / [...] A molt grant tort les avommes requis ! » V. 2465-70.

<sup>447</sup> V. 2563-69.

affrontements de la chanson ; ces questions enflamment les guerriers, les poussent à se surpasser au combat, rappelant par là les figures rolandiennes du texte de Turolde, mais l'orgueil dont ils sont pétris atteint parfois de tels sommets qu'il lui arrive de prendre le dessus sur les questions de droit initiales. P.Y. Badel nous dit que l'orgueil est « un vice et un péché quand il est le fait de la démesure d'un individu isolé comme Raoul, [mais qu'il est] au contraire une vertu quand il est le sentiment d'une responsabilité envers le lignage »<sup>448</sup>. Dans notre cas, il s'agit en fait d'un amalgame où les personnages ont semble-t-il parfois du mal à se retrouver, allant quelques fois jusqu'à perdre de vue leur objectif premier. De ce fait, ces derniers en arrivent à oublier la sagesse qui doit caractériser leur classe ; ainsi, les héros de la chanson, et notamment les Cambrésiens, s'emporent, faisant fi de la mesure, et se laissent aller à un acharnement qui pervertit leur essence.

### **b – L'acharnement :**

Comme nous venons de le voir, la recherche de prouesse et le désir de renommée, mais aussi la soif de victoire (inféodée à la notion de droit) conduisent les héros à se surpasser, tant sur le champ de bataille qu'en combat singulier ; mais ces desiderata, poussés à l'extrême et exacerbés par la haine de l'adversaire, en viennent parfois à provoquer des comportements qui dépassent le simple cadre formel de l'affrontement chevaleresque ; la frontière entre prouesse et acharnement devient alors extrêmement ténue. Les personnages, face à une situation qu'ils trouvent injuste ou insatisfaisante, se conduisent alors en véritables forcenés, incapables d'observer une discipline irréprochable. L'acharnement dont ils font preuve est avant tout le fait des Cambrésiens, premier camp lésé par les décisions du roi, mais nous verrons que l'escalade de la violence et les malheurs qu'elle engendre touchent également le camp des Vermandois, eux aussi lourdement affectés par les événements<sup>449</sup>.

Le premier héros à attirer notre attention sur le sujet est tout naturellement Raoul, responsable de la guerre et fer de lance de l'invasion du Vermandois. Son attitude sur le champ de bataille, digne d'un héros de premier ordre, laisse apparaître quelques dysfonctionnements notoires ; non content d'être à l'origine d'une entreprise immorale et funeste, ce dernier se laisse emporter et oublie le bon sens pour s'abîmer toujours plus dans l'imprudence et la folie. En être impulsif, Raoul a du mal à faire preuve de constance et oublie bien vite les conseils qui lui sont donnés pour agir comme bon lui semble. Son acharnement découle directement de son aveuglement. Et si cela est vrai concernant ses décisions politiques, ça l'est également au sujet de son attitude dans la bataille : Lorsque à la laisse CXXXI Guerri le prie de rester à ses côtés, lui promettant une aide qui pourrait

<sup>448</sup> Badel Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du moyen âge*, Paris, Bordas, 1971.

<sup>449</sup> Afin d'évoquer ces crises, nous reviendrons sur certains épisodes que nous avons déjà mentionnés ; cependant, notre angle d'approche sera différent compte tenu de notre axe d'étude.

s'avérer précieuse, Raoul s'en réjouit mais oublie aussitôt ce conseil pour se jeter dans la mêlée, se trouvant ainsi isolé de siens. Il fait certes subir de grands dommages à ses ennemis, mais le poète nous fait immédiatement savoir que cette inclination à faire cavalier seul lui sera préjudiciable (laisse CXXXI – CXXXIII cf. tableau p. 121). Là où Bernier se montre soucieux des siens en portant secours à Ernaut, Raoul se montre déraisonnable et les abandonne ; c'est à partir de ce moment qu'il se coupe du soutien de son oncle. Son acharnement et sa folie meurtrière le poussent toujours plus loin : au vers 2587, on apprend par exemple qu'il éprouve un réel plaisir à frapper Bertolai (*R[ous] le fiert, cui mervelles fu bel*).

Son acharnement atteint son apogée lorsqu'il refuse de faire grâce à Ernaut ; c'est là une scène capitale qui témoigne incontestablement de sa démence. Raoul traque Ernaut de la laisse CXLII à la laisse CLII, soit dix laisses durant lesquelles Raoul s'obstine à vouloir achever un homme qui a déclaré forfait et qui lui offre sa soumission à deux reprises<sup>450</sup>. Raoul, *qi cuer a de felon*<sup>451</sup>, meurt peu après sous les coups de Bernier, victime de son propre acharnement à vouloir anéantir ses ennemis.

Cet acharnement, il le paye jusque dans sa mort, car bien qu'il soit en train de succomber à la blessure que lui a infligée Bernier, Ernaut se présente pour l'achever :

*Li quens E[rnaus] commença a huchier :*  
*« Cest home mort laisse son poing vengier !*  
*– Voir, dist B[erniers], desfendre nel vos qier,*  
*mais il est mors, ne vos chaut de[l] tochier. »*  
*E[rnaus] respont : « Bien me doi correcier ! »*  
*Au tor senestre trestorne le destrier*  
*et el poing destre tenoit son branc d'acier*  
*et fiert R[ous], ne le vost esparnier,*  
*parmi son elme qe il vost empirier :*  
*la maistre pierre en fist jus trebuchier,*  
*trenche la coife de son hauberc doublier,*  
*en la cervelle li fist le branc baignier.*  
*Ne li fu sez, ains prist le branc d'acier,*  
*dedens le cors li a fait tout plungier.*<sup>452</sup>

Par cette mise à mort indigne, Ernaut se montre tout aussi acharné que Raoul ; il ne venge

<sup>450</sup> Dans les laisses CXLIII et CLI, Ernaut le supplie de lui laisser la vie sauve et lui offre ses terres, mais Raoul ne veut rien entendre : *Et Raous jure qe ja nel pensera / desq'a cele eure qe il ocis l'avra.* (v. 2706-07) – *Voir, dist R[ous], il te covient fenir, / a cest' espee le chief del bu partir.* (v. 2836-37)

<sup>451</sup> Cette expression est un jugement porté par le poète, et non par un autre personnage, aux vers 2709 et 2759.

<sup>452</sup> V. 2963-76.



pas ses fils (et ne règle donc pas la question de leur mort), il ne le punit pas pour l'invasion du Vermandois, mais accomplit une vengeance personnelle. C'est la honte et la colère qui l'animent ; il a été battu, estropié, a fui et s'est humilié devant son adversaire ; c'est une réaction immédiate sans doute toute naturelle, mais en agissant de la sorte Ernaut se conduit en homme cruel et sanguinaire, tout comme l'ont été Renier et Raoul à son égard et prive par là même ce dernier d'une mort décente. Bernier quant à lui n'approuve pas ce geste car il n'éprouve aucune haine pour Raoul, mais, conscient du ressentiment d'Ernaut, il ne peut ignorer son désir de vengeance et le lui accorde à contrecœur. C'est que Bernier ne semble pas enclin à l'emportement et, malgré les outrages qu'il a eu à subir, il ne se permet pas de transgresser les lois ; même lorsqu'il retire sa foi à Raoul cela se fait dans le respect du protocole, chose que Raoul reconnaît volontiers : « *desfiés m'as, bien t'en serai garans.* » (v. 2148)

Il en est tout autrement en ce qui concerne Guerri, car même s'il est capable de faire preuve de mesure en quelques occasions, il est plus fréquemment sujet aux débordements ; en témoigne la scène qui suit l'examen du cœur de Raoul, lorsqu'il rompt la trêve qui lui avait été accordée (laissez CLXI<sup>453</sup> à CLXIII). Guerri s'abandonne alors à un déchaînement de violence, non plus dans le cadre d'une guerre de conquête mais animé par un désir de vengeance primaire ; dans son acharnement il est incapable de concevoir que Bernier a agit dans son bon droit et que la mort de Raoul est le fruit de sa propre démesure. Il avait pourtant su admettre, dans les premières heures seulement, qu'il était envisageable d'épargner une guerre aux deux maisons :

*« Biax niés, dist il, bien te doit faire fier  
qant quatre conte se vuele[n]t apaier.  
Niés, car le fai, por Dieu t'en vuel proier ;  
laisse lor terre, ne la te chaut baillier. »*<sup>454</sup>

Guerri sait au fond de lui que cette querelle est insensée, mais il perd bien vite son bon sens lorsque les événements tournent à l'avantage des Vermandois, allant jusqu'à refuser les nombreuses propositions de paix et offres de réparations de ces derniers. En ce sens il ressemble assez à Raoul, à la différence près que l'on ne le voit jamais se conduire indignement sur le champ de bataille ; par exemple, lorsqu'il abat Ernaut et que celui-ci implore la Vierge, Guerri ne s'acharne pas sur lui, c'est Renier, son fils, qui prend le relais. Les marques de son acharnement sont plus volontiers mises en scène à travers le massacre qu'il fait dans les rangs, notamment après avoir rompu la trêve ; dès la reprise des hostilités il tue Hugues, puis vient une évocation de sa folie meurtrière :

<sup>453</sup> « *E G[ueris], fel, dist il, barbe meslee ! / Respit et trives nos aviés demandee, / et con traïtres la nos as trespassee.* » V. 3109-11.

<sup>454</sup> V. 1991-94.

[...]

*et G[ueris] tint el poign traite l'espee ;  
desor maint elme l'a iluec esprovee :  
deci q'a[l] poin est toute ensanglantee –  
bien plus de trente en a mort a l'espee.*<sup>455</sup>

Dans le cadre d'une guerre juste, ce coup d'éclat relèverait du domaine de la stricte prouesse, mais au vu des circonstances présentes c'est bien l'acharnement du personnage que le poète met en avant, l'héroïsme laissant la place à une forme de sauvagerie fiévreuse ; et cela se poursuit à la laisse CLXIV avec la violence des images lorsque Guerri terrasse Herbert d'Hirson (cf. extrait p. 112), images qui symbolisent la violence des ses sentiments. Notons que si Guerri fait preuve d'une telle hostilité c'est avant tout pour défendre l'honneur et les intérêts de sa famille ; en effet, comme le souligne P. Matarasso, « son dévouement au lignage est son seul beau trait de caractère »<sup>456</sup>, la vengeance étant « sa seule raison de vivre »<sup>457</sup> à partir de la mort de Raoul. Ce trait de caractère est également celui qui dépeint le mieux Gautier qui, dès qu'il a été en âge de porter les armes, s'est lancé à corps perdu dans la vendetta au nom de Raoul. Cela tient naturellement à l'appartenance au lignage, puisque Gautier n'a pas connu son oncle ; pourtant cela ne l'empêche pas de prêter serment alors qu'il n'est encore qu'un enfant :

*« Oncles, dist il, tos ais duel acointié.  
Qi de nos deus a parti l'amistié,  
ne l'amerai si l'arai essillié,  
ars ou destruit ou del regne chacié !  
Cuivers bastars, con tu m'as fait irié !  
Se m'a tolu dont devoie estre aidié ;  
tuit nostre ami en fusement essaucié.  
Mais par les sains qe Jhesu ont proié,  
se je tant vif q'aie l'elme lacié,  
ne te larai n'en donjon n'en plaisié  
n'en forteresce dusq'a Paris au sié,  
si t'averai le cuer del pis sachié,  
en cent parties fendu et peçoié !  
Tuit li ami en seront detrenchié ! »*<sup>458</sup>

---

<sup>455</sup> V. 3116-19.

<sup>456</sup> Matarasso Pauline Maud, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris, Nizet, 1962, p. 140.

<sup>457</sup> *Idem.*

<sup>458</sup> V. 3434-47.

Dès son enfance, le jeune homme est conditionné et encouragé afin d'accomplir la faide, ce n'est donc pas étonnant s'il met tous ses moyens en œuvre pour confondre Bernier, d'abord sur le champ de bataille, puis lors de leur duel. Il est si acharné que l'instauration de la paix semble impossible, et le roi exprime parfaitement cet état de fait lorsqu'il s'adresse à Bernier à la suite du duel :

*« Tant qidai vivre, ja mar le mes[cre]rez,  
qe vos fuissies a Gautier acordez ;  
mais tant par est fiers et desmesurez  
qe nel feroit por l'or de .x. citez. »<sup>459</sup>*

Gautier étant le représentant et champion des Cambrésiens dans ce duel, symbolisant par là leur mode de pensée, ces termes le caractérisant peuvent s'appliquer indistinctement à tous les membres du clan et en dresser un portrait général. Les mots de Bernier devant Cambrai démontrent de façon globale l'acharnement de cette famille dont aucun membre ne vient apaiser les ardeurs :

*« Qant nos vers aus plus nos umelions,  
plus les trovons orguillous et felons,  
et [qant] ostaiges volentiers lor ofrons  
et li lor homes volentiers devenons,  
plus nos manace[n]t par Dieu et par ces nons.  
Il ne nos prisent vaillant deus esperons.  
Or n'i a plus : de bien faire pensons ! »<sup>460</sup>*

L'orgueil et l'acharnement de Gautier ne sont donc pas le fait d'un individu unique mais de tout un clan, ce qui contraste avec la démesure de Raoul ; démesure qui a cependant entraîné toute sa famille dans la tourmente. À ce sujet, nous rejoignons partiellement D. Boutet lorsqu'il dit que « la démesure de Raoul [semble rejaillir] sur la plupart des protagonistes, à l'exception de Bernier. »<sup>461</sup> Il est évident qu'une certaine contagion gagne les personnages de la chanson du fait de leur implication dans la tragédie et des dommages qu'ils ont à subir, mais Bernier, qui est certes le protagoniste le plus vertueux, n'échappe pas à la frénésie ambiante ; non tant par son duel acharné avec Gautier, car il y défend son droit, mais par son attitude à l'égard de son témoin, Aliaume.

En effet, alors que les témoins du duel ne sont en aucun cas censés s'affronter, Bernier exige d'Aliaume qu'il combatte Guerri. Lui-même n'étant plus en mesure de se battre, à égalité avec

<sup>459</sup> V. 4976-79.

<sup>460</sup> V. 3995 à 4001.

<sup>461</sup> Raoul de Cambrai entre l'épique et le romanesque, *Actes du colloque du Groupe de recherche sur l'épique*, 20 novembre 1999, ed. Dominique Boutet, Nanterre, Paris X « Littérales n°25 », 1999, p. 5.

Gautier, semble soudain saisi par un sentiment d'orgueil futile et entend que Aliaume fasse honneur à sa maison :

*B[erniers] parole au coraige hardi :*  
*« Biax niés Aliaume, por le cors saint Geri,*  
*qe diront ore et parent et ami,*  
*se vostre escu en reportés ensi*  
*et sain et sauf, par le cors saint Geri ?*  
*Nos en serons gabés et escharni.*  
*Car vos alez asaier a G[ueri] ! »*  
*Et dist Aliaumes : « Par mon chiés je l'otri,*  
*par tel couvent con ja porrez oïr :*  
*del qel q[e] soit li arçon deguerpi*  
*son cheval perde, et ci remegne ensi. »*  
*Et dist G[ueris] qi(l) le poil ot flori :*  
*« De grant folie m'avez ore aati,*  
*qe moi et toi ne sommes anemi,*  
*ne mes lignaiges par toi sanc ne perdi.*  
*Laissons ester, et si remaigne ensi. »*<sup>462</sup>

Bernier commet ici une erreur considérable en se souciant de ce que pourrait penser les siens en voyant Aliaume rentrer avec un écu intact, puisqu'en sa qualité de témoin combattre ne fait pas partie de ses attributions. Aliaume, ne voulant pas passer pour couard, s'y résout pourtant, à la condition que si l'un des combattants tombe de son cheval, le combat prendra fin immédiatement ; et Guerri lui-même, fait preuve de sagesse en affirmant que cette joute n'a aucun sens. Cependant, Aliaume insiste et les deux chevaliers finissent par s'affronter. Seulement, la contagion qui a gagné Bernier touche également Aliaume qui perd le sens de la mesure et frappe Guerri avec la ferme intention de lui nuire :

*Li frans Aliaumes ne le vost espargnier :*  
*grant colp li done(t) sor l'escu a or mier,*  
*desoz la boucle li fist fendre et percier,*  
*et le hauberc desrompre et desmaillier.*  
*El flanc senestre li fist passer l'acier*  
*mais ainc G[ueris] ne guerpi son estrier :*

---

<sup>462</sup> Laisse CCXII.

*« Voir, dist li sors, tu me viex empirier.*

*Cius gius n'est preus por nous esbanoier –  
se g'en ai aise, tu le comparras chier. »*<sup>463</sup>

Guerri qui envisageait cette joute comme une simple démonstration de bravoure sous forme de divertissement comprend que Aliaume a décidé de se battre de toutes ses forces, le frappe en retour et le désarçonne. Ce coup déclenche la fureur d'Aliaume et la joute dégénère en un combat à mort qui occupe cinq laisses<sup>464</sup>. Après quelques passes d'armes Aliaume est vaincu et reproche son orgueil à Bernier qui vient s'enquérir de son état :

*Dist B[erniers] : « Sire, molt sui de vos iriés.*

*Vivrés en vos ? Gardez nel me noiés. »*

*Et dist Aliaumes : « De folie plaidiés.*

*E[n] mon vivant ne(s) serai mais haitiés,*

*ne ne verrai mes terres [ne] mes fiés,*

*ne me effans : pregne vos en pitiés,*

*par vostre orguel sui mors et detranchiés.*

*B[erniers], biau sire, por amor Dieu m'aidi[é]s. »*<sup>465</sup>

Ce duel improvisé, ainsi que son issue malheureuse et les remontrances d'Aliaume à l'égard de Bernier, permettent de mettre en lumière la façon dont l'acharnement de Raoul et des siens peut faire basculer un homme dans la démesure. Le personnage d'Aliaume, lui-même, poursuit ce dessein ; de la même manière que Jehan de Ponthieu servait à la caractérisation de Raoul, Aliaume, qui se voit contraint de prendre part à une querelle qui n'est pas la sienne, vient illustrer la vanité qui touche momentanément Bernier. Cependant, il se laisse lui aussi emporter et s'acharne à mener un combat violent qui le conduit finalement à sa perte lors d'une scène schématisant en quelques laisses le processus de pervertissement de la prouesse ; car si la prudence poussée à l'extrême peut devenir couardise et le courage inconscience, la prouesse, exaltée à son plus haut degré, peut également se dévoyer et se limiter à un acharnement inconsidéré, ainsi que nous avons pu le voir. En effet, cette mutation de l'acte de bravoure est affaire d'équilibre, un équilibre fragile qui, selon les circonstances peut aboutir à des agissements aux conséquences déplorables.

---

<sup>463</sup> V. 4434-42.

<sup>464</sup> De CCXIII à CCXVII.

<sup>465</sup> V. 4522-29.

## c – Destruction physique et dégradation morale :

L'acharnement que nous venons d'évoquer exprime ce que produisent la colère et l'ambition des personnages ; il est sur le plan martial un résultat qui dépasse le cadre de la prouesse honorable car, dépourvu de bon sens et de mesure, il représente une certaine forme de désordre intérieur. Les notions de devoir, de parole donnée et de respect se brouillent dans un déchaînement de violence aveugle et l'image du chevalier s'en trouve écornée.

Pour l'homme du Moyen Âge, le monde est organisé selon un réseau serré de correspondances entre le visible et l'invisible, tout y est donc symbole et porteur de sens. Partant de ce principe, on peut ainsi émettre l'hypothèse selon laquelle les descriptions physiques dépeintes dans la chanson ne sont pas seulement les séquelles matérielles de la guerre, nécessairement solidaires de l'esthétique martiale, mais également une représentation de l'intériorité des personnages infligeant la violence. En effet, si dans *La Chanson de Roland*, les destructions physiques ne sont pas sujettes à caution, servant davantage un discours manichéen opposant le bien et le mal, celles que l'on peut observer dans *Raoul de Cambrai* se chargent d'une tout autre conception. Dans notre chanson, il paraît impossible de classer subjectivement les factions opposées entre bons et mauvais selon le modèle défenseurs de la foi contre ennemis de la foi ; il n'existe pas d'ennemi absolu contre qui faire valoir une idéologie. Les nœuds de l'action sont flous, car découlant d'une série d'erreurs et de malentendus dont tous les personnages sont plus ou moins directement victimes, et parfois responsables. Ainsi, la destruction des corps n'apparaît pas comme la conséquence d'actes purement héroïques chargés de grands élans patriotiques mais comme l'expression pathétique d'une rupture entre deux familles jusqu'alors amies. La violence de certains épisodes ne serait donc pas strictement une représentation de la vaillance des combattants, mais la projection sur le plan physique du délitement moral qui les touche.

On peut, pour commencer, s'intéresser aux destructions physiques évoquées dans les épisodes de mêlées générales ; celles-ci sont comparables à ce que l'on trouve dans le texte de la bataille de Roncevaux, mais leur environnement, leur contexte, leur donne une signification particulière. Dans la laisse CL par exemple, une description expressive nous donne à voir les nombreuses mutilations dont sont victimes les chevaliers sur le champ de bataille lorsque les Cambrésiens luttent pour libérer Raoul, alors aux mains des Vermandois :

*Lors veïssiés une dure meslé :  
tant' hanste fraindre, tant[e] targe troee,  
et tante broigne desmaillie et fausee,  
tant pié, tant pong, tante teste colpee,  
tant bon vasal gesir goule bae !*

*Des abatus est joinchie la pree  
et des navrez est l'erbe ensangletee.*<sup>466</sup>

Cette description stéréotypée rappelle sans difficulté des passages du *Roland*, comme les laisses 146 ou 244, avec l'énumération des mutilations et l'évocation du sang recouvrant le sol, mais dans notre cas elle semble se défaire de l'exaltation de l'héroïsme pour se teinter davantage de pathétique. D'ordinaire, la grandeur du combat est l'objet principal de la description, et la mort y est anonyme et glorieuse ; ici, la mort ne semble pas être perçue comme un sacrifice nécessaire mais comme un gâchis et un certain sentiment de tristesse plane sur ces vers. La description, esquissée à grands traits, s'attarde quelque peu sur la masse des pertes humaines et semble prendre en considération l'ampleur du désastre : le vers 2804, *tant bon vasal gesir goule baee*, nous invite à voir les visages des morts gisant dans l'herbe ensanglantée. De la même manière, à la fin d'une description similaire, dans la laisse CLXXI, il est fait mention des nombreux chevaux morts au combat<sup>467</sup>, ce qui montre, avec un certain pathétique, que cette guerre insensée touche tout le monde. De tels détails laissent à penser que la vision du champ de bataille n'inspire pas nécessairement l'admiration. L'explication de ce point de vue se trouve dans la nature de cette guerre, une guerre qui a éclaté pour de mauvaises raisons et qui révèlent les plus bas instincts des hommes au lieu d'exalter leurs vertus, comme c'est le cas lors de la bataille de Roncevaux. Dans notre cas, la guerre est contestable, certains personnages tentant même de l'empêcher ou d'y mettre un terme ; à Roncevaux, la guerre est juste, irréprochable et nécessaire, c'est pourquoi les destructions physiques s'avèrent glorieuses : on y détruit les corps comme on combat la menace spirituelle.

Dans une œuvre comme *La Chanson de Roland*, la nature des destructions physiques est donc claire ; à travers elles, les personnages s'élèvent car un esprit de croisade sous-tend le combat. En revanche, dans *Raoul de Cambrai*, la destruction physique de l'autre implique une forme d'autodestruction morale et spirituelle. Bref, en détruisant l'autre, on s'abaisse, on se détruit soi-même. À ce sujet, Bernard Guidot fait une remarque qui semble se conformer à notre point de vue :

Vouée au culte de la violence et de l'horreur, la narration, d'une puissance cruelle, attire l'attention par son dépouillement tragique, par une certaine adoration du néant et de l'abîme vertigineux, ainsi que par la négation de l'esprit, et même de l'Esprit saint, si l'on en juge par quelques épisodes.<sup>468</sup>

On peut en effet soutenir cette idée au vu des massacres perpétrés sur le champ de bataille ; la guerre que se livrent les deux clans n'est pas une guerre sainte, elle n'a rien de noble, c'est au

---

<sup>466</sup> V. 2800-06.

<sup>467</sup> *Tant bon destrier qi n'a soign de henir*. V. 3295.

<sup>468</sup> B. Guidot in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, p. 27.

contraire une lutte fratricide entre chrétiens qui n'est portée par aucun sentiment d'élévation. Cependant, cette idée, qui est suggérée lors des épisodes de bataille, se fait plus concrète lorsque l'on a affaire à certains affrontements individuels ; notamment lors de l'épisode Raoul-Ernaut que l'on peut décomposer en deux étapes significatives.

La première de ces deux étapes est marquée par les mutilations que Raoul inflige à Ernaut, puis à Rocoul, privant le premier de son poing gauche, le second de son pied :

*En sa main tint le bon branc e[s]molu,  
et fiert E[rnaut] parmi son elme agu  
qe flors et pieres en a jus abatu.  
Devers senestre est li cols descendu ;  
par grant engien li a cerchié le bu,  
del bras senestre li a le poing tolu –  
atout l'escu l'a el champ abatu.<sup>469</sup>*

Par la suite, Ernaut se plaindra à plusieurs reprises d'avoir perdu, non pas son poing, mais la protection de son bouclier, ce qui peut paraître étonnant. Cependant, comme nous l'avons évoqué plus haut, le bouclier, par sa portée symbolique, dépasse le cadre du simple instrument de protection physique. Si l'on se réfère à l'entrée « bouclier » du *dictionnaire des symboles*, une explication de ce symbolisme peut en effet éclairer cet épisode :

Le bouclier est en effet, dans bien des cas, une représentation de l'**univers**, comme si le guerrier qui le porte opposait le cosmos à son adversaire et comme si les coups de celui-ci frappaient bien au delà du combattant qui se trouve en face de lui et atteignaient la réalité même ici figurée.[...] Dans la description paulinienne de l'armure, dont le chrétien doit se servir pour le combat spirituel du salut, le bouclier c'est la **Foi**, contre laquelle se briseront tous les traits du Mauvais. Il dit plus précisément que c'est la Foi qui *éteindra* les traits *enflammés* du Mauvais ; éteindre des flammes, le sens du symbole donne ici une signification toute spirituelle au rôle du bouclier de la foi, qui doit servir contre les tentations de l'hérésie, de l'orgueil et de la chair.<sup>470</sup>

La perte du bouclier d'Ernaut symbolise son incapacité, et celle de la société dans laquelle vivent les personnages, à arrêter Raoul dans son entreprise insensée, Raoul étant le Mauvais dont les traits ne peuvent être brisés. Les coups de Raoul, symbolisés dans cette amputation, portent effectivement au delà du bouclier de son adversaire car c'est toute la société qui est bouleversée par

---

<sup>469</sup> V. 2679-85.

<sup>470</sup> Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p.142-143.



sa démesure, et la Foi elle-même semble impuissante à assurer le salut des combattants. Ainsi, lorsque Ernaut perd le poing qui lui servait de protection c'est tout l'ordre du monde que le poète veut évoquer. Raoul en est le destructeur et affiche par là un tempérament qui tend vers l'hérésie puisque l'ordre du monde dépend de l'ordre divin.

De la même façon, lorsque Raoul tranche le pied de Rocoul, l'acte qu'il commet n'est pas anodin ; la partie du corps amputée est elle aussi, tout comme le poing gauche porteur du bouclier, détentrice d'une signification symbolique qui, à notre sens, permet d'apporter un éclairage sur l'état moral de Raoul et en révèle la dégradation. Après avoir perdu son poing, Ernaut prend la fuite, poursuivi par Raoul qui refuse de lui faire grâce (laissez CXLII-CXLIII) ; apercevant son neveu, Rocoul, il l'implore pour bénéficier de son aide :

*« Biaus niés R[ocous], bien me devez garir  
envers R[oul] qi ne me vieut guerpier.  
Ce m'a tolu dont devoie garir :  
mon poing senestre a mon escu tenir.  
Or me manace de la teste tolir. »<sup>471</sup>*

Face à la cruauté et à la déraison, Rocoul se doit d'intervenir pour sauver son oncle, ce qu'il s'empresse de faire afin de punir Raoul. Cependant, il ne s'interpose pas uniquement par devoir mais également parce que ses actes sont guidés par le bon sens et la droiture. Seulement, et bien qu'étant dans son tort, Raoul le bat en combat singulier et lui tranche le pied :

*Par maltalent tint l'espee d'acier  
et fiert R[ocoul] sor son elme a or mier –  
pieres et flors en fist jus trebuchier.  
Devers senestre cola li brans d'acier :  
tout son escu li fait jus reoingnier,  
sor l'estriviere fait le branc apuier,  
soz le genoil li fait le pié tranchier,  
o l'esperon l'abat el sablonnier.<sup>472</sup>*

Dans les mêlées, nombre de poings et de pieds sont tranchés dans l'anonymat et sans distinction de camp, cela donne une image concrète du chaos qui règne sur le champ de bataille ; ici en revanche, ce combat singulier, tout comme le précédent, est construit selon les stéréotypes du motif, à la différence près que son issue, remarquable, apporte une information supplémentaire. En

---

<sup>471</sup> V. 2718-22.

<sup>472</sup> V. 2739-46.

effet, si l'on se réfère à l'entrée « pied » du *dictionnaire des symboles*, la blessure infligée à Rocoul se charge elle aussi d'une symbolique particulière :

Le pied de l'homme laisse son empreinte sur les sentiers – bons ou mauvais – qu'il choisit, en fonction de son libre arbitre. Inversement le pied porte la marque de la démarche – bonne ou mauvaise – accomplie. Ceci explique les rites de lavement des pieds, qui sont des **rites de purification**. [...] Le pied serait aussi un symbole de la force de l'âme [...] en ce qu'il est le support de la station debout, caractéristique de l'homme. Le pied vulnérable (Achille), le boiteux (Héphaïstos), toute déformation du pied révèlent une **faiblesse de l'âme** [...].<sup>473</sup>

En privant Rocoul de son pied, Raoul dévoile par là sa propre faiblesse à se tenir juste et loyal, à faire preuve de droiture envers les autres ; il prive son adversaire de ce qui lui fait défaut tant dans son combat singulier que dans ses velléités territoriales. Raoul a choisi le mauvais chemin pour accomplir son destin et la suite des événements ne manque pas de démontrer et sanctionner cette erreur. Ainsi, par les coups qu'il inflige à ses deux adversaires, Raoul dévoile sa propre âme, une âme en totale perte et ivre de destructions ; la première étape de l'épisode Raoul-Ernaut a donc pour fonction de dresser un portrait en creux du héros démesuré, ces deux amputations révélant sa démesure, ainsi qu'une certaine faiblesse d'âme caractérisée par son incapacité à faire preuve de bonté ou de pitié. Cette incapacité se manifeste dans le combat, mais aussi sur le plan verbal, ainsi qu'on peut le voir dans la laisse CXLVI juste après que Rocoul a perdu son pied :

*« Or vos donrai un mervillous mestier !  
E[rnaus] ert mans et vos voi eschacier :  
li uns iert gaite, de l'autre fas portier.  
Ja ne porrés vostre honte vengier ! »*<sup>474</sup>

Après avoir vaincu ses deux adversaires, Raoul s'amuse de leur condition et pousse le vice à les humilier, leur imaginant des métiers qui conviendraient à leur handicap. Ces sarcasmes cruels dépassent largement les railleries communément inhérentes au combat ; d'ordinaire, les mots du vainqueur magnifient sa victoire, fonctionnant comme une confirmation de son bon droit, mais ici, la présence d'une forme d'humour au second degré accentue encore l'humiliation des deux hommes. En conclusion de cette première étape, nous pouvons dire que Raoul, outre les blessures qu'il inflige à ses ennemis, fait preuve d'une « démesure juvénile » en se moquant d'eux, voire d'une « attitude luciférienne », pour emprunter des termes employés par Huguette Legros<sup>475</sup> ; cependant, son état d'esprit, cette dégradation morale, rejaille en quelque sorte, comme le remarquait D. Boutet, sur

<sup>473</sup> Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 750-751.

<sup>474</sup> V. 2749-52.

<sup>475</sup> Legros H, in Hüe Denis, *L'orgueil a desmesure : études sur Raoul de Cambrai*, Orléans, Paradigme, 1999.

Ernaut lorsque celui-ci affiche sa volonté de se venger alors que Raoul est mourant.

En effet, comme nous l'avons vu plus haut (cf. note 463 p. 155), Ernaut cède à l'esprit de vengeance est estime qu'il est de son bon droit de venger la perte de son poing, négligeant par là toute clémence envers un mourant qui vient d'exprimer son repentir. Ce qui motive son geste n'est donc évidemment pas un sentiment de pitié, mais une haine poussée à son plus haut degré ; Ernaut n'achève Raoul que pour le punir et lui infliger une mutilation vengeresse. Privé de son poing, Ernaut prive Raoul d'une mort honorable en retour. Et s'il ne peut être excusé, son courroux est en revanche compréhensible ; cependant, en agissant de la sorte, Ernaut montre lui aussi la faiblesse de son âme et la dégradation morale, voire spirituelle, dont il est victime ; en effet, comme le souligne Bernard Guidot, cette dégradation provoque une dérive :

La violence s'évade du cadre réservé au service de la spiritualité [...], perd sa nature et s'éloigne de l'apport du Nouveau Testament qui prône l'amour des autres.<sup>476</sup>

Qu'il s'agisse de Raoul ou d'Ernaut les préceptes chrétiens sont bafoués, la haine de l'ennemi, la frénésie et l'outrecuidance prennent alors le pas sur les sentiments nobles et la sagesse n'a plus le droit de cité. Les deux chevaliers s'éloignent de la voie chevaleresque et en foulent la base spirituelle, car tous deux se laissent vaincre par leur « ennemi intérieur »<sup>477</sup>. Leur dégradation morale devient manifeste lorsqu'elle s'exprime sur le plan physique, et les blessures qu'ils infligent à leur adversaire en sont la matérialisation. De même que lorsque Raoul raille Ernaut et Rocoul, la cruauté de son propos est exacerbée par leur statut, car tous deux sont des chevaliers chrétiens, ce qui devrait inciter Raoul à les traiter avec respect. Ce n'est cependant pas le cas, ce qui amène P. Matarasso à parler très justement de la « déchéance spirituelle de Raoul »<sup>478</sup> ; déchéance dont Ernaut est également victime.

Les combats qui jalonnent *Raoul de Cambrai* permettent, outre leurs fonctions esthétiques, d'apporter un éclairage sur les personnages ; leurs actes, leurs propos, mais aussi ce que le poète nous dit d'eux sont autant d'informations qui contribuent à en dresser les portraits. Loin de tout manichéisme, ils se construisent alors selon de nombreux critères qui découlent des situations auxquelles ils se trouvent confrontés ; ainsi, le démesuré peut objectivement être perçu au sein du combat comme un véritable preux, de la même manière que le vertueux peut, selon les circonstances, se conduire comme le démesuré. La chanson nous montre ainsi une galerie de personnages n'étant pas emprisonnés dans des modèles préétablis, ce qui leur confère une épaisseur certaine. En effet, ceux-ci réagissent humainement, et parfois selon une logique cruelle, face aux événements auxquels ils sont confrontés. Mais qu'ils se montrent héroïques ou ignobles, tous sont victimes d'un état de fait dont ils ne sont pas responsables, à savoir la faiblesse d'un roi incapable

<sup>476</sup> Guidot B, in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999.

<sup>477</sup> Marillier Bernard, *Chevalerie*, Puiseaux, Pardès (collection B.A.-BA), 1998.

<sup>478</sup> Matarasso Pauline Maud, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris, Nizet, 1962, p. 207.

d'administrer son royaume.

### **3 – L'absence d'une autorité fédératrice :**

Jusqu'à présent nous avons étudié certains combats significatifs de *Raoul de Cambrai* en portant un regard serré sur leur causes, leurs conséquences et leurs modalités, nous avons ainsi pu apprécier certaines de leurs caractéristiques propres et observer différents phénomènes singuliers, tant au niveau du texte en lui-même qu'au niveau de la diégèse de l'œuvre. Désormais nous nous proposons d'appréhender ce texte en adoptant une vision plus large afin de distinguer les grands traits qui le caractérisent. On pourrait schématiser la tradition épique en la divisant en deux courants majeurs : l'un où le roi est glorifié, l'autre où il est fragilisé<sup>479</sup>. Nous l'avons vu, *Raoul de Cambrai* appartient naturellement à la seconde catégorie, l'incurie du roi Louis étant la source de tous les maux de notre chanson.

#### **a – Trahison et démesure :**

Les événements qui jalonnent *Raoul de Cambrai*, et les tragédies qui en découlent, sont le fruit d'une injustice, une trahison initiale qui précipite tous les protagonistes de la chanson dans la guerre et la haine. Cette trahison est le fait du roi Louis : en déshéritant Raoul de son fief à la mort de son père, et refusant par la suite de le lui rendre, il provoque chez lui un état de fureur, le faisant passer du statut de chevalier valeureux à celui d'homme démesuré, de *desréé*. Cependant, la révolte de Raoul ne se manifeste pas contre le roi, ni même contre Giboin du Mans, ainsi que nous aurions été en droit de l'attendre, mais contre les Vermandois, autres victimes de la faiblesse du roi. Dans son immense colère, mû par un sentiment de frustration et de honte, Raoul se trompe d'ennemi et s'en prend à ceux qui étaient alors les amis de sa famille. Cela paraît effectivement incongru, mais la jeunesse de Raoul et la situation particulière dans laquelle le roi l'a placé peuvent expliquer son erreur :

Raoul de Cambrai is inherently a great man whose life is deformed by one foul injustice committed when he was three years old. Because of the disinheritance and subsequent loss of status, a blow to his right to exist in society, he becomes enslaved to a form of paranoia, a feeling that society is conspiring against him and, consequently, that he is entitled to employ any means to obtain his rights.<sup>480</sup>

<sup>479</sup> Suard François, *La chanson de geste*, Paris, PUF (2<sup>e</sup> édition mise à jour), 1993.

<sup>480</sup> Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 154.

Ainsi que le remarque W. Calin, Raoul est effectivement victime, non seulement d'une injustice, mais également de paranoïa ; c'est pour cette raison que les Vermandois représentent des ennemis à ses yeux. Il était pourtant promis à un destin brillant : fils du vaillant Raoul Taillefer et neveu du roi, puis sénéchal de ce dernier, son avenir semblait tout tracé. Cependant, l'empereur qui *ot trop le quer felon*<sup>481</sup> fera prendre un tout autre tour à cet avenir prometteur et, dès les premières laisses, les germes de la guerre nous sont connus. Si, comme nous l'avons vu, la démesure de Raoul semble effectivement rejaillir sur la plupart des personnages par un phénomène de contagion (cf. note 460), cette démesure trouve elle-même son origine dans la déloyauté du roi. Le texte reconnaît tout de même la présence de ce défaut chez Raoul :

*S'en lui n'eüst un poi de desmesure  
mieudres vasals ne tint onques droiture,  
mais de ce fu molt pesans l'aventure :  
hom desreez a molt grant painne dure.*<sup>482</sup>

Les germes du drame seraient donc en sommeil en Raoul, n'attendant qu'un déclencheur pour se manifester, mais, à mesure que l'on avance dans le texte, la responsabilité du roi est soulignée, jusqu'à l'accusation, gravissime, de félonie, au vers 603. Et ce sont bien les agissements du roi qui sont le fondement de son pervertissement<sup>483</sup>. Un roi qui n'hésite pas à revenir sur une décision sage mais qui se montre incapable de rendre justice quand cela est nécessaire. Cette circonstance explique à elle seule la démesure qui gagne Raoul : en effet, dans un monde où le roi est incapable d'administrer convenablement son royaume et de rendre la justice c'est l'image de l'autorité suprême qui est mise à mal ; l'absence symbolique du roi, de son autorité, entraîne Raoul à ne plus distinguer où se trouve le droit et la mesure. L'anarchie devient en quelque sorte la règle. Et cette absence d'autorité royale, du fait du statut du roi en tant que représentant de Dieu sur Terre, implique nécessairement, mais implicitement, l'absence de Dieu dans l'esprit de Raoul. Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse selon laquelle Raoul, en détruisant l'ordre du monde, ne fait que pousser à l'extrême ce que le roi a commencé par négligence, ayant lui-même provoqué cette disparition symbolique de Dieu. Il n'est donc pas étonnant de voir Raoul se conduire comme si aucune règle ne régissait plus le monde, et en particulier lorsque celui-ci s'en prend à l'abbaye d'Origny, un symbole fort dans la mise en place du personnage démesuré.

Lorsqu'il ordonne à ses hommes de dresser son camp à l'intérieur de l'abbaye, c'est en

---

<sup>481</sup> V. 603.

<sup>482</sup> V. 320-23.

<sup>483</sup> « Yet in each poem the march of events could have gone well and the heroes all possess the finest natural qualities and very best of intentions. Often it is only the evil play of circumstance, a villain's malicious intervention, or the frailty of existing institutions which deform an otherwise illustrious career and bring on disaster. » Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 115.

véritable païen qu'il se conduit, le sacrilège qu'il entend commettre nous fait alors penser aux raids Vikings du IX<sup>e</sup> siècle :

*« Prenés vos armes vistement sans targier :  
quatre cenz soient, chascuns sor bons destrier,  
a Origni soiés ains l'anuitier.  
Mon tré tendez em mi liu del mostier  
et en ces porches esseront mi sonmier ;  
dedens les creutes conreés mon mangier ;  
sor les croi[s] d'or seront mi esprevier ;  
devant l'autel faites aparillier  
un riche lit ou me volrai couchier ;  
au crucefis me volrai apuier  
et les nonnains prendront mi esquier.  
Je vuel le liu destruire et essillier,  
por ce le fas li fil H[erbert] l'ont chier. »<sup>484</sup>*

Il veut attaquer ses ennemis par ce qu'ils ont de plus sacré et peu lui importe le respect qu'il doit à un lieu saint ; son roi et son dieu l'ont apparemment abandonné, et s'il continue de jurer au nom des saints, il ne s'en conduit pas moins en apostat. Ce passage, avec l'évocation de la possession du lieu et de ses richesses, du sommeil, de la nourriture, du viol, de la destruction, motivés par sa démesure, laisse entendre que Raoul a renoncé aux préceptes de sa religion et de sa caste pour sombrer dans le péché, et ce que l'on peut reconnaître plus précisément ici, ce sont les sept péchés capitaux, la colère, l'orgueil et l'envie étant les plus affirmés. Sa réaction face au refus de ses hommes de profaner l'abbaye<sup>485</sup> apporte encore davantage à sa démesure :

*« Fil a putain, fel glouton souduiant !  
Molt estes ore [cuvert] et mal pesant  
qi trespassez onques le mien commant !  
– Merci biau sire, por Dieu le raemant !  
Ne sommes mie ne Giue ne tirant,  
qi les corsains alomes destruiant. »<sup>486</sup>*

Ses hommes sont obligés de lui rappeler qu'ils sont chrétiens et non pas infidèles, et qu'à ce

<sup>484</sup> V. 1055-67.

<sup>485</sup> *Li saint sonnerent sus el maistre mostier, / de Dieu lor membre le pere droiturier ; / tos les plus fox convint a souploier ; / ne vossent pas le corsaint empirier.* V. 1074-77.

<sup>486</sup> V. 1087-92.

titre ils ne peuvent déceintement pas profaner un tel lieu car, dans sa démesure, Raoul a placé ses ordres au dessus des lois divines. Même son oncle Guerri, connu pour ses emportements et son extrémisme, doit le mettre en garde afin de le raisonner<sup>487</sup>. Seulement, si Raoul est capable de s'apaiser de courts instants, sa folie reprend le dessus chaque fois qu'une contrariété apparaît et seul son point de vue prime.

Ainsi, l'échange des laisses LXIV à LXVI entre Raoul et Marsent nous montre un personnage emporté, n'hésitant pas à mentir à propos de Bernier lorsque celle-ci lui demande de ses nouvelles :

*Tel chevalier n'a ju[s]q'el pré Noiron :  
as fix H[erbert] m'a fait movoir tençon,  
et ci dist bien ja ne chaut esperon,  
se je lor lais le montant d'un bouton.*<sup>488</sup>

Nous savons pourtant que Bernier est contre cette guerre, mais Raoul, en prétendant le contraire, entend légitimer son entreprise pour montrer qu'aucune condamnation morale ne vient s'y opposer. Encouragé par le silence du roi et l'absence d'arbitrage, Raoul s'octroie toutes les libertés : liberté de parole et liberté d'action. Il se représente le monde à sa convenance et ne souffre aucune opposition ; c'est pour cette raison que son agressivité ne cesse de croître. Dans ce passage qui couvre trois laisses, même s'il parvient à conclure un accord avec Marsent<sup>489</sup>, accord qu'il ne respectera pas, Raoul commence par la traiter de façon infamante :

– *Voir, dist R[ous], vos estes losengiere.  
Je ne sais rien de putain chanberiere  
qi ait esté corsaus ne mailliere,  
a toutes gens communax garsoniere.  
Au conte Y[bert] vos vi je soldoiere ;  
la vostre chars ne fu onques trop chiere –  
se nus en vost, par le baron saint Piere,  
por poi d'avoir en fustes traite ariere* !<sup>490</sup>

En insultant Marsent de la sorte, Raoul fait preuve d'une cruauté gratuite et semble même éprouver un certain plaisir à humilier l'abbesse ; ses propos et ses actes sont guidés par la volonté

<sup>487</sup> – *Voir, dist G[ueris], trop ies desmesurez ! / Encore n'a gaires qe tu fus adoubés. / Se Diex te heit, tu seras tost finez. / Par les frans homes est cis lius honorez ; / ne doit pas estre li corsains vergondez.* V. 1098-102.

<sup>488</sup> V. 1139-42.

<sup>489</sup> *Et dist R[ous] : « Par le cors saint Richier, / por vostre amor qe m'en volez proier / arez la trive, qui q'il doie anuier. »* V. 1182-84.

<sup>490</sup> V. 1151-58.

de tourmenter et de rabaisser tous ceux qui se dressent contre lui, quand bien même leurs intentions sont louables. De ce fait, nous rejoignons S. Kay lorsqu'elle dit que « toutes les scènes finissent par être des scènes de combat »<sup>491</sup> car Raoul agresse la plupart des ses interlocuteurs : Bernier, Marsent, Aalais, le roi, ses chevaliers et même Guerri qui est pourtant le personnage le plus proche de lui. Le but étant toujours de remettre en cause leur honneur et leur intégrité. L'on pourrait alors avancer que Raoul inflige à tous ce que le roi lui a fait subir par sa trahison : il humilie, insulte et renie sa parole sans cesse. Il s'érige lui-même en figure du mensonge et de la trahison. Victime de la déchéance sociale causée par le roi, Raoul s'emploie, malgré lui, à sombrer dans la déchéance morale et spirituelle, affichant par là l'« attitude luciférienne » dont parle H. Legros (cf. note 474 p. 160). Nous pourrions même ajouter que Raoul, du fait de son statut initial, passe de défenseur de l'ordre à une figure de l'antéchrist car la démesure dont il fait preuve ne touche pas seulement ses semblables, mais le fait également entrer en guerre contre le sacré, parfois malgré lui<sup>492</sup>.

Ainsi, après avoir commis un sacrilège en manquant à sa parole donnée à Marsent et en ayant incendié le couvent d'Origny, Raoul commet encore une faute grave, ce qui ne manque pas de choquer son sénéchal, comme ses hommes l'avaient été quand il souhaitait investir l'abbaye. C'est à la laisse LXXIV que se produit l'événement : Après avoir fait brûler Origny, Raoul commande un repas copieux à son sénéchal, provoquant l'indignation de ce dernier :

*Quant cil l'oï ci l'en a regardé ;  
trois foiz ce saigne por la grant cruauté.  
« Nomeni dame ! qe avez empensé ?  
Vos renoiés Sainte crestienté  
et baptestire et Dieu de maïsté !  
Il est caresme qe on doit jeüiner –  
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>493</sup>*

Face à ces remontrances, Raoul, loin de se repentir pour ses manquements à la morale,

<sup>491</sup> S. Kay in Hüe Denis, *L'orgueil a desmesure : études sur Raoul de Cambrai*, Orléans, Paradigme, 1999, p. 88.

<sup>492</sup> « Because of a king's injustice [...] is his robbed of the basic physical and spiritual honors which give him status in society. Since his natural passion [...] and sense of honor force him to insist upon his rights, he is led eventually into rebellion against the king, in other words, to be corrupted from his rôle as defender of the social order. » Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p.151.

<sup>493</sup> V. 1389-98.



répond au contraire avec orgueil et nonchalance :

*Oit le R[amous] si l'en a regardé.*

*« Fix a putain, por q'en as tu parlé ?*

*Por quoi ont il enver moi meserré ?*

*Mi esquier sont andui afront[é] –*

*n'est pas merveille se chier l'ont comparé ;*

*mais le qaresme avoie oublié. »*<sup>494</sup>

Devant le bon sens d'un conseiller Raoul opte encore une fois pour l'insulte et l'agressivité ; apparemment conscient de sa faute au sujet de l'incendie, il ne souhaite pas se racheter, mais impute volontiers à ses ennemis la responsabilité des événements. Son orgueil est si grand que dans sa réponse faite à son sénéchal, Raoul évite le sujet et conteste le droit des bourgeois d'Origny à se défendre, comme si résister à un siège était un affront, et passe quasiment sous silence son erreur vis à vis du jeûne, écartant les reproches d'une simple *le caresme avoie oublié*. Il est pourtant capital pour un homme de l'époque de s'en tenir au calendrier chrétien et, alors que la vie de toute la société est réglée dessus, oublier les impératifs de ce calendrier constitue une faute grave<sup>495</sup>. En ne le respectant pas, Raoul commet un manquement, non seulement en tant que chrétien, mais aussi en tant que chevalier, car l'appartenance à cette caste nécessite d'être irréprochable. En effet, les *bellatores* dont fait partie Raoul se doivent de montrer l'exemple sur le plan moral comme sur le plan spirituel<sup>496</sup>, cependant, Raoul ne cesse de bafouer toutes les règles et de mettre l'ordre du monde en danger par ses emportements<sup>497</sup>. À ce propos, B. Guidot nous dit que :

Force et orgueil sont constamment associés dans les motivations et comportements, Raoul se signalant par une insoutenable démesure vis-à-vis de laquelle les autres héros épiques semblent pétris d'humilité.<sup>498</sup>

Il est vrai que l'orgueil de Raoul ne connaît pas d'égal dans la tradition épique, d'abord parce qu'aucun héros ne se place au dessus des lois divines – l'orgueil d'un Roland étant au service de celles-ci par exemple – mais également pour la simple et bonne raison que son ambition n'est en aucun cas pétrie de dessein louable. Pourtant, Raoul ne renie explicitement Dieu à aucun moment,

<sup>494</sup> V. 1399-404.

<sup>495</sup> Les devoirs spirituels « impliquent que le chevalier, en tant que chrétien, se soumette aux enseignements de l'Église, auxquels s'ajoute, en tant qu'homme de guerre, la défense et l'intégrité de la foi (lutte contre l'hérésie), des biens de l'Église et de ses ministres. » Marillier Bernard, *Chevalerie*, Puiseaux, Pardès (collection B.A.-BA), 1998, p. 45.

<sup>496</sup> « Maître des biens et des hommes [...], le chevalier se doit d'être un modèle vivant de ce qu'un homme, surtout un guerrier, menant "droicte, belle et sainte vie", peut produire de plus parfait. » *Idem*, p. 57.

<sup>497</sup> « Forced by the emperor into revolt, the baron will sacrifice public to private morality and set himself against the state, even if all Christendom must suffer. He may try to find consolation in some other absolute [...] but each attempt is doomed to end in failure. » Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 116.

<sup>498</sup> B. Guidot in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999.

continuant à se réclamer de lui lorsqu'il engage sa foi, mais ses actes et ses propos nous le montrent comme un être ayant renoncé, implicitement et inconsciemment, à toutes les règles du monde, ces règles s'étant montrées inaptes à le protéger de l'injustice.

## **b – Outrages aux codes chevaleresques :**

Nous venons d'évoquer le dysfonctionnement à l'origine des drames successifs de la chanson, les lois régissant la société dans laquelle évolue Raoul se sont montrées inefficaces quant à la sauvegarde de ses droits. Partant de ce état de fait, nous avons démontré que la révolte et la démesure de Raoul l'entraînaient à ne plus faire cas des lois morales de son époque : livré à lui-même, la parole donnée, les impératifs religieux, mais aussi la considération de ses semblables souffrent donc d'un manque car la société est privée de ses fondements moraux. Seulement, Raoul n'est pas l'unique personnage à céder à ses passions, il est certes le premier de tous, mais l'escalade de violence qu'il provoque va pousser d'autres protagonistes à succomber à la fureur. Cet état de fureur engendre une perte de discernement et de bon sens chez certains héros de la chanson, les faisant transgresser les règles élémentaires qui conditionnent les rapports entre chevaliers.

Le premier exemple que nous pouvons citer concerne Bernier : alors que ce dernier a été envoyé comme émissaire auprès de Raoul pour proposer une réconciliation (laisse CX) les pourparlers dégénèrent et Bernier défie son seigneur. Nous avons déjà mentionné ce passage au cours duquel Bernier arrache trois poils de son manteau pour les jeter vers Raoul (« *Vassal, je vos desfi ! / Ne dites mie je vos aie traï.* » v. 2138-39), le défi est lancé dans les règles de l'art et le code d'honneur inhérent à la chevalerie ne souffre aucune entorse ; cependant, alors que Raoul fait preuve d'une retenue rare, Bernier se laisse emporter par sa passion et lui assure qu'il n'aura de cesse de le combattre<sup>499</sup>. Sur ces entrefaites, Bernier se lance vers Raoul :

*Qant voit B[erniers] desfié les a lors,  
son bon escu torne devant son dos.  
Bien fu brochiés li destriers de Niors ;  
R[aul] le conte vost ferir par esfors –  
en son tref ert, ci n'ert mie defors.  
L'enfes B[erniers] lait corre les galos –  
plus tost li vient qe chevrieus parmi bos ;  
uns chevalier qi molt avoit grant los  
entre R[aul] et B[ernier] se mist fo[r]s,*

<sup>499</sup> « *en toz lius mais vos en serai nuissans.* » V. 2145.

*et B[erneçons] le fiert par mi le cors.*<sup>500</sup>

Si le défi de Bernier est irréprochable, on ne peut pas en dire autant de l'acte qui suit lorsqu'il met en pratique sa menace de s'en prendre à Raoul *en toz lius*. Ce dernier se trouve dans sa tente et n'est pas en mesure de mener un combat, ainsi que le précise le dernier vers de la laisse précédente (*desarmeis ert, s'en fu mus et taisans*). Cet acte crée une résonance singulière avec le vers 2139 : Bernier y exprimait son souci de l'honneur, le respect des codes chevaleresques et le refus de la trahison. La charge qu'il lance contre un Raoul désarmé est pourtant bel et bien un acte indigne, une tentative de meurtre hautement condamnable, un acte irréfléchi qui montre à quel point Bernier manque de discernement<sup>501</sup>. Le problème de cet acte réside en partie dans le fait qu'aucun arbitrage sensé ne vient encadrer les antagonistes, et Bernier en particulier à ce moment de l'histoire. Le vers 2164 semble assez explicite à ce sujet : *L'enfes B[erniers]* contribue à mettre en relief la jeunesse des acteurs principaux du drame et à souligner leur manque d'expérience en matière de diplomatie ; livrés à eux-mêmes, ils se montrent incapables de faire preuve de mesure et aggravent une situation déjà problématique.

De la même manière nous pouvons voir ce qui se passe lorsque Guerri se laisse emporter et oublie tout bon sens : à la suite du combat durant lequel Aliaume a trouvé la mort, Bernier accuse injustement Guerri de trahison (« *en traïson avés Aliaume ocis.* » v.4543) ; ce dernier a pourtant mené un combat à contrecœur et s'est trouvé forcé de répondre aux attaques violentes de son adversaire, provoquant la mort de celui-ci. L'accuser de trahison est donc un non-sens. Cependant, Guerri, pourtant soucieux de son honneur et dont le bon droit est incontestable, entend laver cet affront par un acte condamnable qui le couvrirait de honte :

*« Vos mentés, gloz, dist il, par saint Denis !*

[...]

*vos en morrés, tres bien le vos devis ! »*

*Le destrier broiche des esperons burnis ;*

*vers B[erneçon] en vient tos aatiz.*<sup>502</sup>

Guerri s'élançe donc pour tuer Bernier alors que celui-ci est blessé et à terre ; c'est une faute grave qui entacherait son honneur plutôt qu'elle ne le garderait intact. Cet épisode rappelle quelque peu la mise à mort de Raoul par Ernaut : un homme veut se venger d'un adversaire incapable de se défendre et l'achever alors que « le code chevaleresque [...] exige pitié et respect du chevalier

<sup>500</sup> Laisse CXV.

<sup>501</sup> « Like many a modern hero, Bernier stands as a figure of the divided self, containing within him the good and evil which struggle to dominate the world. The author varies moments of passion and restraint, pride and humility, to obtain a very powerful yet human figure. » Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 160.

<sup>502</sup> V. 4545-55 ;

vaincu »<sup>503</sup>. La faute commise serait alors considérable, et si l'acte d'Ernaut n'est que faiblement contesté, car manifestement le châtiment de Raoul, déshonorant, doit être à la hauteur de ses crimes, Bernier ne manque pas de faire appel à la raison, rappelant à ses ennemis la honte qui serait la leur s'il venait à être assassiné lors d'une trêve :

*« Merci, dist il, frans chevalier gentis !  
Males noveles en iront el païs  
qe dedens trives serai par vos mordris –  
cheüs en iert a toz jors vostre pris. »*

CCXX

*En B[erneçon] n'en ot qe esmaier.  
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 encombrïer ;  
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>504</sup>*

Face à de tels arguments, Gautier vient en aide à son adversaire, car même si son devoir d'appliquer la faide le pousse à le combattre sans relâche, il ne perd jamais de vue l'impératif d'une conduite honorable, impératif que Guerri sacrifie à la passion de l'instant. Guerri est, comme Raoul, un personnage impulsif qui ne fait pas grand cas des questions d'honneur lorsqu'il se trouve face à ce qu'il considère comme une injustice, et si l'honneur est ce qui préoccupe Gautier au plus haut point, son grand-oncle, lui, est entièrement tourné, et sans demi-mesure, vers les représailles, même si les lois de la chevalerie doivent en pâtir. L'épisode des fêtes de la Pentecôte en est un exemple significatif, lorsque qu'en présence du roi et de toute sa cour, alors que tout le monde est attablé, Guerri frappe Bernier :

<sup>503</sup> Marillier Bernard, *Chevalerie*, Puiseaux, Pardès (collection B.A.-BA), 1998, p. 49. Voir également N. 129, p. 37.

<sup>504</sup> 4558-74.

*G[uerri] aport[n]t un mes de cerf plenier –  
 le plus maistre os de la cuisse derier.  
 G[ueris] le vit, ne vost plus atargier :  
 ens en la temple en feri ci B[ernier],  
 deci a l'os li fist la char percier,  
 tout le viaire li fist de sanc raier.<sup>505</sup>*

Cette scène nous montre le mépris de Guerri pour l'autorité de son roi<sup>506</sup> ainsi que pour la tenue dont il devrait faire preuve un jour de réjouissances. Le protocole à observer lors d'un repas de cour ne permet pas de calmer ses ardeurs, et c'est bien sans provocation ni le moindre défi que Guerri porte le premier coup. Quelques vers plus haut, des vers 4640 à 4649, Guerri avait déjà failli se laisser aller à un acte vengeur mais Gautier était intervenu pour l'en dissuader. Seulement, les sages paroles du jeune chevalier n'ont permis au vieillard de se contenir qu'un court instant, celui-ci préférant opter pour une conduite indigne d'un homme de son rang. Et c'est bien souvent ainsi que Guerri nous est montré, rompant une trêve, attaquant un homme à terre ou frappant par surprise comme si le code de conduite auquel il est tenu de se plier lui était inconnu. Guerri est un personnage sanguin qui agit en érigeant ses pulsions au rang de lois, la réflexion et la mesure ne font pas partie de son fonctionnement, mais il est également une figure de la trahison<sup>507</sup> : ses actes, éloquentes, seraient justifiés par la couleur rousse de ses cheveux<sup>508</sup>.

Le dernier outrage de Guerri est une preuve indubitable de sa propension à outrepasser toutes les lois inhérentes à sa caste : alors que les deux familles sont réconciliées et que tout brandon de discorde semble définitivement éteint, Guerri assassine Bernier avec qui il rentrait d'un pèlerinage à Saint-Jacques. Lorsque les deux hommes traversent les prés d'Origny, Bernier est pris de remords et, devant l'insistance de Guerri pour en connaître la cause, explique à ce dernier la raison de ses soupçons :

*« Il me remembre de Raooil le marchis  
 qui desor lui avoit te[l] orguel pris  
 qu'a .iiii. contes vaut lor terre tollir.  
 Vees ci le leu tot droit ou je l'ocis. »<sup>509</sup>*

<sup>505</sup> V. 4649-54.

<sup>506</sup> « Louis is a coward and weakling, not only incapable of vast designs but unable to maintain order in his own court. [...] he cannot prevent the barons from quarreling at his banquet table [...] » Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 118.

<sup>507</sup> Sa propre fille ne s'y trompe pas lorsqu'elle dit à Bernier de s'en méfier : « *Molt est mes peres fel e maltalentis, / et s'a un poi de traïson an li ; / se riens li dites qui ne soit a plaisir / san[s] desfier vos avra ocis.* » V. 8135-38.

<sup>508</sup> Judas, l'homme qui a trahi le Christ, était lui-même roux, le surnom de *sor* de Guerri est donc un élément non négligeable en ce qui concerne sa caractérisation.

<sup>509</sup> V. 8198-201.

Cette évocation de la mort de Raoul va provoquer chez Guerri un besoin de vengeance, guidé par la rage et la douleur :

*Gueri ot duel, ce saichiés vos de fi,  
por la parole qu'ot de B[ernier] oit  
qui li mentoit la mort de ces amis.  
Tros qu'a une iaue chevauchiere[n]t ainsis ;  
lors chevax boivent qui enn ont grant desir.  
Li duels ne pot fors del viellart issir,  
max esperis dedens son cors se mist :  
ill a sa main a son estrivier mis,  
tout bellement son estrier despendi,  
parmi le chief B[erneçon] en feri,  
le tes li brise et l[a] char li ronpi,  
enmi la place la cervelle en chaî.<sup>510</sup>*

Même si les années ont passé et que les deux familles sont désormais liées par le mariage de Bernier et Béatrice, Guerri reste incapable de pardonner la mort de son neveu ; pourtant, comme nous le savons, la responsabilité de Bernier, même si c'est lui qui a porté le coup fatal, est limitée puisqu'il n'a fait que répondre à une série d'agressions. On peut alors imaginer que Guerri persiste à le considérer comme un traître au regard de la blessure qu'il lui inflige et que la mort de Raoul n'est pas réglée à ses yeux. Seulement, s'il tient Bernier pour responsable, il se garde bien de le défier ou de débattre avec lui des événements, comme il aurait été de bon ton de le faire ; en tuant Bernier par trahison il le prive de la possibilité de se défendre et de prouver son droit. Il le prive également d'une mort noble car, en l'exécutant comme un animal, il se dispense de le considérer comme un égal, et le code chevaleresque impose qu'un adversaire soit traité avec respect. De cette façon, Guerri manque à tous ses devoirs, car Bernier est non seulement un chevalier digne de respect, mais également un membre de sa famille depuis son mariage avec Béatrice. De plus, notons que l'objet qui sert à donner la mort est pour le moins singulier : c'est un étrier et non une épée, ce qui peut constituer un indice quant à l'état moral de Guerri. En effet, l'épée est chargée d'une symbolique forte, ainsi que l'explique B. Marillier :

Symbole de l'état noble et militaire, l'épée ordonne la Création, détruit l'ignorance et le Mal, maintient la justice et la paix et permet au chevalier de capter les connaissances et de se libérer de ses passions. Image ignée, faisant du chevalier un « héros solaire » à l'exemple du

---

<sup>510</sup> V. 8222-33.

Christ, et axiale, l'arme est le lien vertical entre le Ciel et la Terre, à l'instar du chevalier, canaux par lesquels communiquent le Principe et les hommes.<sup>511</sup>

Le choix de l'auteur pour l'étrier semble alors assez explicite : l'épée du chevalier, lorsqu'elle est brandie, se trouve à l'extrême opposé de l'étrier dans l'équipement du chevalier, ainsi, l'utilisation de l'étrier comme arme provoque une inversion de tous les symboles attachés à l'épée. Guerri se montre alors comme une image pervertie du bon chevalier : il crée le désordre, inflige le mal et s'abandonne à ses passions ; le lien entre le Ciel et la Terre est rompu car toute notion de justice et de connaissance est bannie de sa démarche. En effet, même si l'ordre a été rétabli et qu'une paix, manifestement fragile, règne, Guerri reprend l'œuvre destructrice de son neveu et bafoue toutes les lois morales régissant le monde. À ce titre il se comporte lui aussi en destructeur du monde, tout comme Raoul au début de la chanson, car pour sa part, semble-t-il, le jugement divin ne fait pas autorité. En effet, aux yeux de Guerri, Bernier n'a pas reçu le châtement qui lui était dû pour la mort de Raoul, et lors des deux duels qui l'ont opposé à Gautier Dieu a refusé de prendre parti<sup>512</sup>. Le roi lui-même n'a su se prononcer, c'est pourquoi les personnages se hasardent à rendre une justice approximative, bien souvent au mépris des règles de la chevalerie.

À ce sujet nous nous devons de revenir au personnage de Raoul qui, comme nous l'avons vu, a fait de la transgression sa règle de vie. Nous sommes bien loin de l'emportement passager dont Bernier a été victime dans la tente de celui-ci, et cette perte de discernement fugace n'est en rien comparable aux agissements de Raoul. Guerri est lui aussi réputé pour ses déchaînements, mais, même si ses actes sont condamnables, ils n'égale à aucun moment l'apothéose de démence qu'offre Raoul lorsqu'il traque Ernaut :

*« Merci, R[aous], se le poez souffrir !  
Jovenes hom sui, ne vuel encore morir.  
Moines serai, si volrai Dieu servir ;  
cuites te claim mes onnors a tenir.  
– 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 ! »*  
[...]  
*Li quens R[aous] ot tout le sens changié.  
Cele parole l'a forment empirié*

<sup>511</sup> Marillier Bernard, *Chevalerie*, Puiseaux, Pardès (collection B.A.-BA), 1998, p. 70.

<sup>512</sup> Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999.

Un chevalier honorable, tel que Raoul est décrit au début de la chanson, aurait pu, et ce malgré sa fureur, s'apaiser devant les supplications d'Ernaut, mais dans son cas, la demande de grâce, la fuite d'Ernaut, les interventions de Rocoul et de Bernier n'y changent rien ; Raoul, révolté par le mépris du roi et par la faiblesse des institutions, ne se fie plus à aucune règle ; il va jusqu'à renier Dieu et son pouvoir, plaçant le sien propre au-dessus du divin<sup>514</sup>. À ce propos, W. Calin exprime avec justesse l'état moral de Raoul au regard des événements :

Some of these incidents, such as Raoul's inability to accept good advice or reasonable peace terms, come from youthful stubbornness, a natural egotism which will brook no opposition. Other, including the rape of the convent and chasing of Ernaut, infer an almost gratuitous love of evil [...] and denote an almost psychopathic inability to deal with the outside world.<sup>515</sup>

On peut en effet admettre que Raoul est un être qui ne souffre aucune contradiction, et qu'au-delà de sa jeunesse, son plaisir à semer le chaos autour de lui constitue la réponse qu'il donne à un ordre et à un monde qui se sont montrés incapables de le protéger<sup>516</sup>. Sa démesure, sa rupture d'avec le monde extérieur, devient alors compréhensible et son incapacité à croire au dialogue apparaît comme un symptôme de l'absence d'autorité. Sa rébellion face à l'ordre social finit alors par se transposer dans tous les domaines, y compris dans celui de l'honneur chevaleresque ; c'est également le cas pour Guerri, poussé par les mêmes raisons à faire le mal. Et l'on pourrait dire que tous les personnages finissent par payer la veulerie du roi, obligés qu'ils sont de composer avec un monde dont les valeurs s'effondrent. Mais outre ces deux protagonistes emblématiques de la chanson, on pourrait à nouveau citer Bernier, Renier, Aliaume ou Ernaut, qui, tous, ont fugitivement cédé à leur passions et transgressé les codes chevaleresques, mais leurs erreurs sont sans commune mesure avec celles commises par Raoul et Guerri, tous se sont oubliés momentanément mais n'ont en aucun cas semé le désordre au même titre que les deux meneurs Cambrésiens. Toujours est-il que chaque erreur commise, quelle que soit son origine ou sa nature, contribue à envenimer le conflit entre les différents acteurs du drame et à prolonger la guerre entre Cambrésiens et Vermandois, puis entre les deux familles et le roi.

---

<sup>513</sup> V. 2832-44.

<sup>514</sup> L'attitude de Gautier contraste en tout point avec celle de Raoul lorsque le duel contre Bernier se prépare : *Gautiers s'en entre dedens une abeïe. / Cele parole n'a a nelui jehie. / Por la bataille ver Dieu molt s'umelie : / il ne pert messes ne vespres ne matines ; / toute guerpi sa grande legerie – / n'i a un seul a cui il jout ne rie.* V. 4108-13. On peut ainsi voir comment Gautier, en tant que chevalier, respecte ses obligations envers la religion. Son désir de vengeance ne prend à aucun moment le pas sur ses devoirs

<sup>515</sup> Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 153.

<sup>516</sup> « There is no moral purpose, no feeling of Crusade or devotion to the fatherland, no consolation for the dying from's God's Archbishop – instead a markedly egotistical squabbling over fiefs, gruelling wars arising out of personal insult, and the end of any reverence for authority, for God or man. » *Idem* p. 114.



### c – Une guerre sans fin :

Un des faits les plus remarquables dans *Raoul de Cambrai* est cette guerre qui semble tant de fois vouloir prendre fin mais qui est sans cesse ravivée ; les retournements de situation sont nombreux, les modalités du conflit évoluent au gré des prises de conscience et les amitiés se font et se défont, provoquant nombre de tragédies qui contribuent à prolonger le drame que vivent les personnages de la chanson sur trois générations.

Nous pouvons diviser cette *grant guere qi onques ne prist fin* (v.98) en quatre étapes distinctes, toutes étroitement liées. Rappelons pour commencer quelles sont ces quatre phases : la première est l'invasion lancée par Raoul contre les Vermandois, entreprise durant laquelle il trouve la mort ; la deuxième est dominée par le duel où devoir de faide de Gautier et droit de Bernier s'opposent ; la troisième montre comment les deux familles se réconcilient et se liguent contre le roi, véritable responsable de la guerre, et la dernière est organisée autour du meurtre de Bernier et de la vengeance de ses fils sur Guerri.

Le fait remarquable que constitue cette guerre sans fin découle d'un facteur singulier que nous avons déjà pointé du doigt, à savoir que, contrairement à ceux présents dans nos œuvres de références, les combats dans *Raoul de Cambrai* ne présentent pas de caractère résolutif, ce qui a pour conséquence de complexifier et de rallonger l'intrigue. D'ordinaire, un combat a pour but de mettre un terme à une crise spécifique et permet ainsi de tourner une page sur des événements ; logiquement, donc, l'utilisation de la violence sert de point final et résout un problème. Dans notre chanson en revanche, chaque combat, chaque étape du conflit, contribue à intensifier l'état de crise dans lequel se trouvent les personnages. La principale raison de cette particularité réside dans le fait que dans *Raoul de Cambrai* le droit ne se manifeste jamais de façon absolue, on ne trouve pas dans cette chanson de fait indiscutable. Aucune autorité ne venant valider l'issue d'un affrontement, la légitimité de chacun est perpétuellement remise en cause et les protagonistes ne peuvent se résoudre à en accepter le résultat, de ce fait, chaque combat, au lieu de clarifier une situation, l'entraîne vers une escalade de violence. À ce propos, S. Kay, citant R. Girard, illustre parfaitement le mécanisme de guerre sans fin présent dans notre chanson :

On ne peut pas se passer de la violence pour mettre fin à la violence. Mais c'est précisément pour cela que la violence est interminable. Chacun veut proférer le dernier mot de la violence et on va ainsi de représailles en représailles sans qu'aucune conclusion véritable intervienne jamais.<sup>517</sup>

Cette violence interminable, on ne la retrouve pas dans les romans de Chrétien ou dans *La Chanson de Roland*, et pour cause, le monde dépeint dans ces œuvres n'est pas privé de structures

<sup>517</sup> S. Kay in Hùe Denis, *L'orgueil a desmesure : études sur Raoul de Cambrai*, Orléans, Paradigme, 1999, p. 116.

dirigeantes puisque toutes nous présentent une figure de roi respectable capable de porter un idéal et de rendre la justice ; les crises qui les traversent finissent toutes par être réglées. Dans notre chanson en revanche, la veulerie du roi ne permet pas d'arbitrer les querelles entre vassaux ; après le dernier duel entre Gautier et Bernier, celui qui suit l'échauffourée de la Pentecôte, ce n'est pas le roi qui apporte une solution au conflit, mais l'abbé de Saint-Germain qui se trouve forcé de menacer Guerri d'excommunication s'il n'accepte pas la paix :

*« Sire G[ueris], tout avez le poil gris,  
ne ne savez le jor de vos juïs.  
Se pais ne faites, si m'aït saint Denis,  
ja la vostre arme n'avera paradis ! »*<sup>518</sup>

Cet épisode nous montre à quel point le roi est incapable de faire preuve d'autorité ; et s'il est la plupart du temps absent de la chanson, sa présence physique n'apporte rien en termes de résolution, c'est un être transparent que peu de personnages considèrent<sup>519</sup>. Il n'y a rien d'étonnant à cela puisque c'est ce même roi qui a provoqué le courroux des Cambrésiens et contribué à faire éclater la guerre. Cependant, mis à part le manque de crédibilité dont il jouit et les quelques revers qu'il subit, le roi ne fait pas partie des personnages qui ont le plus à souffrir de la guerre car il reste un acteur de second plan malgré sa culpabilité. Ses sujets, abandonnés à leur sort, seront plus volontiers touchés par les coups répétés du destin, ainsi que le prophétise Bernier aux vers 1618-19 : *« N'aiés en moi fiance – / ceste colee n'iert ja mais sans pesance ! »*, et dès lors que les dés sont jetés, rien ne semble pouvoir mettre fin à l'escalade de la violence. Tous les personnages se jettent corps et âme dans la guerre, jurant qu'ils ne cesseront de se battre tant que leurs objectifs ne sont pas atteints<sup>520</sup>, et même si la guerre est reconnue comme étant un fléau, car tous en souffrent, sa poursuite paraît inévitable, quelle que soit sa forme. Ainsi, lorsque Gautier entreprend de combattre en duel, Aalais s'inquiète de voir le conflit s'éterniser :

*« Biax niés, dist ele, con vos est covenant  
de ceste guere qi par est si pesans ?  
Vos en morrez, jel sai a esciant.  
– Non ferai, dame, se Dex le me consent.  
Or me verrés mais chevalchier avant ;*

<sup>518</sup> V. 5160-63.

<sup>519</sup> « He is a impotent despot, subject to the waging of insignificant personal feuds, who has neglected his duty to the people as a whole and his basic responsibilities as impartial law giver and judge. » Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 119.

<sup>520</sup> Les vers 1452-58 de la laisse LXXVIII (cf. note 160 p. 47) et 2252-59 de la laisse CXX (cf. note 183 p. 53) expriment clairement les intentions des deux familles dès les premiers instants du conflit.

*ja de ma guerre n'i ara finement  
desq'a cele eure qe je ferai dolent  
celui qi fist le fort commencement :  
ou mort l'avrai, ou encroé au vent. »*<sup>521</sup>

On peut noter dans ce passage la détermination de Gautier à mener la faide à son terme, mais également le manque de discernement dont il fait preuve : parlant de Bernier, il évoque *celui qi fist le fort commencement*, or nous savons que le déclenchement de la guerre n'est pas de son fait, cependant, Bernier, qui n'a fait que défendre les siens en tuant Raoul, ne cesse d'être visé et désigné comme l'homme par qui le mal est arrivé<sup>522</sup>. Le roi en est le principal responsable, mais son désengagement des affaires du royaume brouille les pistes et conforte les autres protagonistes dans leurs certitudes chimériques. Cette circonstance suffit à expliquer la confusion qui règne quant au droit des uns des autres. À ce propos, E. Baumgartner<sup>523</sup> évoque un changement de camp du droit, mais parler d'un droit bilatéral, ou tout simplement inexistant, car ni Dieu ni le roi ne s'en portent garants, serait peut-être plus exact. En effet, le droit et le tort sont dans notre chanson deux notions qui s'entremêlent et se confrontent sans jamais donner de réponse satisfaisante, et même si, le texte nous fournit de temps à autre quelques éléments de réponse, nous sommes loin de la clarté de La Chanson de Roland (*Paien unt tort e chrestiens unt dreit. v. 1015*). Cependant, malgré les engagements de chaque parti pour prouver son bon droit, la lassitude gagne ; et en particulier Bernier, seul acteur du conflit à en saisir le caractère insensé. Voici ses mots d'apaisement, alors que les tensions persistent après son second combat singulier contre Gautier :

*« Merci, Gautier, por Dieu le fil Marie  
qi sucita le mort en Betanie,  
et reciut mort por nos rendre la vie.  
Je te proi, sire, lai ester la folie ;  
ne doit durer tos jors ceste folie –  
ou tu m'ocis, ou tu me laisse en vie ! »*<sup>524</sup>

Bernier offre encore une fois de faire la paix avec ses ennemis, par réconciliation ou par son sacrifice, car il est conscient que la folie qui déchire les deux familles ne peut durer éternellement ; et, aidé par le discours de l'abbé de Saint-Germain, il parvient finalement à toucher le cœur de Gautier. Les deux familles font alors la paix et tous *s'entrebaisent con ami et parent* (v. 5181). C'est

<sup>521</sup> V. 4099-107.

<sup>522</sup> « Pendant le reste de la chanson Bernier subit les conséquences de son acte. La vengeance déferle sur lui, comme lui jadis en avait usé contre Raoul. » Matarasso Pauline Maud, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris, Nizet, 1962, p. 173.

<sup>523</sup> Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999.

<sup>524</sup> V. 5085-90.

alors que dans ce moment d'apaisement, Guerri, toujours enclin à résoudre les crises par la force, encourage ses nouveaux amis à se venger du roi, véritable responsable de la tragédie qui a déchiré leurs deux clans (cf. note 395 p. 128). La guerre, qui touchait à sa fin, reprend immédiatement. Le roi, qui avait été jusque-là épargné, est désormais lui aussi pris dans la tourmente.

Une échauffourée éclate à la cour (laisse CCXLIII), suivie de débats enflammés au cours desquels chaque parti défie son ennemi : le roi a décidé de donner le fief d'Ybert en héritage à Gilemer de Poix, refusant à Bernier son droit de succession en raison de sa condition de bâtard. Seulement, cette fois-ci les victimes des manœuvres du roi ne se tromperont pas d'ennemi, et c'est bien le roi qui aura à répondre de ses actes :

*« Drois empereres, drois est c'on le vos die :  
iceste guere mut par vostre folie.  
R[aul] donnastes autrui terre em baillie ;  
vos li jurastes devant la baronie  
ne li fauriez tant con fussiés envie.  
Asez set on qex fut la garantie –  
soz Origni fu mors leiz l'abeie !  
Mais par celui q[u]i tout le mondes prie,  
encor n'en est vostre grans os banie. »<sup>525</sup>*

Les deux familles, désormais alliées, entendent punir le roi pour l'affront qu'il fait à Bernier, mais également pour lui faire payer la mort de Raoul ; de plus, s'il s'est montré veule dans les premiers temps de la chanson, c'est maintenant la fourberie d'un tyran qui est nettement pointée du doigt. En effet, alors que le roi est enfin décidé à faire valoir son autorité, c'est en agissant de façon arbitraire et méprisante, il n'est alors pas étonnant de voir les griefs des deux maisons prendre de l'ampleur au point de déclencher une nouvelle guerre.

Incapable de racheter ses fautes, le roi a au contraire persisté à générer des injustices rendant l'établissement d'une paix durable impossible ; l'absence de règlement que l'on pouvait observer au niveau des combats eux-mêmes se retrouve alors dans les grandes lignes de la chanson et seule la violence peut répondre à ces dysfonctionnements du pouvoir. Ainsi, comme le remarque S. Kay :

Dans le roman, [la violence] apparaît comme un simple trompe l'œil allégorisant une petite étape du cheminement du héros. Dans la chanson de geste, en revanche, l'histoire et l'expérience de toute une société sont violemment inscrites dans la chair de ses membres.<sup>526</sup>

Seulement, dans une œuvre comme *La Chanson de Roland*, cette guerre qui touche tout le

<sup>525</sup> V. 5272-80. Il s'agit ici des propos de Guerri qui semble retrouver le bon sens qui lui a si souvent fait défaut.

<sup>526</sup> S. Kay in Hùe Denis, *L'orgueil a desmesure : études sur Raoul de Cambrai*, Orléans, Paradigme, 1999.

monde est une entreprise héroïque et victorieuse, une entreprise sacrificielle qui sublime ses acteurs pour le bien de tous. Il en est tout autrement dans *Raoul de Cambrai*... Dans notre chanson les victoires par les armes ne sont pas en mesure d'assurer la paix et les vainqueurs ne sont jamais protégés par un droit absolu, la guerre est alors présentée comme un fléau sans issue où le sacrifice d'une vie n'est pas compensé par un état de grâce<sup>527</sup>. Dans de telles conditions il est alors normal de voir la guerre se poursuivre jusqu'à ce qu'un règlement satisfaisant se fasse jour.

Encore une fois, ce sont les injustices du roi et son absence de contrition qui poussent les barons à se révolter :

*La cité arde[n]t par molt grant desmesure.*

[...]

*Toute la gens del païs s'aseüre  
por la grant gu[e]re dont il sont en ardure ;  
et li rois tient a grant desconfiture  
q'en la cité li ont fait tel laidure.  
Par maltalant le cors saint P[iere] en jure  
je nes gara chastiax ne fermeüre,  
ne parentez, ne nule noureture,  
qe toz nes mete a grant desconfiture.<sup>528</sup>*

C'est une fois qu'il se trouve touché par la guerre que le roi décide de réagir, seulement, il ne le fait pas afin de rendre la justice mais pour se venger d'un affront ; il reste donc sourd au mécontentement de ses barons, toujours incapable de reconnaître ses torts. Le sac de Paris est un acte de protestation et non une véritable déclaration de guerre visant à défaire le roi (cf. note 397 p. 129), c'est le roi lui-même qui déclare la guerre à ses barons, et non l'inverse<sup>529</sup> ; Bernier et ses compagnons se préparent donc à se défendre et non à attaquer. La guerre, qui se prolonge, change donc de caractère à chacune de ses étapes : d'abord guerre d'invasion, puis conflit individuel sous forme de duels, elle devient guerre d'escarmouches entre le roi et ses vassaux.

Alors que Vermandois et Cambrésiens sont sur le point de sceller leur alliance par le mariage de Bernier et Béatrice, fille de Guerri<sup>530</sup>, mettant ainsi un terme apparemment définitif à leur querelle, le roi rassemble son armée en vue de les attaquer et de les mettre à genoux une bonne fois pour toutes (v. 5346-55). Ses intentions, hautement belliqueuses, ne laissent entrevoir aucun espoir

<sup>527</sup> « Finally, this peculiar atmosphere of tension is symbolized by the presence of unending war, an evil scourge which punishes friend and foe alike. » Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 116.

<sup>528</sup> Laisse CCXLVII.

<sup>529</sup> « Je sai molt bien qe molt nos heit li rois ; / fera nos guere, c'il puet, en Vermendois – / sor nos venra a mervillous effrois. » V. 5328-30.

<sup>530</sup> « – Dex, dist G[ueris], t'en soies aourez, / c'or remanra la grant guere mortez / dont tant franc homme orent les chiés colpé. » V. 5626-28.

de paix ; son face à face avec Ybert dans la laisse CCLXIII montre l'entêtement du roi à confondre ses vassaux pour des actes que sa propre incurie a provoqués. Et ce n'est pas sa défaite sur le champ de bataille qui calme ses ardeurs, puisque, peu après, il tend une embuscade à Bernier et sa compagnie lors de laquelle il capture Ybert, Gautier et Béatrice. Guerri et Bernier se préparent donc à attaquer le roi pour libérer les otages :

*« A, fait B[erniers], bele suer, douce amie !  
Li rois me heit, por voir ne m'aime mie –  
por moie amor vos fera estoutie ;  
mais par la foi qe doi sainte Marie,  
se il por moi vos faisoit estoutie  
France en seroit molt malement baillie,  
maint chastiax ars, mainte riche abeïe  
por vostre amor ne reman[ra en vie]  
hom qe il ait, se l'at[aing.....] »  
G[ueris] li dist : « Laiss[iés ceste folie].  
Li sorparlers ne vos aïde mie.  
Mandons no gent et nostre baronnie,  
s'alons en France a bataille rengie. »  
Et dist B[erniers] : « Ce ne refus je mie. »<sup>531</sup>*

Nous pouvons voir au désarroi de Bernier qu'il est à son tour envahi par un esprit de démesure et compte faire payer à tout le royaume les agissements du roi, mais, chose rare, Guerri le ramène à la raison en l'aidant à reprendre ses esprits. Mais encore une fois, la guerre semble inévitable... Bernier et les siens attaquent l'assemblée qui s'était réunie pour célébrer le mariage forcé de Béatrice avec Herchambaut de Ponthieu<sup>532</sup> ; le roi doit prendre la fuite, accompagné d'Herchambaut, et trois cent royaux, dont la reine, sont faits prisonniers. La paix ne sera faite que grâce à Doon de Saint-Denis qui préconisera un échange d'otages et la restitution à Bernier de son fief :

*« S'a mon concel vos en voliés tenir,  
mandés B[ernier], frans rois poesteïs,  
si [li] rendés sa terre et son païs ;  
de toutes pars soient rendus li pris,  
acordés vous, si soiés bon ami.*

---

<sup>531</sup> Laisse CCLXIX.

<sup>532</sup> Cf. note 401 p. 131.

*Tant est preudons, bien en serois servis.*

– *Diex ! dist li rois, con gent concel a ci. »*<sup>533</sup>

Un bon conseiller aura suffi pour remettre le roi dans le droit chemin et réconcilier les antagonistes<sup>534</sup>, mais seule la déconfiture des royaux a pu permettre à Doon de Saint-Denis d'être entendu, car, sans sa défaite, jamais le roi n'aurait cédé face à ses ennemis, aveuglé qu'il est par une prise de conscience de son autorité et un sentiment de pouvoir qu'il semble découvrir au moment où la révolte est dirigée contre lui ; mais cette phase de la guerre, caractérisée par la rébellion et faite de bassesses et d'embuscades, prend fin pour laisser la place à une entente cordiale entre tous les personnages de la chanson.

Seulement, comme nous l'avons vu, le geste de Guerri à l'encontre de Bernier déclenche à nouveau une guerre quelques années plus tard<sup>535</sup>, une nouvelle phase, très courte, qui se présente comme la conséquence logique du conflit initial où Raoul a trouvé la mort. Notons que si Bernier a bel et bien vengé la mort de Raoul en tuant celui qui avait accepté son fief, Giboin du Mans, Guerri a gardé au fond de lui-même une rancœur qui constitue une menace permanente pour la paix (cf. note 506 p. 171). Bernier pardonne son meurtrier<sup>536</sup>, mais ses fils ne comptent pas laisser le crime impuni, et devant la douleur de Béatrice, Julien jure que leur vengeance ne se fera pas attendre :

*« Dame, dist il, ne soiés esfraee,  
car par celui qui fist ciel et rousee  
ja ne verrois la quinsainne passee  
la soie mors sera chier comparee. »*<sup>537</sup>

Cette dernière étape de la guerre est motivée par la faide, tout comme Gautier en avait usée auparavant, mais là où ce dernier s'était heurté à la relativité du droit, les deux jeunes fils de Bernier répondent à un crime indigne et leur expédition punitive se solde par une victoire rapide qui ne laisse aucun doute quant au tort de Guerri<sup>538</sup>. Gautier est tué et Guerri prend la fuite pour disparaître :

*Quant il fu nuis, par verté le vos di,*

---

<sup>533</sup> V. 6347-53.

<sup>534</sup> *Li roi les voit, c'est encontre saillis ; / assés les [a] acolé et joïs, / B[ernier] baisa et puis le sor G[uerri]. / Faite est la pais, la Damredieu mercit, / entre B[ernier] et le roi Loeyis ; / li rois li rent sa terre et son païs, / et de[s] deus pars furent rendus li pris, / puis s'en departent baus et joiant et fis. V. 6384-91.*

<sup>535</sup> Nous passerons volontairement sous silence les aventures sarrasines de Bernier et de ses fils car celles-ci ne rentrent pas dans le cadre de la guerre fratricide qui nous intéresse.

<sup>536</sup> *« Diex nostre pere qui par [sa grant merci] / le soie mort pardona a Longis, / par tel raison, si con moi est avis / li doi je bien pardonner autresis : / ge li pardoins, Diex ai[t] de moi mercit. » V. 8249-53.*

<sup>537</sup> V. 8334-37.

<sup>538</sup> Lui-même admet sa faute et avoue avoir tué Bernier par irréflection : V.8415. Voir également note 402 p. 132.

*li sor G[uerris] de la cité issi  
sor son cheval si ala en escil,  
mais on ne set, certes, que il devint ;  
hermites fu, ainsis con j'ai oït.<sup>539</sup>*

Les fils de Bernier ont donc anéanti tout germe de guerre et se sont emparés des possessions des Cambrésiens, la *grant guere qi onques ne prist fin* se termine enfin après une bataille qui pour la première fois dans la chanson apporte un règlement au conflit. Malgré l'absence de juge dans cette dernière partie de la chanson, l'attitude de Bernier ne peut être contestée ; ayant agi selon son bon droit et ayant tout fait pour racheter ses actes, pourtant non condamnables, son assassinat ne peut être appréhendé avec prudence, comme ce fut le cas au cours de certains épisodes. Cependant, si l'autorité royale est à nouveau absente de cette partie de l'histoire, on peut aisément supposer que le jugement divin a démontré le bien-fondé de cette victoire finale sur les Cambrésiens, et si Gautier y trouve la mort, bien qu'il se soit toujours montré digne et juste, c'est qu'il a mis son épée au service d'une mauvaise cause. Il est donc naturel de trouver dans cette dernière bataille une fin logique et définitive à la longue querelle qui a déchiré trois générations d'hommes par la faute d'un mauvais roi.

---

<sup>539</sup> V. 8531-35.



## **Conclusion :**

En menant une étude de *Raoul de Cambrai* à travers ses combats nous avons tenté d'apporter un certain éclairage sur la nature de cette chanson de geste tardive, reconnue comme étant une œuvre particulière. Héritière de deux traditions littéraires, la chanson de geste et le roman, elle se présente naturellement comme une œuvre à la croisée de deux idéaux, de deux visions de l'état chevaleresque ; cependant, la critique ne retient bien souvent de ce double héritage que la composition en deux parties de la chanson, la première, rimée, étant apparemment purement épique, la seconde, assonancée, relevant plus volontiers de la chanson d'aventure, plus proche du romanesque, et présentant nombre de péripéties. Les combats étant notre centre d'intérêt, nous nous sommes davantage consacrés à étudier la première partie de la chanson, plus riche en affrontements, négligeant quelque peu, mais avec une parfaite conscience, la seconde partie. En effet, si d'une manière générale la critique met en avant cette seconde partie pour justifier le caractère romanesque de *Raoul de Cambrai*, nous pensons que ce point de vue est relativement réducteur. Ainsi, lorsque E. Baumgartner affirme que « ignorer la partie assonancée, c'est [...] ignorer un bon témoin de l'évolution de la chanson de geste à la charnière des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles »<sup>540</sup>, nous ajoutons, sans toutefois la contredire, que faire trop de cas de cette seconde partie c'est en effet ignorer les évolutions du genre propres à la première partie de la chanson. Soulignons au passage que cette seconde partie, qui attire toute l'attention de la critique, relève, selon J. Subrenat<sup>541</sup>, d'un procédé non choquant à l'époque et que le public y était formé. Cette hétérogénéité de composition ne serait donc pas à notre sens le phénomène le plus révélateur du caractère hybride de notre chanson : L'épisode *Baligant* dans *La chanson de Roland* serait une continuation selon J. Rychner, ainsi que l'épisode *Rainouart* dans *La Chanson de Guillaume* selon E. Heinemann, c'est dire si le procédé n'est que moyennement remarquable en terme d'intérêt si l'on veut mettre en avant les évolutions du genre épique dans *Raoul de Cambrai*.

En consacrant notre étude aux combats nous avons pu dégager un certain nombre de particularités qui témoignent, et ce très nettement dès la première partie, de l'ouverture de la chanson au genre romanesque dont elle subit l'influence. Des particularités qui, isolées, semblent relever du détail, mais qui, appréciées dans leur ensemble, donnent à voir de réels changements de fonction du genre épique. En comparant *Raoul de Cambrai* avec *La Chanson de Roland* et trois romans du cycle arthurien nous avons pu observer que les enjeux des combats que livrent les héros de notre chanson sont multiples et forment une synthèse des enjeux propres à la chanson de geste et au roman : célébrer l'héroïsme et défendre sa terre, d'une part, honorer son statut de chevalier et rétablir la justice, d'autre part. Nous voyons ainsi que les enjeux collectifs de la chanson de geste et

<sup>540</sup> Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999, p. 12.

<sup>541</sup> J. Subrenat in Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999.

ceux, individuels, du roman se mêlent pour créer une dynamique où la chanson de geste qu'est *Raoul de Cambrai* se charge d'une dimension nouvelle. Rappelons que notre chanson, appartenant au cycle des barons révoltés, ne peut évidemment pas se contenter de dresser un tableau manichéen du monde car la crise que traversent les personnages ne se résume pas à un combat du bien contre le mal. À ce propos, W. Calin met l'accent sur la tension qui caractérise les chansons de la révolte :

The epics of revolt [...] point up a very real issue : how the epic spirit of abnegation can be reconciled with the individual's natural desires in a real society. [...] The confrontation of such problems within the traditional cadre of the chanson de geste gave rise to a highly successful blending of heroic and realistic elements within the same poem, even within the same character.<sup>542</sup>

La figure du chevalier, tenant de l'ordre du monde, se trouve ainsi tiraillée comme jamais auparavant entre ses aspirations personnelles et son devoir de sacrifice<sup>543</sup>. Pour cette raison les protagonistes de la chanson se voient dotés d'une psychologie plus fouillée qu'elle peut l'être dans la chanson de geste traditionnelle ou dans le roman, et même si les codes du combat chevaleresque sont respectés, notamment avec l'actualisation des clichés du motif, si leurs rythmes sont conservés, la narration s'émancipe quelque peu du cadre traditionnel du genre pour inclure nombre d'éléments qui contribuent à son renouvellement. On peut citer une plus grande prise en compte des sentiments des personnages, aspect le plus révélateur de cette évolution, plus recherchée que dans le *Roland* ou que dans les romans de Chrétien<sup>544</sup>. Tout en conservant un certain lyrisme, la narration jouit d'une plus grande souplesse et le texte s'en trouve physiquement modifié : l'adjonction d'éléments, comme les sentiments plus riches des personnages et le développement de la description provoquent un allongement de la laisse, commun aux chansons tardives, qui tend à éloigner progressivement le texte du chant<sup>545</sup> ; ainsi, selon C. Bouillot, « le jongleur utilise le romanesque pour surprendre son public, renouveler l'épique en explorant toutes les ressources esthétiques de la chanson de geste. »<sup>546</sup>

À la charnière des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, la chanson de geste, en particulier par le biais du cycle de la révolte, voit donc sa forme et son contenu évoluer, ce qui ne manque pas de soulever certaines questions quant à sa fonction<sup>547</sup>. Aussi, dans cette perspective, *Raoul de Cambrai* joue un

<sup>542</sup> Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 143.

<sup>543</sup> « This continuum of anguish and frustration, of proud souls torn by contradictory duties and at grips with the world, leads to an unusual tension of egos, a series of tragic moments, where the public's sympathy is drawn to the hero whichever way he turns [...]. » *Idem*, p. 116.

<sup>544</sup> « In the course of the twelfth century, especially in the epic of revolt, poets became concerned less with the race and more with the individual. [...] The *jongleurs* have become psychologists and have used psychology to create more warm, human, credible dramas. » *Idem*, p. 178.

<sup>545</sup> Ce phénomène s'amplifie davantage dans la seconde partie de la chanson.

<sup>546</sup> C. Bouillot in *Le romanesque dans l'épique, Actes du colloque de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris-X Nanterre, 22-23 mars 2002*, Paris, Centre des Sciences de la Littérature, « Littérales n°31 », 2002, p. 95.

<sup>547</sup> « L'intrusion du romanesque signifie-t-elle, implique-t-elle, un changement de fonction de l'épopée dans la société qui la reçoit ? » D. Boutet, *Idem*, p. 11.

rôle révélateur de ce changement de fonction ; l'interminable guerre que relate la chanson ne représente pas un grand combat héroïque pour l'édification d'un monde idéal, mais au contraire la destruction d'un tel monde. Le roi Louis, présenté comme veule et fourbe, déclenche une guerre fratricide dont tous les personnages ont à souffrir, et cette figure du roi est un symptôme des changements qui ont lieu dans la société de l'époque :

In our opinion, the chief attitude expressed in the epics of revolt was a reaction not against weak contemporary kings but against strong ones. [...] To the feudal barons the increase in royal power was a hated innovation and violation of a long-standing rights, a gross misuse of authority placing all of society in jeopardy.<sup>548</sup>

Dans le contexte de la chanson, traduction de cette période de transition, où les droits et prétentions de chacun sont remis en question, le combat se montre souvent incapable de déterminer de quel côté se situe le droit, de ce fait, ni le roi ni l'affrontement chevaleresque ne peuvent régler les conflits. Cela engendre chez les personnages une perte des repères et l'ordre social s'en trouve bouleversé. Le rapport à Dieu même est perverti ; mais sans être une chanson de l'apostasie, *Raoul de Cambrai* se présente comme une œuvre de la déconstruction et du chaos où l'ordre et la cohésion sont mis à mal, contrairement à *La Chanson de Roland*, et où l'intérêt individuel l'emporte sur le bien commun<sup>549</sup>. Mais alors, si la trame de l'œuvre repose sur des combats aux enjeux si personnels, que reste-t-il vraiment de la tradition épique dans notre chanson ? À en croire certains critiques et philosophes, apparemment bien peu de choses.

*Raoul de Cambrai* revêt pourtant bien la forme d'un poème, mais le contenu de l'œuvre laisse planer quelques doutes quant à sa nature véritable ; en effet, si l'on se réfère à Hegel, comme le propose F. Mora-Lebrun, Raoul, ou encore Bernier, ne représentent pas des figures épiques :

Ce qui fait l'objectivité des caractères épiques, surtout de ceux des figures centrales, c'est qu'ils représentent une totalité de traits, qu'ils sont ceux d'hommes entiers, chez lesquels la manière de sentir, de penser et d'agir, propre à leur peuple, a atteint son plus haut degré de développement. [...] C'est l'affirmation de cette totalité dans les situations les plus diverses qui constitue le principal sujet de la poésie épique. Ces grands caractères tirent leurs principaux droits de l'énergie qu'ils mettent à s'affirmer, à s'imposer, car même dans leur particularités, ils sont porteurs de l'universel.<sup>550</sup>

Si une telle définition convient parfaitement pour caractériser un personnage comme Roland, les héros de notre chanson ne résistent pas l'examen. En effet, si l'arrière-garde et l'armée de

<sup>548</sup> Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962.

<sup>549</sup> « The hero of the Roland struggles and suffers as in other epics, bound by the same laws of service and devotion to society, but he lives in an ideal world where man's highest spiritual aspirations do not run counter to his physical capabilities. » *Idem*, p. 114.

<sup>550</sup> Mora-Lebrun Francine, *L'Enéide médiévale et la chanson de geste*, Paris, Champion, 1994, p. 30.

Charlemagne se lancent contre les Sarrasins sans la moindre demi-mesure, « comme un seul homme », Raoul et Bernier, eux, doivent faire face, et ce à maintes reprises, à l'opposition de leur propre camp, ce qui vient contredire la notion de totalité dont parle Hegel. Nos héros ne sont les représentants d'aucune totalité, partagés entre leurs sentiments et leur devoir, subissant divisions et rebellions, la guerre civile en étant l'exemple le plus probant ; les grands élans guerriers, l'universel et le sentiment d'absolu sont absents de notre chanson. De plus, toujours selon les analyses de Hegel, les modalités même de la guerre dans *Raoul de Cambrai* excluraient l'œuvre de la tradition épique :

Dans la guerre, en effet, c'est la nation tout entière qui est mise en mouvement, elle se trouve stimulée à agir, puisque c'est elle-même, c'est sa totalité qu'elle a à défendre.<sup>551</sup>

Et F. Mora-Lebrun de rajouter :

Cette définition suppose, notons-le, l'exclusion des guerres civiles, puisque c'est l'affrontement entre « totalités » nationales différentes et irréductibles qui seul suscite l'action épique.<sup>552</sup>

Là encore, le verdict semble sans appel : *Raoul de Cambrai* ne répond pas aux exigences du genre. Dans notre cas ce n'est pas la nation qui a à se défendre d'une menace extérieure, mais quelques individus qui se battent pour leurs intérêts propres, aux prises avec les plus hautes sphères du pouvoir. La menace vient de l'intérieur. De ce fait, le caractère personnel du conflit engendre nécessairement une complexification des rapports entre les personnages, des animosités particulières et des cas de conscience apparaissent alors. Nous avons déjà évoqué la place des sentiments dans notre chanson et la psychologisation des protagonistes de la tragédie, et nous avons pu observer que leur intériorité était nettement plus fouillée que dans *La Chanson de Roland* ; ils se rapprochent ainsi des héros de roman et s'éloignent subtilement de la figure épique figée que représente un personnage comme Roland. Or, à ce sujet également, Hegel nous éclaire sur la figure type du héros épique :

L'individu épique ignore l'action pure, dictée par le caractère subjectif, et il ne s'attarde pas à l'expression d'états d'âme subjectifs et de sentiments accidentels, mais il s'en tient [...] aux circonstances dans toute leur réalité.<sup>553</sup>

Lorsque l'on cherche à définir le statut de la chanson qu'est *Raoul de Cambrai* on ne peut ignorer ces remarques ; les questions que la critique s'est posées à son sujet sont donc multiples : cette chanson est-elle une épopée ? Tient-elle du romanesque uniquement du fait de sa seconde

---

<sup>551</sup> *Idem.*

<sup>552</sup> *Idem.*

<sup>553</sup> *Idem*, p. 20.

partie ? Ses personnages sont-ils des héros épiques ? Une chose est sûre, c'est que cette chanson, tributaire de deux traditions littéraires est construite dans la nuance ; la guerre, n'opposant pas deux nations, n'en est pas moins totale, et ses acteurs, malgré leur jusqu'au-boutisme, sont sans conteste pensés comme des entités individuelles. Et bien que J.C. Payen proclame qu'une épopée est un genre dramatique et non psychologique<sup>554</sup>, il semble que *Raoul de Cambrai* relève de ces deux aspects. Reste à savoir laquelle de ses constituantes prédomine, la narration des combats ou la construction des personnages. On peut donc avancer l'hypothèse selon laquelle notre chanson, tiraillée entre deux traditions, emprunte à l'une pour s'affranchir graduellement de l'autre sans dissonance tonale. Les combats qui jalonnent l'œuvre seraient donc autant le fait d'une volonté de perpétuer le souffle épique d'antan que le moyen cher au roman de faire progresser une intrigue. Or, ces considérations pourraient également s'appliquer aux autres chansons tardives du cycle des barons révoltés, car leur nature implique elle aussi de s'éloigner du général pour se rapprocher du particulier et leur forme, avec l'allongement de la laisse, tend à se rapprocher du roman. L'époque à laquelle elles ont été rédigées en fait des œuvres singulières, et W. Calin nous parle à ce sujet d'un mode de diffusion qui ne serait pas celui de la chanson par excellence :

*Raoul* was written at the end of the twelfth century. By that time epics were meant to be read and not chanted, and it is possible that *Raoul* was never declaimed in a village square as Rychner would have us believe.<sup>555</sup>

*Raoul de Cambrai*, ainsi que les autres chansons de la révolte, tiendraient donc davantage du roman en laisse que du poème épique ? Toujours est-il qu'elle ne célèbre l'héroïsme qu'avec une certaine mesure tant l'histoire contée est tragique ; les personnages qu'elle dépeint sont plus riches et plus vulnérables que les héros traditionnels et les épreuves qu'ils endurent les font évoluer à la façon des héros de roman. Bien sûr, cette chanson de geste possède nombre des caractéristiques d'une épopée, malgré l'absence de « totalité » dont parle Hegel, on peut en effet discerner un véritable souffle épique tout au long des combats ; cependant, comme nous l'avons vu, l'intrusion d'éléments romanesques est assez prégnante dans l'œuvre pour partager la critique sur sa nature. Néanmoins, notre chanson ne doit pas son caractère hybride à la simple adjonction de sa seconde partie, mais à une composition globale plus subtile, mêlant enjeux épiques et romanesques. Enjeux des combats et intérêts des personnages se trouvent être épiques et romanesques dès le début de l'œuvre, le général et le particulier fusionnant pour imprégner chaque élément de l'histoire d'une double nature.

De ce fait, si l'on se réfère à la théorie romantique des genres littéraires, *Raoul de Cambrai* présenterait les caractéristiques d'un drame, « genre totalisant, à la fois subjectif et objectif : subjectif parce qu'il y a des intériorités, des états de l'âme, un héros qui éprouve des passions ;

<sup>554</sup> J. C. Payen in Hùe Denis, *L'orgueil a desmesure : études sur Raoul de Cambrai*, Orléans, Paradigme, 1999.

<sup>555</sup> Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, p. 73.

objectif parce qu'en même temps ce héros agit sur le monde, et parce qu'il y a aussi dans un drame la représentation des événements du monde. »<sup>556</sup> Les deux aspects de cette définition conviennent bien à notre chanson, œuvre en phase avec l'Histoire et représentante de deux traditions où les enjeux des combats, la construction des personnages, la trame de l'histoire et les formes du texte évoluent pour offrir au public une œuvre dépassant des frontières génériques réputées hermétiques. Et J. Loehr d'ajouter que « les genres se renouvellent ou s'inventent [...] par infraction, importations d'éléments qui étaient complètement étrangers ou même contraires à leur définition. »<sup>557</sup>. Seulement, si ce concept d'hybridité des œuvres littéraires voit le jour au XIX<sup>e</sup> siècle et se développe au XX<sup>e</sup>, notre chanson atteste que ce phénomène est largement antérieur<sup>558</sup>. J. Loehr, reprenant Jass, nous dit qu'« une œuvre n'est en effet une grande œuvre qu'autant qu'elle déplace les bornes ou transgresse les normes du cadre générique à l'intérieur duquel elle semblait s'inscrire. Une œuvre est perçue comme une grande œuvre à la condition qu'un lecteur y éprouve ou y mesure la transgression des conventions du genre dont il avait l'habitude, auxquelles il avait été accoutumé. »<sup>559</sup>

---

<sup>556</sup> Loehr Joël, *Les grandes notions littéraires*, Dijon, EUD, 2010, p.

<sup>557</sup> *Idem*, p. 119.

<sup>558</sup> J. Loehr évoque à ce titre Corneille et Shakespeare, procédant de l'hybridité dans leurs œuvres.

<sup>559</sup> *Idem*, p. 108.

## **Bibliographie :**

### **TEXTES**

#### **Corpus :**

- *Raoul de Cambrai*, éd. Sarah Kay, trad. William Kibler, Paris, Le livre de poche, «Lettres gothiques », 1996, 540 p.

#### **Œuvres de référence :**

- *La Chanson de Roland*, éd. et trad. Ian Short, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques», 1990, 275 p.
- *La Chanson de Guillaume*, éd. et trad. Suard François, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 2008, 350 p.
- Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal (Perceval)*, Tomes I et II, éd. Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion éditeur, 1998, (VI-191, 160 p.)
- Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. et trad. David F. Hult, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1994, 476 p.
- Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, trad. De Charles Méla, Paris, Le livre de poche, 1996, 188 p.
- Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, Le livre de poche, « Lettres gothiques », 1992, 532 p.
- *La chanson de Girart de Roussillon*, éd. De Combarieu Micheline, Paris, le livre de poche, « Lettres gothiques », 1993, 735 p.
- Geoffroy de Villehardouin, *La conquête de Constantinople*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, 192 p.

#### **Ouvrages généraux :**

- Badel Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du moyen âge*, Paris, Bordas, 1971, 242 p.
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, 1060 p.
- Delehaye Hippolyte, *Les légendes hagiographiques*, troisième éd. revue, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1927, 226 p.
- Boutet Dominique, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen âge*, Paris, PUF, 1979, 248 p.
- Gaucher Élisabeth, *La biographie chevaleresque, typologie d'un genre (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Honoré Champion, 1994, 687 p.
- Greimas Algirdas Julien, *Sémiotique des passions, des états de choses aux états d'âmes*, Paris, Seuil, 1991, 329 p.
- Greimas Algirdas Julien, *Du sens : essais sémiotiques II*, Paris, Seuil, 1983, 245 p.

- Kleinberg Aviad, *Histoires de saints, leur rôle dans la formation de l'Occident*, Paris, Gallimard, 2005, 360 p.
- Le gentil Pierre, *La littérature française du Moyen âge*, Paris, Armand Colin, 1990, 158 p.
- *Les genres au Moyen Âge : la question de l'hétérogénéité*, Charpentier Hélène, Fasseur Valérie, Bandol, Vallongues, 2010, 177 p.
- Loehr Joël, *Les grandes notions littéraires*, Dijon, EUD, 2010, 130 p.
- Lot Ferdinand, *Études sur les légendes épiques françaises*, Paris, Honoré Champion, 1958, 292 p.
- Marillier Bernard, *Chevalerie*, Puiseaux, Pardès (collection B.A.-BA), 1998, 111 p.
- Rychner Jean, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 1990, 473 p.
- Vincensini Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000, 154 p.
- Zink Michel, *Littérature française du Moyen âge*, Paris, PUF, 2004, 416 p.

### **Œuvres critiques :**

### **Ouvrages relatifs aux œuvres de référence :**

- Bergeron Guillaume, *Les combats chevaleresques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes*, Bern, Peter Lang, 2008, 256 p.
- Gingras Francis, *Le bâtard conquérant, essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2011, 529 p.
- Köhler Erich, *L'aventure chevaleresque, idéal et réalité dans le roman courtois*, Tübingen, Gallimard, 1984, 318 p.
- Le Gentil Pierre, *La chanson de Roland*, Paris, Hatier-Boivin, 1955, 190 p.
- Walter Philippe, *Chrétien de Troyes*, Paris, PUF, 1997, 127 p.

### **Ouvrages sur la chanson de geste :**

- Boutet Dominique, *La chanson de geste : forme et signification d'une écriture épique du Moyen âge*, Paris, PUF, 1993, 271 p.
- Calin William C, *The old french epic of revolt, Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève, Droz, 1962, 235 p.
- Fasseur Valérie, *L'épopée des pèlerins*, Paris, PUF, 1997, 254 p.
- Heinemann Edward, *L'art métrique de la chanson de geste, Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993, 357 p.
- *Le romanesque dans l'épique, Actes du colloque de recherche sur l'Épique de l'Université de Paris-X Nanterre, 22-23 mars 2002*, Paris, Centre des Sciences de la Littérature, « Littérales n°31 », 2002, 276 p.
- Micha Alexandre, *De la chanson de geste au roman : études de littérature médiévale...*, Genève, Droz, [Paris], [diffusion Minard], [diffusion Champion], 1976, 538 p.
- Mora-Lebrun Francine, *L'Énéide médiévale et la chanson de geste*, Paris, Champion, 1994, 320 p.
- Rychner Jean, *La chanson de geste : essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève : Droz, Lille : Giard, 1955, 174 p.
- Suard François, *La chanson de geste : écriture, intertextualités, translations*, Nanterre,



Centre des sciences de la littérature, 1994, 214 p.

- Suard François, *La chanson de geste*, Paris, PUF (2<sup>e</sup> édition mise à jour), 1993, 127 p.

### **Ouvrages relatifs à Raoul de Cambrai :**

- Baumgartner Emmanuèle, Harf-Lancer Laurence, *Raoul de cambrai : l'impossible révolte*, Paris, Champion, 1999, 191 p.
- Calin William C., *The old French epic of revolt : Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembard*, Genève : Droz, Paris : Minard, 1962, 234 p.
- Hüe Denis, *L'orgueil a desmesure : études sur Raoul de Cambrai*, Orléans, Paradigme, 1999, 233 p.
- Matarasso Pauline Maud, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris, Nizet, 1962, 334 p.
- Raoul de Cambrai entre l'épique et le romanesque, *Actes du colloque du Groupe de recherche sur l'épique, 20 novembre 1999*, ed. Dominique Boutet, Nanterre, Paris X « Littérales n°25 », 1999, 180 p.
- Vallecalle Jean-Claude, *Raoul de Cambrai*, Paris, Ellipses, 1999, 126 p.

### **Articles :**

- Mario Botero Garcia, « Le personnage de Raoul dans Raoul de Cambrai ou le fatum héroïque d'un chevalier démesuré », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 6/1999, mis en ligne le 11 janvier 2007, [consulté le 05 novembre 2012]. URL : < <http://crm.revues.org/937> >
- François Suard, « La tradition épique française du Moyen Âge au XIXe siècle », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 12 | 2005, mis en ligne le 30 décembre 2008, [consulté le 25 juin 2012]. URL : < <http://crm.revues.org/2162> >
- Claude Roussel, « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 12 | 2005, mis en ligne le 30 décembre 2008, [consulté le 25 juin 2012]. URL : < <http://crm.revues.org/2172> >
- Catherine Croizy-Naquet, « Quand la fiction se mêle à l'histoire », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 5 | 1998, mis en ligne le 01 octobre 2007, [consulté le 19 octobre 2012]. URL : < <http://crm.revues.org/1392> >
- Boutet Dominique, « La politique et l'histoire dans les chansons de geste ». In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 31E année, N. 6, 1976. pp. 1119-1130. [en ligne], [consulté le 22 avril 2013], URL : <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess\\_0395-2649\\_1976\\_num\\_31\\_6\\_293777](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1976_num_31_6_293777)>