

La Chanson de Roland dans le décor des églises du XIIe siècle Deborah Kahn

Abstract

This article seeks to examine the way in which the oral transmission of legend and epic affected monumental imagery. This will be seen to haave had important ramifications for the rise of secular art and for relations between sacred and secular imagery, which were more fluid than is commonly allowed.

Résumé

Dans cet article, l'auteur étudie la façon dont la transmission orale de la légende et de l'épopée a influencé l'iconographie monumentale. Cette influence, comme on le verra, a eu d'importantes conséquences pour l'essor de l'art séculier et les rapports entre imagerie profane et imagerie sacrée — rapports plus souples qu'on ne le pense habituellement.

Citer ce document / Cite this document :

Kahn Deborah. La *Chanson de Roland* dans le décor des églises du XIIe siècle. In: Cahiers de civilisation médiévale, 40e année (n°160), Octobre-décembre 1997. pp. 337-372;

doi: https://doi.org/10.3406/ccmed.1997.2701

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1997_num_40_160_2701

Fichier pdf généré le 25/03/2019



Persée (BY:) (\$) = Creative

Deborah KAHN

La Chanson de Roland dans le décor des églises du XIIe siècle

RÉSUMÉ

Dans cet article. l'auteur étudie la façon dont la transmission orale de la légende et de l'épopée a influencé l'iconographie monumentale. Cette influence, comme on le verra, a eu d'importantes conséquences pour l'essor de l'art séculier et les rapports entre imagerie profane et imagerie sacrée — rapports plus souples qu'on ne le pense habituellement.

ABSTRACT

This article seeks to examine the way in which the oral transmission of legend and epic affected monumental imagery. This will be seen to have had important ramifications for the rise of secular art and for relations between sacred and secular imagery, which were more fluid than is commonly allowed.

I. Introduction.

Au milieu de la campagne entreprise pour convertir les Saxons et annexer leurs territoires à l'est de l'Europe, Charlemagne dirigea le gros de ses forces vers le sud et envahit l'Espagne. Il traversa les Pyrénées, espérant une victoire facile et une expansion de son pouvoir et de son autorité. L'empereur avait été encouragé par Ibn al 'Arabī, gouverneur de Barcelone et de Gérone, qui cherchait des alliés contre son propre ennemi, le calife omeyyade de Cordoue ¹. Malheureusement pour Charlemagne, le soutien qu'il espérait des autres ennemis du calife se fit longtemps attendre. Il remporta, en fait, ses plus gros succès contre des villes chrétiennes comme Pampelune et, quand il arriva devant Saragosse, ne trouvant aucun renfort, il décida de renoncer complètement à la campagne espagnole. Tandis qu'il remontait vers le nord, l'arrière-garde de son armée, victime d'une embuscade, fut anéantie par des Basques dans les forêts très denses des Pyrénées à Roncevaux. Roland, marquis de Bretagne, était parmi les morts.

Cet épisode de Roncevaux, qui eut lieu en 778, est rapporté par Eginhard, vers 830, dans sa Vita Karoli Magni². On ne sait à peu près rien des origines ou des premiers développements de la légende mais, vers la fin du xie s., celle-ci était déjà devenue le sujet d'un certain nombre d'épopées en langue vernaculaire. La Chanson de Roland fut sans doute la plus importante de ces épopées ou chansons de geste 3. La toute première version du poème (rédigée en dialecte

^{1.} Version d'après les sources carolingiennes. Pour un aperçu du point de vue arabe, cf. I. Short, La Chanson de Roland, Paris, 1974, p. 9.

^{2.} EGINHARD, Vie de Charlemagne, éd. trad. L. Halphen, Paris. 1947, p. 28-31.

^{3.} L'édition de la Chanson de Roland, qui fait autorité, reste celle de J. Bédier, La Chanson de Roland, Paris, 1908/ 13 (la 6° éd., définitive, est parue en 1937 et a été réimprimée en 1973). On doit y ajouter C. Segre, La Chanson de Roland. Édition critique, Genève, 1989 (1^{re} éd. 1971), 2 vol. Pour la série complète des neuf manuscrits français, cf. R. Mortier, Les textes de la Chanson de Roland, Paris, 1940/44, 10 vol.

anglo-normand vers 1170), est conservée à la Bodleian Library d'Oxford (Digby 23) ⁴ [fig. 1]. La tradition orale et les faits historiques y sont fusionnés dans un drame imposant, de portée apparemment universelle. Les Basques sont devenus des Sarrasins perfides et l'expédition carolingienne a été hissée au rang de croisade contre les infidèles. Roland s'est métamorphosé en neveu de Charlemagne, il est devenu « le testre braz del cors » ⁵. Les personnages historiques ont atteint une dimension héroïque. De telles transformations sont parfaitement compréhensibles dans le climat de croisade qui existait à la fin du xı^c et au début du xıı^c s. avec, d'une part, la conquête des Lieux saints par les armées chrétiennes venues de l'ouest et, de l'autre, la reconquête progressive de l'Espagne sur les musulmans.

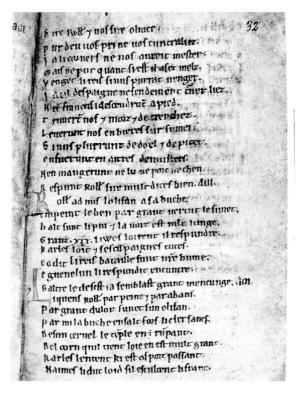


Fig. 1. — Manuscrit de la *Chanson de Roland*, Oxford, Bodleian Library, Digby 23 f. 32 r. (Cliché Oxford, Bodleian Library.)

La trahison de Ganelon, beau-père de Roland, est le pivot de la *Chanson de Roland*. C'est lui qui suggère le nom de Roland, pour le dangereux poste d'arrière-garde de l'armée des Francs. C'est lui qui, avec l'aide de Marsile, roi des Sarrasins, complote pour trahir Roland et les douze pairs, trahison parallèle à celle du Christ par Judas.

L'épopée, avec ses multiples intrigues, était déjà passionnante, mais le fait qu'on puisse aussi y trouver l'affirmation de vérités essentielles comme le bon droit de la cause chrétienne, l'importance du courage et de la loyauté dans les relations humaines, enfin la promesse d'une couronne de martyr rendue possible par une noble mort, lui a donné une signification sociale encore plus profonde ⁶.

Literature and the Latin Middle Ages, trad. W. R. Trask, Londres, 1979, p. 167 (1rc éd. 1948).

^{4.} I. Short. «The Oxford Manuscript of the *Chanson de Roland*: A Paleographical Note». *Romania*. 94, 1973, p. 221-231, et *La Chanson de Roland*: reproduction phototypique du manuscrit Digby 23 de la Bodleian Library d'Oxford, éd. A. de Laborde, Paris, 1933 (Soc. Anc. Textes Fr.).

^{5.} Toutes les citations du texte de la *Chanson de Roland* sont empruntées à I. Short, *La chanson...* (voir n. 1).
6. Pour Roland comme héros idéal (et non pas seulement comme héros chrétien), voir E. R. Curtius, *European*

Une importante controverse s'est élevée à propos de la composition de la chanson de geste. Gaston Paris fut le premier, en 1865, à suggérer que les légendes étaient nées du vivant même des personnages historiques qu'elles célébraient, et qu'elles avaient été transmises d'une génération à l'autre grâce aux « cantilènes ». Cinquante ans plus tard, Joseph Bédier s'éleva contre cette théorie, affirmant que les légendes résultaient d'une collaboration entre moines et jongleurs. Dans son œuvre fondamentale sur les chansons de geste, Bédier émit l'idée qu'elles avaient pris forme sous l'influence de la dévotion à saint Jacques et qu'elles n'étaient en fait que des récits de voyageurs ⁷. Il existe bien sûr, dans le poème, quelques rares allusions aux reliques et aux routes de pèlerinage, mais l'absence de référence à saint Jacques et à Compostelle ne fait qu'affaiblir une thèse qui aurait pu nous séduire. La théorie individualiste dont Bédier s'était fait le champion a été abandonnée par les chercheurs contemporains au profit d'un « néo-traditionalisme » plus sophistiqué qui tend à confirmer la thèse de la composition orale de la Chanson de Roland. Ramón Menéndez Pidal rejoint en cela Gaston Paris et pense avec lui que celle-ci nous est parvenue assez tardivement sous sa forme écrite et seulement après une longue période de transmission orale 8. Jean Rychner est arrivé à la même conclusion 9 en s'appuyant sur les études très pénétrantes de Myllman Parry et de son disciple Albert Lord sur la transmission orale des légendes.

Dans son ouvrage essentiel, *The Singers of Tales*, consacré aux chanteurs serbo-croates des Balkans, Lord montre que ceux-ci étaient capables de réciter un très long poème, après ne l'avoir souvent entendu qu'une seule fois ¹⁰. Lord découvrit que le poème, qu'il soit récité par le même chanteur ou plusieurs d'entre eux, ne gardait jamais tout à fait la même forme. Le chanteur dont la mémoire n'était pas comparable à celle du perroquet pouvait improviser ou même se laisser aller à l'invention, comme on peut l'imaginer, au cours de sa récitation. En revanche, une diction rythmée, un choix restreint de thèmes et un certain mode de déroulement de l'action étaient fidèlement conservés. Malgré d'importantes variations du vocabulaire, péripéties et structures de l'histoire ne changeaient qu'à peine d'une récitation à l'autre. Bien que le tissu très complexe de la composition orale ait été réduit à une trame très fine lorsqu'elle parvint dans l'Europe du xIII^c s., Rychner et d'autres chercheurs ont retrouvé dans la *Chanson de Roland* toutes les caractéristiques attribuées habituellement aux poèmes transmis oralement. L'opinion générale est donc que l'histoire de Roland a connu plusieurs formes orales bien avant que sa transcription ne commence et que formes orales et écrites ont continué d'évoluer parallèlement. C'est devant cette toile de fond que notre argumentation va se développer.

Malgré le volume considérable de la littérature qui traite de l'origine orale ou écrite des textes. la façon dont les personnages de légende ont, à cette époque, été traduits en images n'a pas beaucoup attiré l'attention. L'iconographie de l'épopée du xiic s. n'a guère été étudiée de manière approfondie que par Émile Mâle dans ses publications sur la diffusion des images le long des routes de pèlerinage en Italie, en France et en Espagne 11. Partisan enthousiaste de Joseph Bédier, il a soutenu que l'imagerie épique s'était répandue à travers l'Europe grâce à ces routes dites de pèlerinage. Il n'est pas douteux qu'une iconographie en relation avec la poésie épique est présente dans quelques étapes de celles-ci, mais les exemples en sont trop dispersés et rares, pour créer le réseau qu'É. Mâle proposait d'y voir. Les œuvres de celui-ci créèrent le cadre dans lequel Roger et Laura Loomis purent inventorier, pendant les années trente, les représentations de la

^{7.} J. BÉDIER, La Chanson de Roland (voir n. 3), III. p. 180.

^{8.} R. Menendez Pidal, La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs, trad. L-M. Cluzel, Paris, 1960.

^{9.} J. RYCHNER, La chanson de geste : essai sur l'art poétique des jongleurs, Genève/Lille, 1955.

^{10.} A. B. LORD, The Singer of Tales, Cambridge, 1960.

^{11.} É. Mâle, «L'art du moyen âge et les pèlerinages : les routes d'Italie », La revue de Paris, XXVI/5, sept.-oct. 1919, p. 717-754, et «Les routes de France et d'Espagne », ibid., XXVII/1, janv.-févr. 1920, p. 767-802. Ces articles ont été incorporés dans L'art religieux du xit s. en France, Paris, 1922. L'étude iconographique a été inaugurée par Julius von SCHLOSSER dans son article sur un manuscrit de la cour véronaise, «Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts », Jahrb. d. kunsthistor. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses, XVI, 1895, p. 144-230.

légende arthurienne dans l'art médiéval et permirent à Rita Lejeune et Roger Stiennon de publier, en 1966, leurs deux volumes sur celles de Roland ¹².

II. Composition orale et décoration des églises.

Un des principaux obstacles rencontrés par l'historien de l'art dans l'étude de l'imagerie séculière du XII° s. est l'absence de points de repère tels qu'il en trouve habituellement dans les récits bibliques. Le problème de méthodologie est ici fondamental. Pour parvenir à des identifications, nous utilisons les textes tels qu'ils nous sont parvenus, alors que les œuvres d'art peuvent avoir été inspirées par des versions orales différentes ou par d'autres textes. Nous devons donc garder à l'esprit que certaines images illustrent des textes perdus ou des versions orales avant leur transcription. Comme de nombreuses versions de la même histoire ont pu exister simultanément, que seules quelques-unes d'entre elles ont été transcrites, et que le nombre de celles qui nous sont parvenues est encore moindre, la tâche est difficile. Cependant, dans une société dont la grande majorité des membres était analphabète, l'écrit n'a certainement pas été le principal moyen de communication 13.



Fig. 2. SAINT-JACQUES-DE-COMPOSTELLE. Colonnes de la *Porta Francigena*, actuellement au Musée de la cathédrale. (Cliché G. Zarnecki.)

12. R. S. Loomis et L. H. Loomis, Arthurian Legends in Medieval Art, New York, 1938, et les travaux plus récents d'A. Stones, notamment « Arthurian Art since Loomis », dans Arturus Rex. Acta Conventus Lovaniensis, 1987, éd. W. Van Hoecke, G. Tournoy et W. Verbecke, II. Louvain, 1991, p. 21-76; — R. Lejeune et J. Stiennon, The Legend of Roland, Londres, 1971 (1^{re} éd. fr. 1966). Les travaux de N. H. Ott sont d'un grand intérêt. Voir plus particulièrement « Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen », dans Epische Stoffe des Mittelalters, éd. V. Mertens et U. Müller, Stuttgart, 1984, p. 449-473, qui offre des illustrations du matériel littéraire (pour Roland, voir p. 450-455). La Chanson de Roland dans l'art est également étudiée par D. D. R. Owen, The Legend of Roland, Londres, 1973; — F. Farnham, « Romanesque Design in the Song of Roland », Romance Philology, XVIII, 1964/65, p. 143-164; — C. F. Altman, « Interpreting Romance Narrative : Conques and Song of Roland », Olifant, V. 1977, p. 4-28. Il existe un nombre de plus en plus important d'études qui lient les œuvres monumentales à la littérature médiévale. On ne peut en citer ici qu'un petit nombre : L. Seidel, Songs of Glory, The Romanesque Façades of Aquitaine, Chicago, 1981; — B. Schuchard, « Architecture, littérature et art figuratif dans la France du xii^e s. », Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, IV, 1973, p. 48-67.

13. L'interdépendance des cultures orales et écrites est démontrée de façon convaincante par B. Stock, *The Implications of Literacy, Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, 1983. Sur l'essor de la littérature aux xi^c et xii^c s., voir M. T. Clanchy, *From Memory to Written Record, England 1066-1307*, Cambridge, 1979: — W. Ong, *Orality and Literacy*, Londres/New York, 1982.

Les ramifications des rapports existant entre la version orale du poème épique et ses représentations dans la sculpture apparaissent clairement dans la publication récente de Serafín Moralejo sur la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle 14. Parmi les sept fragments de colonnes de marbre, décorées de scènes disposées en spirale et qui proviennent du portail nord — la Porta Francigena [fig. 2] — l'un d'eux est tout à fait remarquable. Moralejo a identifié de façon convaincante ce fragment comme appartenant au cycle de Tristan. La partie inférieure de la colonne représente le héros sur un bateau à la dérive, soit qu'il revienne alors de son combat contre Morholt, soit qu'il s'achemine vers l'Irlande. La brèche visible sur son épée et survenue pendant son combat contre le géant Morholt, oncle d'Iseut, permet de reconnaître Tristan, comme ce fut le cas pour Iseut dans l'histoire. L'identité des autres personnages, sculptés plus haut sur la colonne, est moins facile à établir. Par exemple, la scène des deux personnages couchés — une femme touche la jambe d'un homme qui tient une épée — pourrait être celle de la rencontre dans la forêt où les pouvoirs d'Iscut lui permirent de guérir les blessures de Tristan. Tout en haut enfin, un homme à genoux, portant épée et bouclier, s'efforce de défendre sa monture blessée contre les attaques d'oiseaux de proie. Moralejo pense que cette dernière scène a pu, elle aussi, être inspirée par l'histoire de Tristan et Iseut, car le cheval de Tristan a été tué en Irlande au cours d'une bataille contre un dragon. Cependant, sur ce sujet, plusieurs points d'ombre demeurent. Les textes de la légende qui nous sont parvenus ne font aucune allusion à une attaque par des oiseaux. Pourquoi donc avoir choisi précisément cette scène? Moralejo est le premier à reconnaître qu'il y a là un problème.

La colonne de Saint-Jacques-de-Compostelle date approximativement de 1 105/10: elle est donc antérieure d'environ cinquante ans aux premières versions écrites de la légende de Tristan et Iseut ¹⁵. Les difficultés sont encore accrues par l'état inachevé dans lequel ces versions nous sont parvenues ¹⁶. Nous ignorons également combien d'entre elles ont été perdues. Nous ne saurons donc jamais s'il a existé un texte écrit qui corresponde à chacune des scènes représentées sur cette colonne.

Le même problème se pose à propos de la représentation du cycle arthurien ou « matière de Bretagne ». Ici aussi, les premières représentations dans le domaine de l'art précèdent les premières versions écrites. Le portail nord de la cathédrale de Modène — la *Porta della Pescheria* — nous montre une scène arthurienne [fig. 3]. Au sommet de l'archivolte, se trouve le château dans lequel apparaissent un homme et une femme. Mardoc et Winlogee, l'un et l'autre identifiés par une inscription. Le chevalier Carrado qui sort, à droite, par la porte du château est attaqué par trois chevaliers, Galvaginus, Galvarium et Che. Burmaltus, qui garde le côté gauche du même château, est à son tour attaqué par Artus de Bretania. Isdernus et un troisième chevalier non identifié. La scène semble tourner autour de l'enlèvement de la bien-aimée d'Arthur mais, depuis 1898, date où le portail fut signalé à l'attention des spécialistes par Wendelin Foerster, elle fait l'objet d'une controverse. Ce portail fut vraisemblablement construit entre 1110 et 1120, dix à vingt ans après la date proposée par Loomis ¹⁷. Si cette date est correcte, il n'existe toutefois aucun texte

^{14.} Voir S. Moralejo, «Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo», dans *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*. Modène, 1989, p. 43. S. Moralejo a parlé plus longuement de l'iconographie de la colonne de Tristan à Saint-Jacques dans une conférence donnée à l'Université de Princeton en mai 1991.

^{15.} Pour la datation des colonnes, voir la note précédente et le texte de S. Moralejo, dans *The Art of Medieval Spain AD 500-1200*, éd. J. P. O'Nelle, New York, 1994, p. 212-214.

^{16.} Sur les légendes de Tristan, voir J. M. FERRANIE, The Conflict of Love and Honor. The Medieval Tristan Legend in France, Germany and Italy, Paris/La Haye, 1973. La seule exception est le poème de Eilhart qui n'est pas d'une grande qualité, mais qui a l'avantage d'être complet et qui reproduit probablement une version française proche de celle de Béroul. Je suis très reconnaissante au Professeur Curschmann pour son aide à ce sujet.

^{17.} W. Foerster, «Ein neues Artusdokument», Zeitschr. f. roman. Philol., XXII, 1898, p. 243-248 et 526-529. La littérature sur le sujet est considérable: on pourra voir notamment R. S. Loomis, « Modena, Bari and Hades », Art Bulletin, VI, 1923/24, p. 71-74, où la sculpture est datée vers 1100 et où il est démontré que des croisés bretons, passant l'hiver 1096/97 à Bari, transmirent la légende dont une version fut sculptée sur la porte des Lions à San Niccolà de Bari, puis à Modène, Plus récemment le portail a été étudié par C. Frugoni, M. Nari et C. A. Luchinai, La porta della Pescheria nel duomo di Modena, Modène, 1991, et par J. Fox-Friedman, « Messianic Visions, Modena Cathedral and the Crusades », Res : Anthropology and Aesthetics, 25, 1994, p. 77-95. Sur la date du portail, voir A. C. Quintavalle, Lanfranco e Wiligelmo, II duomo di Modena, Modène, 1985, p. 216.

écrit antérieur. Chrétien de Troyes a composé ses romans arthuriens pour la cour de Marie de Champagne pendant le troisième quart du XII^e s. ¹⁸. La *Gesta regum Anglorum* de Guillaume de Malmesbury et l'*Historia regum Britanniae* furent écrites, l'une aux environs de 1125 et l'autre vers 1137. L'œuvre de Wace, le poète anglo-normand, suivit immédiatement.

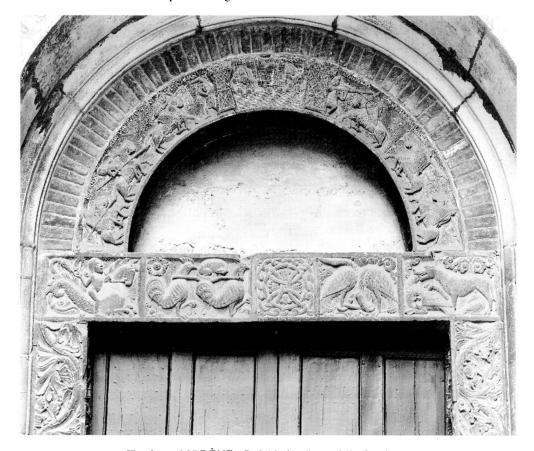


Fig. 3. — MODÈNE. Cathédrale. Porta della Pescheria.

(Cliché J. Austin.)

Cependant il existe quelques preuves du fait que les légendes arthuriennes étaient connues sur le continent avant ces dates. Elles furent certainement assez répandues dès le premier quart du XII° s., car on retrouve parmi les signataires des chartes des noms qui leur sont empruntés (Walawain, Brien et Ywain en Flandres, Artusius et Gawain en Italie) ¹⁹. Encore une fois, il semble donc évident que des fragments de la légende ont connu une diffusion de bouche à oreille.

Nous nous trouvons en face des mêmes problèmes méthodologiques à propos de la *Völsung Saga* ²⁰. Une longue série de représentations précède sa transcription au XIII^e s. Dans les hameaux norvégiens de l'île de Man (Ramsey, Malew, Jurby et Andreas), des croix de pierre, dont les dates s'échelonnent entre 950 et 1030, sont décorées de scènes qui peuvent être identifiées grâce au texte ²¹. Dans le cimetière de Ramsey, par exemple, la croix représente trois épisodes distincts

^{18.} K. Busby, T. Nixon, A. Siones et L. Walters. Les manuscrits de Chrétien de Troyes, Amsterdam/Atlanta, 1993. 2 vol.: — S. Hindman, Sealed in Parchment. Rereadings of Knighthood in Illuminated Manuscripts of Chrétien de Troyes, Chicago, 1994.

^{19.} R. DEROLEZ, «King Arthur in Flanders», dans Festschrift Rudolf STAMM, Munich, 1969, p. 247 et R. S. Loomis, «Modena...» (voir n. 17), p. 32.

^{20.} Volsunga saga ok Ragnars saga lodbrókar, éd. M. Olsen, Copenhague, 1906/08: — The Saga of the Volsungs, éd. J. L. Byock, Berkeley, 1990.

^{21.} P. M. C. KERMODE, Manx Crosses, Londres, 1907, p. 170-189, Pour Ramsey, voir p. 178-180.

— empruntés à la Völsung Saga — de la victoire de Sigurd ²². Sur la partie inférieure, la scène dépeint le méchant Loki jetant la pierre qui tue Otter. Loki dédommage le père d'Otter en bourrant d'or la dépouille de la victime et Fafnir, le troisième frère, tue son père pour s'emparer du trésor. Située au-dessus de la précédente, une scène montre Sigurd en train de faire rôtir le cœur de Fafnir, tandis que, dans le registre supérieur, Sigurd victorieux charge le trésor sur son cheval Grani.



Fig. 4. — SANGÜESA (Navarre). Santa María la Réal. Façade ouest. (Cliché D. Kahn.)

On peut trouver, en Scandinavie même, d'autres représentations de cette histoire, du rocher de Rasmus à Jader, dans le Sodeermanland suédois (première moitié du xie s.), à plusieurs chapelles, en particulier celle de Hylestad en Norvège, où les jambages de la porte principale sont décorés de médaillons illustrant le triomphe de Sigurd. Toutes ces images ont été sculptées bien avant que le texte ne revête une forme écrite ²³. On peut même trouver, jusque dans le sud de l'Espagne, un épisode de la légende, sculpté quelque soixantedix ans avant l'apparition

du premier texte écrit connu. Au-dessus du Jugement dernier du tympan de Santa María la Réal à Sangüesa en Navarre, on voit Sigurd forger sa nouvelle épée Gram à partir des fragments de celle de son père, pour tuer le dragon Fafnir [fig. 4]. Il agit, en cela, sur indications du nain Regin ²⁴. La grande popularité de cette légende, du nord au sud de l'Europe, ne peut être plus évidente — et cela, bien longtemps avant la première version écrite.

On se trouve devant une situation semblable avec la *Chanson de Roland*. Tout semble indiquer que le texte de la version d'Oxford a été composé un peu avant 1100, mais que le manuscrit lui-même ne date probablement que de 1170. La première version écrite est donc postérieure à la première représentation convaincante de la légende, celle du linteau de la cathédrale d'Angoulême des environs de 1120. De là découle toute une série de questions. Peut-on, par exemple, penser que la tradition orale en langue vernaculaire ait suffi à rendre familiers au public l'intrigue et les caractères? Ou bien l'histoire a-t-elle été transcrite par quelqu'un qui avait eu accès à un texte? Le fait que si peu de textes nous soient parvenus (neuf seulement en ancien français et plusieurs versions étrangères) rend plus vraisemblable encore le fait que l'histoire était bien connue.

^{22.} Ibid., p. 176, pl. 46.

^{23.} R. N. Bailey, Viking Age Sculpture in Northern England, Londres, 1980. p. 108. pl. 30. La porte est maintenant conservée à l'Universitet Oldsaksamling d'Oslo. Voir M. Blindheim, Norwegian Romanesque Decorative Sculpture 1090-1210, Londres, 1965. p. 52-53.

^{24.} D'après l'histoire. Fafnir était en fait le frère de Regin qui avait pris une forme monstrueuse pour protéger un trésor volé. Il est intéressant de constater que, parmi les motifs variés des archivoltes de l'église, on peut voir deux chevaliers représentés debout.

Il est clair que l'épopée a été mise en scène par les jongleurs, sous différentes formes, allant de simples résumés de l'intrigue jusqu'à des textes d'une certaine élégance littéraire psalmodiés ou chantés en toutes sortes d'occasions devant les différentes cours, devant les pèlerins et autres voyageurs, ou les foules sur les places publiques ²⁵. Au xiiie s., par exemple, le juriste Odofredo décrit des jongleurs chantant Olivier et Roland devant le *duomo* de Bologne ²⁶. La légende était aussi « jouée » devant les soldats à la veille d'un engagement militaire; l'exemple le plus célèbre est celui de la bataille d'Hastings où la légende de Roland fut récitée devant les troupes de Guillaume le Conquérant pour les inciter à des actes de bravoure et à la victoire ²⁷. Même si la récitation du poème épique n'avait pas lieu aussi souvent que les exemples cités plus haut semblent l'indiquer, les grandes lignes de l'intrigue étaient bien connues. À Nepi, une inscription de 1131 menace, par exemple, les traîtres du sort de Ganelon qui, sur ordre de Charlemagne, avait été écartelé par des chevaux sauvages ²⁸:

Quatre destrers funt amener avant. Puis si li lient e les piez e les mains. [...] Trestuit si nerf mult li sunt estendant, Et tuit li membre de sun cors derumpant; (v. 3964-71)

On le verra plus loin, d'autres sources, comme les sermons et les *exempla*, confirment la popularité internationale de la *Chanson de Roland*. Même pour Turoldus, l'auteur de la version d'Oxford, son public était censé connaître les principaux personnages. Étant donné cette popularité de l'intrigue et des caractères de la *Chanson de Roland* dans l'Europe du xii^e s., il n'est pas étonnant que Lejeune et Stiennon aient pu rassembler, dans leur *corpus* monumental, plus de vingt-cinq représentations à grande échelle sous forme de mosaïques, peintures murales ou sculptures de pierre. Cependant, lorsqu'on examine ces images de plus près, on s'aperçoit que seule une poignée d'entre elles peuvent être considérées comme des représentations ayant vraiment Roland pour objet.

Ainsi Lejeune et Stiennon interprètent, par exemple, à plusieurs reprises les images de joueur de cor comme des représentations du moment le plus dramatique de la *Chanson de Roland*, lorsque pour demander à Charlemagne de revenir sur ses pas, le héros souffle dans son olifant avec une telle force qu'il fêle son instrument et fait éclater une de ses artères avec des conséquences fatales pour lui.

Rollant ad mis l'olifan a sa buche Empeint le ben, par grant vertut le sunet. (v. 1753-54) Li quens Rollant, par peine et par ahans. Par grant dulor sunet sun olifan. Par mi la buche en salt fors li eler sancs. De sun cervel le temple en est rumpant. (v. 1761-64)

Mais l'existence de cet épisode dans la *Chanson* ne signifie pas qu'on puisse toujours interpréter l'image d'un joueur d'olifant comme étant celle de Roland. Cette image est assez courante au moyen âge et le personnage est présent dans beaucoup d'autres textes littéraires (*Salman und Morolf* ou *Konig Rother*, par exemple). Les olifants étaient d'ailleurs utilisés également dans bien d'autres contextes. Les anges, par exemple, soufflent de l'olifant dans les scènes du Jugement dernier des célèbres tympans d'Autun et de Conques ²⁹. Cet instrument était aussi un des emblèmes

^{25.} I. Short, « Patrons and Polyglots: French Literature in Twelfth-Century England », Anglo-Norman Studies, XIV: Proceedings of the Battle Conference, 1991, p. 229-249.

^{26.} E. MÂLE, L'art religieux... (voir n. 11), p. 263. Sur la façon dont les jongleurs chantaient les chansons de geste, voir J. RYCHNER, La chanson de geste (voir n. 9), p. 9-26. Voir aussi E. FARAL. Les jongleurs en France au moyen âge, Paris, 1910.

^{27.} William de Malmesbury (*Gesta regum*, éd. W. Stubbs, Londres, 1899 [Rolls Ser.], II. p. 302) raconte comment une chanson sur Roland fut chantée avant la bataille d'Hastings par le ménestrel Taillefer. Voir aussi W. Sayers, «The Jongleur Taillefer at Hastings: Antecedents and Literary fate», *Viator*, XIV, 1983, p. 77-88.

^{28.} P. Rajna, «Un inscrizione Nepesina del 1131», Archivio storico italiano, 4° s., 18, 1886, p. 329-354.

^{29.} Pour Autun, voir D. Grivot et G. Zarnecki, Gislebertus, Sculptor of Autun, Londres, 1960. Pour Conques, voir J. Bousquet, La sculpture à Conques aux xi^e et xii^e s., Lille, 1973 et M. Jullian, «L'image de la musique dans la sculpture romane en France». Cahiers de civilisation médiévale, XXX, 1978, p. 37.

de saint Hubert, patron des chasseurs, et il est représenté dans de nombreuses scènes de chasse. Même saint Bernard, dans son *Apologia*, remarque, en la désapprouvant, la fréquence des chasseurs soufflant dans un cor, *venatores tubicinantes*, comme motif artistique ³⁰. On voit des olifants, utilisés pour boire au banquet de Bosham Hall sur la Tapisserie de Bayeux. Ils pouvaient aussi servir d'instruments de transaction juridique et symboliser un transfert de propriété. Enfin, on les trouve dans les trésors des églises où ils étaient utilisés pour abriter des reliques ³¹.



Fig. 5. — MATRICE (Campobasso). Santa Maria della Strada. Façade ouest. (Cliché G. Zarnecki.)



Fig. 6. — CUNAULT (Maine-et-Loire). Notre-Dame. Chapiteau. (Cliché D. Kahn.)

Dans aucun des exemples cités par Lejeune et Stiennon, les joueurs d'olifant ne portent l'armure ³². Cette lacune et le fait qu'ils soient, dans certains cas, flanqués de deux cerfs, comme le personnage du tympan de Santa Maria della Strada à Matrice, montrent bien qu'ils représentent la scène de chasse condamnée par saint Bernard ³³ [fig. 5]. Il existait, bien sûr, d'autres images de joueurs d'olifant au moyen âge; mais quels que soient les rapports qui puissent exister entre le joueur d'olifant et la *Chanson de Roland*, ils sont d'un caractère général et non pas spécifique et ne correspondent pas à un texte particulier.

Lejeune et Stiennon ont affirmé que beaucoup d'autres scènes, dont l'iconographie reste encore incertaine, représentaient des épisodes de la *Chanson de Roland*. À Notre-Dame de Cunault (Maine-et-Loire), par exemple, sur un chapiteau du chœur, un chevalier qui a mis pied à terre brandit une épée contre un diable nu, armé d'un javelot [fig. 6]. Ces auteurs ont interprété cette scène comme un épisode de la *Chanson de Roland*, au moment où les Sarrasins battent en retraite ³⁴. Or, une source plus convaincante se trouve dans l'Épître aux Éphésiens, VI: 10-17, où Paul lance cet appel:

30. P.L., 182, col. 916.

31. H. SWARZENSKI, «Two Oliphants in the Museum ». Museum of Fine Arts. Boston, Bulletin, LX, 1962, p. 2.

32. Sur le souffleur de cor qui n'est pas mentionné par Lejeune et Stiennon mais qui semble bien être identifié à Roland, voir le chapiteau de l'abside de la petite chapelle de San Miguel de Breamo, près de La Corogne, qui montre un personnage soufflant du cor d'une main et tenant, de l'autre, les rênes d'un cheval qui s'effondre; cf. M. C. Lamas, V. Gonzáles et B. Regal, *Galicia*, Madrid, 1979, p. 270-277, pl. 105. Concernant un exemple de joueur de cor sur un bâtiment domestique, voir N. Stratford, « Les bâtiments de l'abbaye de Cluny à l'époque médiévale. État des questions », *Bulletin monumental*, 150/4, 1992, p. 383-411.

33. Pour Matrice, voir Lejeune et Shennon, *The Legend...* (voir n. 12), p. 85-91, et E. Jamison, « Notes on Sancta Maria della Strada at Matrice, its History and Sculpture », *Papers of the British School at Rome*, XIV, 1938, p. 32-97.

34. Song of Roland, v. 2146-2163. LEJEUNE et SHENNON, The Legend... (voir n. 12), p. 88. Voir aussi Baronne Brincard, «Les chapiteaux historiés de l'église de Cunault », Bulletin monumental, 89, 1930, p. 120-121, où le chapiteau est associé à Roland, mais aussi interprété comme le symbole du combat de la chrétienté contre le paganisme, ou de la vertu contre le vice.

Revêtez-vous de l'armure de Dieu, pour pouvoir résister aux manœuvres du diable... prenez par-dessus tout cela le bouclier de la Foi, avec lequel vous pourrez éteindre tous les traits enflammés du Mauvais...

Il est évident — ces quelques exemples le prouvent — qu'un grand nombre d'images retenues par Lejeune et Stiennon peuvent être interprétées de façon différente. D'autres encore ne doivent pas être lues comme des illustrations d'un thème spécifique, mais plutôt comme ayant un sens métaphorique très large. Un de mes objectifs sera donc d'affiner les critères destinés à identifier les représentations de la *Chanson de Roland* dans l'art 35. J'essaierai en même temps de clarifier les rapports qui existent entre la tradition poétique vernaculaire et l'image monumentale indépendante d'un texte.

III. Contextes séculiers.

Le thème de Roland dans l'art soulève de très nombreuses autres questions. Par exemple, dans quels contextes semble-t-il judicieux de représenter le héros épique? Les scènes de bataille, inspirées de légendes populaires et de succès personnels étaient de règle dans la décoration des palais séculiers ³⁶. Le petit nombre de châteaux et palais dont le décor est conservé nous oblige à nous appuyer, dans une large mesure, sur les sources documentaires, mais celles-ci nous offrent déjà une ample moisson d'arguments. Par exemple, dans la compilation encyclopédique de Lambert, le *Liber floridus* (Gand, Bibliothèque de l'Université, ms. 92), de 1220 environ, on trouve une description imaginaire du palais du roi Arthur, décoré de sculptures représentant ses batailles ³⁷.

La référence la plus importante à ces scènes de bataille utilisées dans la décoration de palais se trouve dans le poème de Baudri de Bourgueil (fin x1e-déb. x11e s.) adressé à Adèle, comtesse de Blois et fille de Guillaume le Conquérant 38. Bien que le poète ait donné libre cours à son imagination, sa description très vivante des tentures de la chambre d'Adèle est, à n'en pas douter, basée sur une connaissance personnelle des lieux. D'après Baudri, la chambre était décorée de tentures représentant la victoire de son père à Hastings, mais aussi des exploits tirés de la Bible et de légendes de l'Antiquité.

Plus tard dans le cours du moyen âge, les thèmes issus de romans et poèmes épiques gagnèrent en popularité. Des images empruntées à des romans arthuriens ou courtois — scènes montrant des amoureux ou traitant de sujets satiriques comme l'assaut du Château d'Amour, la Fontaine de Jeunesse, Aristote et Phyllis — firent leur apparition au dos des miroirs ou sur les boîtes d'ivoire fabriquées en abondance à Paris au xiv^e s. ³⁹. Nobles et chevaliers passaient alors souvent

35. Quelques images acceptées par Lejeune et Stiennon ont déjà été rejetées. Voir, p. ex., I. Short, « Le pape Calixte II. Charlemagne et les fresques de Santa Maria in Cosmedin ». Cahiers de civilisation médiévale, XIII, 1970, p. 229-238, et les comptes rendus suivants : Y. Labande-Mailfert, Cahiers de civilisation médiévale, IX, 1966, p. 417-421 et D. A. Ross, « The Iconography of Roland », Medium aevum, XXXVII, 1986, p. 46-65. Quelques spécialistes pensent qu'un linteau de Domodossola (Piémont), non mentionné par Lejeune et Stiennon, représente Roland, G. D. D'Oldenico, « Chi fu il committente dell'architrave della chiesa collegia de Domodossola », Oscellana, III, 1973, p. 37, suggère que Guido de Briandrate, qui prit part à la croisade de 1148, en fut le commanditaire. Je dois cette dernière référence à Dorothy Glass.

36. Les peintures murales de la tour Ferrande de Pernes (près d'Orange) qui, en plus de saint Christophe et de la Vierge à l'Enfant, montrent les célèbres exploits de Guillaume d'Orange, et celles du château de Rodenegg dans le Tyrol du Sud, représentant des scènes de la légende arthurienne d'Yvain, sont de bons exemples de sujets épiques dans des bâtiments séculiers; voir R. S. Loomis, «La pourtraicture de Guillaume d'Orange et Ysoré en murailles», Gazette des beaux-arts, 85, 1943, p. 311-317. Sur Rodenegg, voir M. Curschmann, «Der avienture bilde nemen : The Intellectual and the Social Environment of the Iwein Murals at Rodenegg Castle», dans Chrétien de Troyes and the German Middle Ages, éd. A. A. Jones et R. Wisbey, Cambridge, 1993, p. 219-227. Ces peintures murales sont bien sûr de date plus tardive que la plupart des exemples discutés ici, mais elles doivent probablement s'inspirer d'une tradition antérieure dans le domaine de la décoration murale, celle-ci ayant été en grande partie détruite.

37. DEROLEZ, King Arthur... (voir n. 19), p. 241.

38. Les œuvres poétiques de Baudri de Bourgueil, éd. P. Abrahams, Paris, 1926, p. 197-231.

39. R. KOECHLIN, Les ivoires gothiques français, Paris, 1924 et D. J. A. Ross, « Allegory and Romance on a Medieval Marriage Casket », Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XI, 1948, p. 112-142.

commande d'images de héros de l'Antiquité accomplissant tel acte de courage, héros auxquels ils pouvaient aisément s'identifier 40.

Les actions héroïques décrites dans la *Chanson de Roland* touchaient une corde particulièrement sensible chez les chevaliers. Il n'est donc pas étonnant que notre premier exemple soit emprunté à un bâtiment séculier. Une représentation de Roland figure sur un chapiteau de la façade du palais de Sanche de Navarre à Estella, qui date des années 1160 [fig. 7]. L'identité des personnages

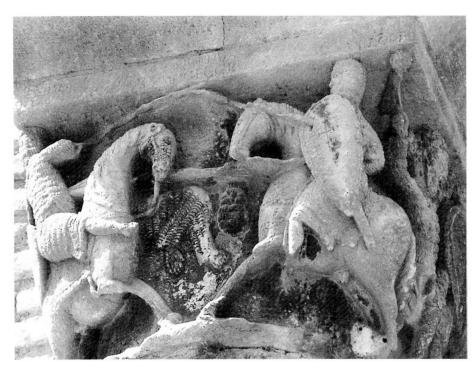


Fig. 7. — ESTELLA (Navarre). Palais de Sancho de Navarre. Façade ouest. (Cliché D. Kahn.)

est ici irréfutable : une inscription attribue les noms de FERAGUT et ROLAN aux combattants, et celui de MAR-TINUS DE LOGRO NOI à l'artiste 41. La lutte entre Roland et Ferragut est racontée en deux scènes; la première se déroule à cheval, la seconde à pied. Les Sarrasins munis de boucliers ronds se portent à la rencontre de Roland qui attaque de la droite. Celui-ci décapite un des Maures et désarçonne l'autre. L'invincibilité chrétienne est mise en évidence par le fait que la lance d'un Sarrasin se brise en deux morceaux au moment même où elle touche l'emblème

en forme de croix du bouclier de Roland. Sur le côté droit du chapiteau, on voit une scène de combat au corps à corps entre Roland et le géant maure. L'importance de ce chapiteau vient non seulement de ce qu'il décore un palais, mais aussi de la situation de ce palais en Navarre, terre de confrontation avec les Sarrasins païens.

Les exploits de Roland et autres héros épiques étaient des sujets souvent traités dans la décoration de bâtiments civils et d'objets au moyen âge. Mais la signification qu'il convient d'attribuer à ces héros n'a été vraiment analysée qu'à propos des statues de Roland du xiiic au xvc s., en Allemagne du Nord et de l'Est, à Brême, Hambourg, Halberstadt et Quedlinburg. On trouve ces statues surtout dans les villes où le culte de Charlemagne était encouragé ⁴². Elles y avaient été conçues essentiellement comme des symboles confirmant les droits et privilèges accordés à ces villes par Charlemagne et ses successeurs, comme des incarnations de la justice impériale et des droits civiques ⁴³.

^{40.} Pour une étude récente d'objets familiers décorés de scènes de chevalerie, voir C. M. KAUFFMANN, « A Painted Box and Romance Illustrations in the Early Thirteenth Century », Burlington Magazine, CXXXIV, 1992, p. 20-24.

^{41.} R. Crozer, « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon ». Cahiers de civilisation médiévale. VII, 1964, p. 313-332.

^{42.} R. Fotz, Études sur le culte liturgique de Charlemagne dans les églises de l'Empire, Paris, 1951, p. 28-29.

^{43.} T. Goerlitz, Der Ursprung und die Bedeutung der Rolandsbilder, Weimar, 1934; — A. D. Gathen, Roland als Rechtssymbol. Der archäologische Bestand und seine rechtshistorische Deutung, Berlin, 1960 et, plus récemment, H. Rempel, Die Rolandstatuen: Herkunft und geschichtliche Wandlung, Darmstadt, 1989.

En revanche, le débat sur la façon dont les héros d'épopée en langue vernaculaire comme Roland et Olivier sont représentés dans la décoration des églises du xii s. est vraiment très insuffisant. Plusieurs questions viennent pourtant aussitôt à l'esprit à ce propos. Comment ces thèmes héroïques ont-ils été juxtaposés et intégrés aux scènes religieuses? Quelle place ont-ils occupée aux côtés de l'iconographie biblique? Quelles influences morales et didactiques ces images ont-elles exercées? Et enfin quelle est leur portée quand elles sont inspirées pour l'essentiel non par des scènes sacrées mais par des histoires d'inspiration populaire? Toutes ces questions et d'autres encore doivent être examinées en tenant compte des dispositions et contextes dans lesquels on rencontre les images de Roland dans la décoration des églises du xii s., et à la lumière de la documentation qui s'y rapporte. Nous étudierons à cette fin quatre monuments : trois sculptures (une à Angoulême, deux à Vérone) et les mosaïques de Brindisi. Ce choix n'est pas le fait du hasard. Ce sont, en effet, les seuls exemples de décor existant dans des édifices religieux dont l'iconographie puisse être interprétée comme se rapportant à Roland. Chacun d'eux soulève des problèmes formels différents et doit donc être étudié dans la perspective appropriée.

IV. Roland sub pedem.

Les inscriptions ROLLANT et ALVIER, les attributs (l'épée et l'olifant), les gestes et attitudes des personnages ne laissent planer aucun doute sur le sujet des mosaïques du *duomo* de Brindisi, bien que nous ne connaissions celles-ci qu'à travers des descriptions et des dessins [fig. 8]. D'après Heinrich Wilhem Schulz, « l'antiquaire » allemand qui écrivait au milieu du xix es., la partie centrale du sol de la nef était décorée de scènes de la Genèse, notamment celles de Caïn et Abel et de l'Arche de Noé 44. On y voyait aussi d'autres scènes : un arbre supporté par des éléphants, un personnage intitulé Ascanius accompagné d'une chèvre, et différents motifs décoratifs comprenant divers animaux, des poissons et des griffons. Les scènes de la bataille de Roncevaux se trouvaient sur la large bordure de ce pavement de la nef (2.5 m de hauteur × 11 m de longueur) 45. Deux dessins aujourd'hui conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris et une gravure publiée par Schulz nous conservent le souvenir de cette iconographie de Roland à Brindisi 46. La scène la plus remarquable et la plus complète dépeint le moment de la mort d'Olivier : son corps est étendu sur le champ de bataille, son âme est portée dans les cieux par des anges. Roland, démoralisé et accablé par la douleur, se tient debout avec son haubert et son casque, l'olifant en bandoulière, et s'appuie sur Durandal son épée.

Oliver sent que la mort mult l'angoisset
Ansdous les oilz en teste li turnent,
L'oie pert et la veüe tute.
Descent a piet, al tere se culchet,
Durement e halt si recleimet sa culpe. (v. 2010-14)
Morz est li quens, que plus ne se demuret.
Rollant li ber le pliret, sil duluset,
Jamais en tere n'orrez plus dolent hume! (v. 2021-23)
Li quens Rollant, quant il viet mort ses pers
E Oliver qu'il tant poeit amer
Tendrur en out, cumencet a pleurer. (v. 2215-17)

La mosaïque, réalisée en 1178 pour l'archevêque Guglielmus, appartient à un groupe, bien connu en Apulie (aujourd'hui les Pouilles), qui comprend celles d'Otrante et de Trani ⁴⁷. Ces mosaïques qui sont toutes des œuvres de la seconde moitié du xII^e s., sont non seulement apparentées les

^{44.} H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresde, 1860. I. p. 303.

^{45.} Lejeune et Stiennon, The Legend... (voir n. 12), p. 97.

^{46.} A. L. MILLIN, Album, Paris, B.N., Estampes, Gb 63; — SCHULIZ, Denkmäler... (voir n. 44), pl. XLV.

^{47.} Pour ce « nouveau style de mosaïque », voir C. Bargellini, Studies in Medieval Apulian Floor Mosaics [Ph. D], Harvard Univers., 1974, p. 58-76. Pour la discussion concernant la date de la mosaïque de Brindisi, voir Lejeune et Shennon, The Legend... (voir n. 12), p. 100.

unes aux autres par leur style et leur technique, mais aussi parce qu'on y trouve toujours, en dépit de leur état fragmentaire, des images de héros d'épopées et de romans de chevalerie. C'est à Otrante que subsiste la plus importante série de scènes de l'Ancien Testament figurant dans les mosaïques du xir s. — le cycle de la Genèse va de la Chute à la Tour de Babel; le roi Arthur et Alexandre le Grand sont représentés 48. En revanche, seule l'image d'Alexandre le Grand est conservée à Trani 49.

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 8. — BRINDISI (Pouilles). Cathédrale.
Pavement de mosaïque de la nef.
Gravure de W. H. Schulz, 1860.
(Cliché Londres, Conway Library, nég. nº 283/61.)

Comme nous l'avons déjà vu, É. Mâle était convaincu que l'imagerie de l'épopée était le reflet de la popularité des chansons de geste parmi les pèlerins. Il affirmait que les légendes de Roland, d'Arthur et d'autres héros populaires avaient d'abord été transposées en images dans les églises situées sur les routes de pèlerinage ⁵⁰. Brindisi et Otrante, deux ports importants pour les pèlerins de Terre Sainte, sembleraient venir à l'appui de sa thèse. Cependant les héros d'épopées ou de romans de chevalerie ne se trouvaient pas seulement sur les seuls pavements des églises italiennes de pèlerinage. En Angleterre, par exemple, les carreaux de pavement de l'abbaye de Chertsey, plus tardifs il est vrai. étaient décorés non seulement de scènes de l'histoire de Tristan et Iseut, mais aussi d'images de la lutte légendaire de Richard Cœur de Lion et de Saladin ⁵¹. Les raisons qui expliquent la présence de ces personnages sous nos pieds doivent être plus complexes qu'É. Mâle ne l'a supposé.

Combats et batailles figurent depuis longtemps sur les pavements. On peut citer, en premier lieu, les nombreuses scènes mythologiques de l'Antiquité qui nous sont parvenues comme, par exemple, le Triomphe de Neptune à Ostie, les chasses et les combats de la *Piazza Armerina*, et la célèbre mosaïque d'Alexandre de la Maison du faune de Pompéi ⁵². D'autre part, les combats mentionnés dans l'Ancien Testament avaient depuis longtemps été représentés sur les mosaï-

ques de pavement d'églises. Ainsi, par exemple, peut-on voir à Casale Monferrato, dans le Piémont, une grande scène de bataille où Abraham porte secours à son frère Lot enlevé par son ennemi

^{48.} C. Settis Frugoni, «Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto», Bull. Istit. stor. ital. medio evo. 80. 1968. p. 237-241: — W. Haug. Das Mosaik von Otranto, Wiesbaden, 1977: — C. Ginzburg, Ecstasies. Deciphering the Witches Sabbath. New York, 1991. p. 107-108.

^{49.} C. BARGELLINI, Studies... (voir n. 47), p. 225.

^{50.} E. Mâle, L'art religieux... (voir n. 11), p. 265-266.

^{51.} M. Shurlock (Tiles from Chertsey Abbey, Surrey. Representing Early Romance Subjects, Londres, 1885) fut le premier à interpréter certaines scènes comme provenant d'œuvres médiévales (Tristan et Iseut, Richard Cœur de Lion). Il trouva plusieurs formes contractées du nom de Tristan et les mots rex et Ricardus. Parmi les recherches les plus récentes sur les carreaux de pavement, voir E. Eames, Catalogue of Medieval Lead-Glazed Earthenware Tiles in the Department of Medieval and Later Antiquities, British Museum. II, Londres, 1980, p. 144-153; — C. Hohler, «Medieval Paving Tiles in Buckinghamshire», Records of Buckinghamshire, XIV, parts 1 and 2, p. 1-49 et 99-131.

^{52.} I. LAVIN. « The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources », Dumbarton Oaks Papers, XVII, 1963, p. 181-289; — B. Andreae. Das Alexandermosaik aus Pompeji, mit einem Vorwort des Verlegers und einem Anhang : Goethes Interpretation des Alexandermosaiks. Recklinghausen/Bongers, 1977.

Kedor-Laomer (Genèse, XIV : 1-24), tandis qu'à Saint-Colomban de Bobbio des scènes empruntées aux Livres des Macchabées sont reproduites.

Les personnages de Roland, d'Olivier et d'Arthur étaient, au moyen âge, des sources d'inspiration, notamment pour les chevaliers. La seule alternative était les héros de l'Ancien Testament, montrés en exemple aux guerriers chrétiens. Ainsi les premiers rites de bénédiction d'épées et d'étendards invoquaient-ils les exemples d'Abraham, de Gédéon, de David et Judas Macchabée ⁵³. Mais le fait que Roland ait été un champion de la chrétienté à une date plus proche rehaussait son importance pour le xII^c s.

À l'inverse des scènes de l'Ancien Testament et de celles représentant des personnages légendaires sur les pavements d'églises, les scènes tirées du Nouveau Testament étaient relativement rares. Quiconque a lu la lettre de saint Bernard à Guillaume, abbé de Saint-Thierry, sait parfaitement que la représentation sur le pavement de sujets sacrés que l'on pouvait être amené à fouler du pied était considérée comme indécente, même dans les églises ou abbayes n'appartenant pas à l'ordre cistercien :

Ut quid saltem sanctorum imagines non veneretur, quibus utique hoc ipsium, quod pedibus conculcatur, nitet pavimentum; saepe spuitur in os angeli, saepe alicuius sanctorum facies calcibus funditur transcuntium. Et si non sacris decoras, quod mox foedandum est? Cur depingis, quod necesse est conculcari ⁵⁴.

Cependant, aucune règle de bienséance n'était violée quand des héros de l'épopée comme Roland mais aussi Arthur, ou encore des figures étrangères au monde chrétien comme Alexandre le Grand ou même des personnages de l'Ancien Testament, étaient représentés sub pedem...

V. La tradition orale et le linteau de Roland à Angoulême.

Le tout premier exemple d'une sculpture représentant Roland au xir s. est celui de la cathédrale d'Angoulême [fig. 9 et 10]. D'après l'*Historia pontificum*, on doit à l'évêque Girard II (1101-1136) la construction de l'ambitieux édifice et de l'extraordinaire sculpture de sa façade ⁵⁵, dont la composition définitive. d'une grande ampleur, semble avoir été échelonnée sur une longue période [fig. 11]. Démonté au xix s., le tympan du portail central représentait à l'origine le Christ en majesté ⁵⁶. Autour de lui, les douze apôtres occupaient le tympan de quatre niches aveugles, elles-mêmes entourées de linteaux et d'archivoltes ornés de scènes de chasse, de rinceaux de feuillages, d'oiseaux et d'animaux sauvages [fig. 12]. C'est sur l'un de ces rinceaux que l'on peut remarquer une série de combats disposés en frise. Ce linteau, avec ses scènes de bataille, a été conçu comme un tout cohérent, mais aussi destiné à être lu dans le contexte général de la façade. On ne peut vraiment le comprendre que si l'on tient compte de ce double aspect. Les pièges de l'iconographie de Roland étant toutefois nombreux, il nous faut d'abord tout simplement identifier les images représentées.

On y trouve en premier lieu deux chevaliers sur leurs chevaux [fig. 9], celui de droite étant désarçonné par la lance de son ennemi. Aucune inscription ne les identifie, mais Lejeune et Stiennon suggèrent qu'il s'agit du combat de l'archevêque Turpin contre le païen Abisme ⁵⁷. Cette

^{53.} Bumke, The Concept of Knighthood in the Middle Ages, New York, 1982, p. 73-74 et 145-147.

^{54.} P.L., 182, col. 914-916.

^{55. «} Historia pontificum et comitum Engolismensium scriptores », dans Rerum Engolismensium scriptores, éd. E. Castal-Gne, 1853, p. 48-52. Il y eut une cérémonie de dédicace de la cathédrale en 1128: voir R. Crozet, « Recherches sur les cathédrales et les évêques d'Angoulême et de Saintes depuis les origines jusqu'à la fin du xii s. », Mém. Soc. archéol. et histor. Charente. 1960, p. 50. Pour un résumé des points de vue, voir C. Daras, Angoumois roman, La-Pierre-qui-Vire, 1961, p. 70-90.

^{56.} Le tympan du portail central fut restauré par Abadie. Cf. C. Daras. La cathédrale d'Angoulème, chef-d'œuvre monumental de Girard II. Angoulème. 1942. p. 123. n. 1; — P. Dubourg-Noves. Iconographie de la cathédrale d'Angoulème de 1575 à 1880. Angoulème. 1973.

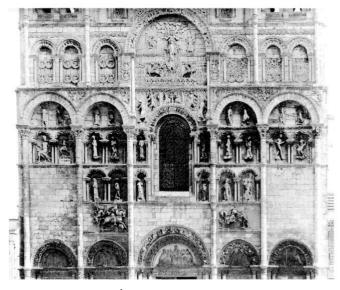
^{57.} Voir l'interprétation de LEJEUNE et STIENNON. *The Legend...* (voir n. 12), p. 29-42. Leurs opinions sur le linteau d'Angoulême n'ont pas été totalement acceptées; cf. p. ex., Ross, «The Iconography...» (voir n. 35), p. 47-48 et M. CAMILLE, *The Gothic Idol*, Cambridge, 1989, p. 147-149.

scène est séparée de la suivante par un étendard qui, d'après nos auteurs, permet d'identifier Roland en tant que paladin ⁵⁸. La scène suivante [fig. 10] montre un cavalier couronné, vêtu d'une cotte de mailles qui, de son épée, abat l'ennemi qu'il poursuivait. Lejeune et Stiennon ont considéré ce second combat comme celui de Roland contre Marsile, au moment où le comte tranche la main de son adversaire. Il ne se distingue de la dernière scène que par les personnages qui ont le dos tourné dans l'autre sens. Ici un blessé aux yeux clos et à la main coupée tombe





Fig. 9 et 10. — ANGOULÉME (Charente). Cathédrale. Façade ouest. Détail du linteau. (Clichés A. Tcherikover.)



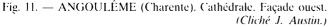




Fig. 12. — ANGOULÉME (Charente). Cathédrale. Façade ouest. Détail du linteau. (Cliché A. Tcherikover.)

à la renverse devant la porte ouverte des remparts d'une ville, tandis que les spectateurs, qui sont à l'intérieur et à l'extérieur de la cité, regardent la scène. Immédiatement au-dessus de la victime qui défaille, l'un d'eux s'apprête à lancer une flèche. Il s'agirait là du retour de Marsile à Saragosse devant les portes de laquelle il s'évanouit après avoir perdu trop de sang :

Li reis Marsilie s'en fuit en Sarraguce, [...] La destre main ad perdue trestute Del sanc qu'en ist se pasmet e angoiset. (v. 2570-75)

58. D'après Du Gange, Glossarium mediae et infimae latinitatis. Niort, 1886. VI, le mot « paladin » n'est passé dans le langage courant qu'en 1578: l'interprétation de Lejeune et Siennon est donc peu vraisemblable. Je dois cette référence à I. Short.

Une grande partie de l'analyse de Lejeune et Stiennon n'est cependant pas convaincante. Le premier thème du linteau — les deux cavaliers combattant — est si courant dans l'art roman qu'il ne peut pas être identifié à une scène précise de l'épopée ⁵⁹. L'interprétation du second épisode est aussi problématique. Le personnage qui pourchasse son adversaire porte une couronne, il ne saurait donc s'agir de Roland. Pourtant, en dépit de ces erreurs, deux facteurs témoignent de l'appartenance du linteau à l'épopée. En premier lieu, l'hypothèse selon laquelle la scène de droite montre le roi Marsile évanoui est tout à fait plausible. D'autre part, dans ce contexte précis, la forme particulière de l'étendard, sculpté entre la première et la seconde scène, avec ses trois pointes en forme de flamme, suggère que celui-ci n'est pas un étendard quelconque, mais bien l'oriflamme doré de Charlemagne.

Dans la *Chanson de Roland*, cet oriflamme est mentionné lors de la description des préparatifs de la bataille qui vengera la mort de Roland et des autres pairs. Les hommes les plus nobles de France accompagnaient Charlemagne ainsi que son oriflamme doré ⁶⁰.

La disme eschele est des baruns de France [...]
Escuz unt genz, de multes cunoisances.
Puis sunt muntez, la bataille demandent;
« Muntjoie! » escrient : od els est Carlemagne.
Gefreid d'Anjou portet l'orie flambe :
Seint Piere fut, si aveit num Romaine,
Mais de Munjoie ilocc out pris eschange. (v. 3084-95)

Dans ce passage de la version d'Oxford, l'oriflamme est considéré comme un don de saint Pierre. La remise de la bannière romaine à Charlemagne par le pape Léon III avait eu lieu en 795 61. Ce don très solennel connaissait une grande notoriété parce qu'il était représenté sur une mosaïque murale de la basilique du Latran 62. Cette mosaïque, commandée par Léon III pour commémorer l'événement, nous montre saint Pierre offrant le *pallium* au pape Léon (agenouillé à droite), et l'oriflamme à Charlemagne (agenouillé à gauche) 63 [fig. 13]. Selon la tradition, l'oriflamme avait ensuite été conservé à Saint-Denis. Puis, en 1124, devant la menace d'invasion du pays par Henri V d'Allemagne, Louis le Gros, comte du Vexin et roi de France, s'empara de cette bannière, alors connue comme le *vexillum sancti Dionysii*, pour l'utiliser dans la bataille en tant que symbole d'une France unie. À partir du x11e s., l'oriflamme carolingien devint donc l'étendard royal français 64. C'est naturellement à cette époque qu'il commença à apparaître dans les œuvres d'art. Sur l'autel de Stavelot, il est brandi par l'armée de Constantin lors de sa victoire sur Maxence à la bataille du pont Milvius 65 [fig. 14]. Dans le dessin de Montfaucon, représentant le vitrail détruit de la croisade à Saint-Denis, l'oriflamme est porté par les croisés lors de leur combat contre les infidèles 66 et, ce qui est plus significatif encore dans notre contexte, Charlemagne le porte toujours dans la miniature liminaire du *Codex Calixtinus* (Archives de la cathédrale de

- 59. Pour une discussion de ce motif, voir infra, p. 353, 357, 362, 364.
- 60. Geoffroi d'Anjou est décrit comme le porteur de l'oriflamme à la ligne 106 de la *Chanson de Roland* : « Gefreid d'Anjou le rei gunfanuner ».
- 61. Cf. J. Bédier, la Chanson... (voir n. 3), 11. p. 245, qui signale le passage dans les Annales royales : « Leo mox... misit legatos... ad regem; claves etiam confessionis sancti Petri et vexillum Romanae urbis direxit ».
- 62. R. Krautheimer, «The Carolingian Revival of Early Christian Architecture», Art Bulletin, XXIV, 1942, p. 1-38, pl. 25.
- 63. L. H. Loomis fait remarquer que les derniers rédacteurs de la *Chanson de Roland* ne mentionnent pas saint Pierre. Cette référence peut avoir été supprimée par les moines de Saint-Denis parce qu'ils ne pouvaient pas expliquer comment le vexillum sancti Petri pouvait être aussi vexillum sancti Dionysii; le texte original de la *Chanson de Roland* était donc en contradiction avec les intérêts royaux et monastiques. Voir « The Oriflamme of France and the War-Cry 'Monjoie' in the Twelfth Century », *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Green*, éd. D. MINER, Princeton, 1954, p. 67-82, spécialement p. 77-78.
- 64. R. Barroux, «L'abbé Suger et la vassalité du Vexin en 1124», Moyen âge, LXIV, 1958, p. 1-26. Voir aussi G. Speigel, The Chronicle Tradition of Saint-Denis, A Survey, Brookline/Leyde, 1978, p. 30-31.
 - 65. W. Voekle, The Stavelot Triptych and the Legend of the True Cross, New York/Londres, 1980.
- 66. E. A. R. Brown et M. W. Cothren, «The Twelfth-Century Crusading Window of the Abbey of Saint-Denis», Journal of Warburg a. Courtauld Institutes, 49, 1986, p. 1-40.

Saint-Jacques-de-Compostelle, f. 162v.). Si le cavalier couronné ne pouvait à lui seul éveiller notre attention, il suffirait de prendre en compte l'inscription KAROLI MAGNI EXERCITUS, placée au-dessus ⁶⁷, qui confirme l'identité du personnage du linteau d'Angoulême : Charlemagne lui-même. Au lieu de porter l'oriflamme, il est représenté à côté de celui-ci, au moment où, lors de la grande bataille destinée à venger Roland et les douze pairs, il tue un païen.

Pur karlemagne fist Deus vertuz mult granz, Car li soleilz est remes en estant. Paien s'en fuient, ben les chalcent Franc [...] Vers Sarraguce les en meinent ferant, A colps pleners les en vunt ociant. (v. 2458-63)

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 13. — *Triclinium* de Léon III avant 1625. Rome. Palais du Latran. D'après L. Alemanni. *De parietinis Lateranensibus*, Rome, 1625, pl. III. (Cliché Londres, Courtauld Institute.) Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 14. — Autel de Stavelot. New York, Pierpont Moragan Library. (Cliché New York, Pierpont Morgan Library.)

Les scènes représentées sur le linteau sont tout à fait indépendantes les unes des autres. Aucune séquence logique ne lie un événement au suivant. On assiste d'abord au combat entre deux chevaliers sur leurs chevaux. Ensuite un Sarrazin en fuite est abattu par un roi chrétien (Charlemagne?) et, enfin, tassé dans l'angle droit du linteau, survient l'effondrement total de l'infidèle. Malgré l'unité parfaite de la composition, il n'y a aucune progression dans la narration. Les scènes sont placées côte à côte, juxtaposées, mais non pas liées l'une à l'autre. Il n'existe entre elles aucune transition évidente.

Dans le célèbre chapitre de *Mimesis* sur « Roland contre Ganelon », Erich Auerbach décrit la remarquable structure parataxique des strophes (laisses) de la *Chanson de Roland* ⁶⁸. Dans chaque strophe, les membres de phrase sont juxtaposés et opposés comme des blocs sans conjonctions de coordination ou de subordination. Le point de vue d'E. Auerbach sur les implications de cette structure parataxique a exercé une énorme influence sur les études littéraires, mais ses conséquences

^{67.} Malgré sa représentation dans cette miniature, l'oriflamme n'est mentionné nulle part dans la *Chronique du Pseudo-Turpin*. Cependant une des versions de la *Chanson de Roland* décrit Charlemagne tenant l'oriflamme, cf. MORTIER, *Les textes...* (voir n. 3), VI, p. 96.

^{68.} E. Auerbach, Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature, ed. W. R. Trask, 1991 (1^{16} ed. 1946), p. 96-122.

sur la transcription visuelle des récits n'ont pas encore été pleinement mesurées. Le mode de représentation du linteau d'Angoulême obéit aux mêmes principes que ceux du récit dans la Chanson de Roland, tels que les décrit E. Auerbach 69. Le texte comporte de nombreux sous-entendus. Les motifs des personnages sont mystérieux, même troubles. Le poème ne donne aucune analyse ou explication des événements. Chaque chose survient de manière brutale. Naturellement un auditoire contemporain serait tenté de rechercher un suivi de la narration, mais les récits bien ordonnés et s'enchaînant de manière logique sont rares et espacés au XII^e s. Comme le dit très bien Paul Zumthor, « l'ordre chronologique est presque hors de question » ⁷⁰. Un des grands mystères de la Tapisserie de Bayeux, par exemple, tourne autour de la séquence des événements. Ainsi les scènes de la mort et de l'enterrement d'Édouard le Confesseur semblent être inversées. En allant de la gauche vers la droite, comme la composition horizontale de la Tapisserie nous y invite, semble-t-il, le roi est d'abord inhumé dans l'abbaye de Westminster nouvellement consacrée, et meurt ensuite dans le palais du même nom [fig. 15]. L'inversion des scènes de la mort et des funérailles a été interprétée comme une licence artistique destinée à mettre l'accent sur la hâte excessive de l'accession de Harold au trône ⁷¹. Ce qui voudrait dire que le projet de la Tapisserie a été conçu comme une tentative destinée à souligner le rapport étroit existant entre la mort d'Édouard et l'accession au trône de Harold, aux dépens de la séquence réelle des événements. De plus, on a également affirmé que le ou les créateurs de la Tapisserie se seraient inspirés d'un modèle antérieur dans lequel un certain nombre de scènes illustrant la vie du Confesseur auraient été rassemblées en une seule composition ⁷². Or, si nous considérons les quelques fragments de composition orale qui ont survécu dans la littérature vernaculaire de l'époque, l'ordre apparemment inversé de la Tapisserie ne semble plus être anormal.

Quand Ganelon propose son beau-fils pour commander l'arrière-garde. Roland, à deux reprises, répond à son beau-père avec des formules d'introduction à peu près analogues. La teneur des deux réponses est pourtant tout à fait différente — la première cérémonieuse et empreinte d'une ironie mal dissimulée, la seconde pleine d'une aigreur qu'il ne peut plus cacher :

Li quens Rollant, quant it s'oit juger. Dunc ad parled a lei de chevaler : « Sire parastre, mult vos dei aveir cher, La rereguarde evez sur mei jugiet ». (v. 751-54)

et, dans la strophe suivante :

Quant of Rollant qu'il ert en la rereguarde. Ireement parlat a sun parastre : « Ahi! culvert, malvais hom de put aire ». (v. 761-63)

L'opposition de ces passages est telle que certains éditeurs ont mis en question l'authenticité du texte et ont choisi d'omettre l'une des deux strophes. Mais, comme le fait remarquer E. Auerbach, ceci n'est pas correct car la seconde présuppose la première ⁷³. De plus, ce genre de répétition dans des strophes consécutives — si caractéristique de la composition orale — est fréquent dans la *Chanson de Roland*. E. Auerbach relie ces répétitions au caractère parataxique de la structure de la phrase :

^{69.} Neil Stratford. « Contribution à l'histoire de la sculpture des maisons romanes de Cluny », Bulletin monumental, CLIII, 1995. p. 221-242, a déjà fait un rapprochement semblable. Je suis extrêmement reconnaissante à N. Stratford de m'avoir communiqué le manuscrit avant sa publication.

^{70.} P. Zumthor, Toward a Medieval Poetics, Minneapolis/Oxford, 1992. p. 274 (d'abord publié sous le titre Essai de poétique médiévale, Paris, 1972).

^{71.} N. P. Brooks et H. E. Walker, «The Authority and Interpretation of the Bayeux Tapestry», dans *Proceedings of the Battle Conference on Anglo-Saxon Studies*, éd. R. A. Brown, I. Ipswich, 1978, p. 21. Pour la comparaison entre les attitudes représentées dans la Tapisserie de Bayeux et celles décrites dans l'épopée en langue vernaculaire, voir C. R. Dodwell, «The Bayeux Tapestry and the French Secular Epic», *Burlington Magazine*, CVIII, 1966, p. 549-560.

^{72.} F. Wormald, «Style and Design», dans The Bayeux Tapestry, éd. F. Stenton, Londres, 1957, p. 26.

^{73.} E. AUERBACH. Mimesis... (voir n. 68), p. 103. L'A. fait remonter les sources littéraires de telles répétitions à la poétique du latin médiéval qui, à son tour, emprunte à la rhétorique antique.

Qu'au lieu d'une représentation synthétique nous ayons la répétition toujours recommencée de scènes distinctes, d'une forme et d'une progression similaires; ou qu'au lieu d'une action intensive nous ayons la réitération de la même action toujours reprise à son point de départ; ou enfin qu'au lieu d'un processus complexe qui se développe en plusieurs articulations nous ayons des retours répétés au point de départ, chacun élaborant un élément ou un motif différent — dans tous les cas la narration évite de condenser et d'articuler rationnellement les faits au profit d'une disposition discontinue, juxtapositive, où la progression du récit est interrompue par des retours en arrière et dans laquelle les relations causales, modales et même temporelles s'estompent 74.



Fig. 15. — Tapisserie de Bayeux. Détail.

(Cliché D. Kahn.)

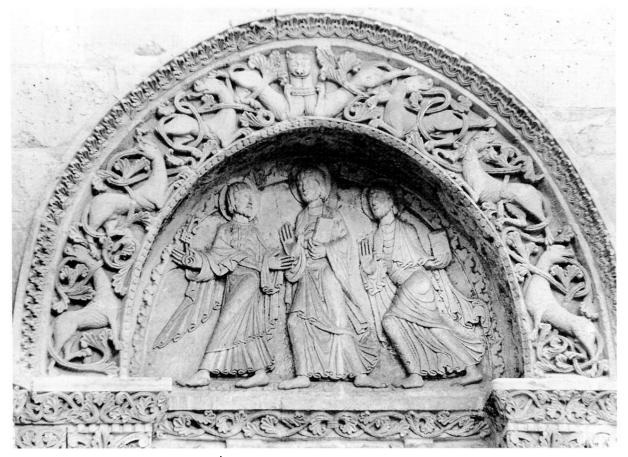


Fig. 16. — ANGOULÉME (Charente). Cathédrale. Façade ouest. Tympan latéral. (Cliché A. Tcherikover.)

^{74.} Ibid., p. 105. J'ai utilisé pour le texte français la traduction de C. Heim, Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale, Paris, 1968, p. 114.

Exactement comme dans la *Chanson de Roland*, chaque scène du linteau d'Angoulême est conçue comme une unité indépendante. Chacune d'elles s'oppose aux scènes qui précèdent ou qui suivent, mais chacune conserve une indépendance, soigneusement délimitée. On éprouve néanmoins une impression de constante progression. Il n'y a ni division, ni compartimentage, mais une nette sensation de mouvement, un crescendo vers la droite où le roi Marsile trahit sa faiblesse et sa défaite, lorsqu'il s'évanouit en perdant son sang. Les scènes ne sont certainement pas organisées conformément aux attentes des spectateurs du xx^e s., mais leur ordonnance correspond parfaitement à celle des narrations artistiques ou littéraires du xII^e s., dans la mesure où celles-ci se réfèrent à la tradition orale. Si l'on considère la manière dont les images de la légende sont disposées sur le linteau et la date de celui-ci, il est très vraisemblable que le sculpteur se soit directement inspiré de cette tradition orale.

Si nous essayons maintenant de comprendre les scènes du linteau dans le contexte de l'ensemble du programme de la façade d'Angoulême, leur sens se clarifie encore. La façade comporte cinq énormes arcades. Celle du centre, plus haute que les autres, abrite le Christ dans une mandorle. qui s'élève vers le ciel, entouré des symboles des évangélistes et de deux anges de grande dimension. Dans les arcades moins hautes, les apôtres regardent avec stupeur le Christ monter au ciel. La composition se poursuit, du haut vers le bas, jusqu'aux arcades latérales qui flanquent le portail central. Ici le programme tourne autour de la mission de l'Église sur la terre : les apôtres des niches aveugles qui entourent le portail tiennent en main les Évangiles. Chaque tympan est sculpté de trois apôtres se dirigeant rapidement vers le centre de la façade 75. Saint Pierre, à qui la cathédrale est dédiée, se trouve parmi les apôtres situés au-dessus de la frise de Roland [fig. 16]. Les autres linteaux et archivoltes représentent des scènes de chasse, des oiseaux et des animaux dans des feuillages qui, comme l'a suggéré Willibald Sauerlander, peuvent avoir un sens allégorique ⁷⁶. La façade a été interprétée de plusieurs façons. Émile Mâle y a vu l'Ascension du Christ, tandis qu'Yves Christe y a trouvé un sens eschatologique et a interprété l'arbre en forme de croix avec les anges qui figurent immédiatement au-dessous comme une allusion à la Seconde Venue du Christ 77. Plus récemment, Anat Tcherikover a mis en relief l'importance de la sculpture de la façade en retrouvant à Rome et, plus particulièrement à Saint-Jean-de-Latran, les sources d'inspiration de cette sculpture ⁷⁸.

La Mission des apôtres et le thème du Salut que la façade met en évidence se retrouvent aussi sur le linteau de Roland. Le thème dominant de celui-ci est la défaite des Sarrasins et la victoire de la foi chrétienne. Le développement narratif du linteau est conditionné par ce thème. Les scènes se lisent de gauche à droite, et le sculpteur a adopté un schéma standard dans lequel les Sarrasins battus occupent toujours le côté droit du linteau. Le mouvement qui éloigne du Christ, placé au centre de la façade, les infidèles vaincus, prend alors une valeur symbolique considérable.

VI. Vérone.

Dans notre troisième exemple — San Zeno de Vérone — la situation est un peu plus complexe [fig. 17]. Les aventures de Roland représentées à San Zeno sont empruntées à une histoire dont on sait qu'elle fut d'abord connue par un texte, ce qui signifie que la tradition orale aurait ici un caractère très différent de celui des exemples précédents.

L'Historia Karoli Magni et Rotholandi ou la Chronique du Pseudo-Turpin était une version en prose latine de la légende de Roncevaux. Rédigée sous l'inspiration du clergé, peut-être à

^{75.} R. HARMANN, « Diana and the Snake-Tonqued Demon », Burlington Magazine, LXI, 1932, p. 201; selon l'A., les apôtres se précipiteraient vers le sépulcre vide, ce qui s'expliquerait par l'Ascension.

^{76.} W. SAUERLÄNDER. « Romanesque Sculpture in its Architectural Context », dans *The Romanesque Frieze and its Spectator. The Lincoln Symposium*, éd. D. Kahn, Londres, 1992, p. 33.

^{77.} E. MÂLE, L'art religieux... (voir n. 12), p. 398; — Y. CHRISTE, Les grands portails romans, Genève, 1969, p. 85

^{78.} Cf. A. TCHERIKOVER. « Concerning Angoulême, Riders and the Art of the Gregorian Reform », Art History, XIII, 1990, p. 425-457.

Saint-Denis, elle fut connue vers les années 1140 ⁷⁹, et eut un succès très large et immédiat. En remaniant la légende pour la rendre plus conforme à la vérité chrétienne, le Pseudo-Turpin transforme Roland, dont le caractère attirait déjà la sympathie dans l'épopée, en un héros chrétien. Il met aussi en valeur ses courageux exploits.

L'épisode choisi pour être représenté à San Zeno de Vérone (Pseudo-Turpin, chap. XX-XXI) est le suivant. Ferragut de Nájera, neveu du roi sarrasin, champion de l'Islam et géant de la race de Goliath, lance un défi aux chrétiens et les incite à se mesurer contre lui. Inévitablement tous échouent jusqu'à ce que Roland accepte le combat. Le texte décrit d'abord les adversaires sur leurs chevaux pendant le combat puis, au cours de celui-ci, la mort des deux chevaux. Lors d'une trève, les deux adversaires débattent de la vraie religion et Ferragut mentionne que son nombril est son « tendon d'Achille ». Dès que le combat reprend, Roland, fort de cette révélation, frappe Ferragut à l'abdomen, lui inflige une blessure mortelle et triomphe ainsi du géant. Il est tentant de voir dans ce texte la base des représentations, relativement fréquentes à l'époque romane, de combats équestres suivis de corps à corps comme, par exemple, dans la frise de Saint-Pierre et Saint-Paul d'Andlau en Alsace 80 [fig. 18]. La fréquence de telles scènes suggère certainement une conscience latente de ce thème qui pourrait provenir de la tradition orale en langue vulgaire. De nombreux récits empruntés au folklore ont dû précéder la rédaction du Pseudo-Turpin. Mais malgré la popularité du groupe — combattants à cheval et au corps à corps — il n'y a pas vraiment de raison de le considérer toujours comme l'illustration d'une scène précise de la Chanson de Roland. Seules deux sculptures concernent, à n'en pas douter, l'épisode Roland-Ferragut : un des chapiteaux de la façade du palais d'Estella et deux panneaux de la façade occidentale de San Zeno de Vérone construite entre 1120 et 1138 environ, où le comportement des personnages et les détails précis du combat ne laissent pas de doute sur le sujet traité [fig. 19] 81.

À San Zeno, le programme de la façade allie subtilement thèmes séculiers et religieux ⁸². Les panneaux, disposés comme les volets d'un triptyque géant, encadrent les célèbres portes de bronze du portail central de scènes de l'Ancien Testament à droite et du Nouveau à gauche. Sous ces scènes sont sculptées des images de royauté et de combat [fig. 20]. Avec une grande force d'expression et une économie de moyens, les panneaux de gauche racontent l'histoire de Roland et de Ferragut ⁸³. La première scène montre les deux guerriers s'affrontant à cheval. Le cavalier de droite est vraisemblablement Roland lui-même puisqu'il porte un étendard (l'oriflamme?). Le panneau contigu présente deux combattants à pied. Ici, le chevalier vainqueur, de nouveau à droite, transperce le ventre de l'ennemi qui s'effondre. Cette scène dépeint probablement Roland en train de transpercer le nombril de Ferragut, exactement comme l'histoire nous le raconte. En d'autres termes, les reliefs évoquent une bataille plus importante : la lutte des chrétiens contre les infidèles, le triomphe de la vraie foi. La juxtaposition de l'épisode de Roland à des scènes du Nouveau Testament ne fait qu'insister sur le rôle du héros comme soldat du Christ et, nous le verrons plus loin, sur sa signification pédagogique au sein de l'ensemble du programme. Ici,

^{79.} I. Short, The Anglo-Norman Pseudo-Turpin Chronicle of William de Briane, Oxford, 1973, p. 1-6. Voir également la nouvelle édition de H.-W. Klein, Die Chronik von Karl dem Grossen und Roland, Munich, 1986.

^{80.} R. Will, Alsace romane, La-Pierre-qui-Vire, 1970, p. 261.

^{81.} C. Verzár-Bornstein, Portals and Politics in the Early Italian City-State: The Sculpture of Nicholaus in Context, Parme, 1988, p. 122.

^{82.} La façade de San Zeno — comme celle de la cathédrale de Vérone — porte la signature de Nicholaus. À San Zeno, la signature apparaît deux fois à l'extérieur, sur une archivolte et au-dessus des panneaux de la Genèse. Les reliefs du Nouveau Testament sur le côté nord de la façade portent la signature de Guglielmus. La partie supérieure de la façade et la rose qui représente la Roae de la Fortune furent complétées par Brioloto vers 1200 (voir supra, p. 138-139). Cf. aussi E. Kain, The Sculpture of Nicholaus and the Development of a North Italian Romanesque Workshop, Vienne/Cologne, 1986, p. 127-156; — A. Calzona, «Niccolò a Verona; la facciata di San Zeno», dans Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981, Ferrare, 1985, II, p. 443-489. Sur l'interprétation la plus récente de la façade de San Zeno, voir A, von Hülsen-Esch, Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert. Untersuchungen zu Mailand und Verona. Berlin, 1994, p. 119-208, où les aspects eschatologiques de la façade sont bien mis en valeur.

^{83.} LEJEUNE et STIENNON, La légende... (voir n. 12), p. 72-75. Pour une interprétation peu convaincante des reliefs comme le duel d'Hilebrand et d'Adubrand dans la Chanson d'Hildebrand, voir L. Ecchelli, « La Canzone d'Ildebrando nelle sculture della basilica di San Zeno », Vita veronese, 11, 1958, p. 95-112.

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 18. — ANDLAU (Bas-Rhin). Église Saint-Pierre-et-Saint-Paul. Frise. (Cliché Londres, Conway Library, nég. nº B36/7631 et 177/43.)

Fig. 17. — VÉRONE. San Zeno. Façade ouest. (Cliché Londres, Conway Library, nég. nº B36/7631 et 177/43.)

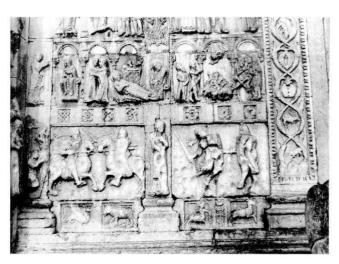


Fig. 19. — VÉRONE. San Zeno. Façade ouest. Côté nord. Reliefs inférieurs.

(Cliché É. Vergnolle.)



Fig. 20. VÉRONE. San Zeno. Façade ouest. Côté nord. (Cliché É. Vergnolle.)

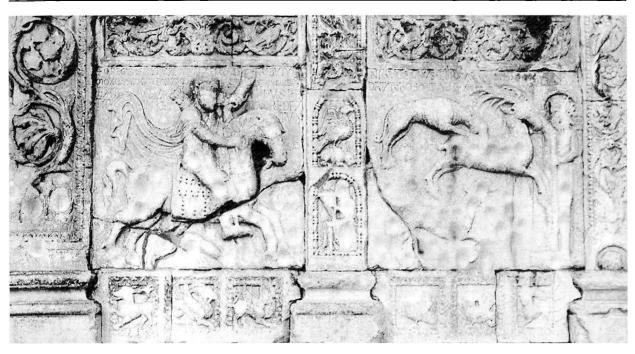


Fig. 21. VÉRONE. San Zeno. Façade ouest. Côté sud. Reliefs inférieurs. (Cliché É. Vergnolle.)

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 22. — VÉRONE. San Zeno. Façade ouest. Tympan. (Cliché Londres. Conway Library, nég. A58/1828.)

comme à Angoulême, on ne peut parfaitement comprendre les panneaux de Roland que dans le contexte de toute la façade ⁸⁴. Le même type de rapport existe entre les sculptures situées du côté droit du portail. Sous les panneaux de la Création, on peut voir une paire de plaques qui constitue une sorte de « bas-de-page » à ces scènes de l'Ancien Testament.

O REGEM STVLTV(M) PETIT INFERNALE TRIBVTV(M) MOXQ(UE) PARATVR EQVVS QUE(M) MISIT DEMON INIQVVS EXIT AQVA NVDVS PETIT INFERA NON REDITVRVS NISVS EQVVS SERVVS CANIS HVIC DAT(VR) HOS DAT AVF.R.

Oh roi insensé! Il demande un cadeau à l'enfer. Bientôt un destrier arrive, que le démon lui a envoyé. Le roi sort nu de l'eau et chevauche vers l'enfer pour n'en plus revenir. L'enfer donne au roi un cheval, un cerf et un chien. Il les donne...

Comme l'inscription nous le révèle, les panneaux représentent Théodoric, le roi chasseur, avec le cheval et le chien qu'il a obtenus de l'enfer, observé par un démon, alors qu'il court vers sa fin [fig. 21]. Théodoric l'Ostrogoth, un des grands héros de l'épopée germanique, était depuis toujours vilipendé par l'Église à cause de ses croyances ariennes et du meurtre de Boèce 85. Le choix de son image, comme un exemple de souverain indigne, placée sous des scènes de l'Ancien Testament, révèle probablement une intention : celle d'indiquer que ces scènes de l'Ancien Testament ne constituent pas un présage pour le souverain arien et que celui-ci ne reconnaît pas la vraie nature du Christ. Mais l'inclusion de cette scène sous les panneaux de l'Ancien Testament peut sans doute être mieux comprise en termes de typologie de la façade. Les scènes de Théodoric nous font saisir le sens de la séquence ante legem, tandis que celles de Roland et de Ferragut, placées sous le Nouveau Testament nous le font appréhender sub gratia. Le message didactique de l'ensemble du programme ne pouvait sûrement pas échapper à un public du moyen âge. Dans le cas de San Zeno, nous sommes dans une situation privilégiée; nous connaissons, en effet, des éléments du contexte spécifique dans lequel le programme sculpté à été conçu. Un cartulaire de 1127 décrit une cérémonie importante qui l'éclaire un peu. Le document concerne la condamnation des moines et des religieuses du couvent de San Giorgio in Braida à Vérone, qui avaient été expulsés à cause de leur vie scandaleuse et remplacés par un nouvel ordre de chanoines, censés respecter le célibat et observer la Règle 86. La réforme de ce monastère doit être comprise dans le cadre de la réorganisation complète de la vie ecclésiastique à la suite de la Querelle des investitures. La condamnation ne fut pas prononcée par l'évêque Bernard (élu en 1123), devant l'église San Giorgio ou devant sa résidence, comme on aurait pu s'y attendre, mais bien ante ianuas ecclesie sancti Zenonis confessoris, le jour même où saint Zénon était honoré pour avoir protégé l'église et la ville du terrible tremblement de terre de 1117. La cérémonie fut exceptionnelle 87. Il est évident, à la lecture du document, qu'un grand nombre de personnes y participèrent :

^{84.} La disparité des thèmes iconographiques a conduit certains auteurs à remettre en question le contexte original des panneaux. Ainsi Kain soutient que les reliefs de la Genèse faisaient à l'origine partie d'un « pontile »; voir E. M. KAIN, « An Analysis of the Marble Reliefs on the Facade of San Zeno, Verona », Art Bulletin. 63, 1981, p. 358-374. Ecchell (La Canzone..., voir n. 83), quant à lui, a suggéré que les panneaux des guerriers à cheval et de Théodoric faisaient à l'origine partie d'un tombeau. Malgré certaines anomalies dans l'articulation et les styles de ce vaste programme sculpté, il y a cependant peu de doute que les reliefs inférieurs occupent la place à laquelle ils étaient destinés au départ.

il y a cependant peu de doute que les reliefs inférieurs occupent la place à laquelle ils étaient destinés au départ.

85. J. M. Wallace-Hadrill. The Long-Haired Kings and Other Studies in Frankish History, Londres, 1962, p. 64-66
et 184-185; — W. Stammler, Wort und Bild: Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schriften und Bildkunst im
Mittelalter, Berlin, 1950; — O. Gschwantler, «Zeugnisse zur Dietrichsage in der Historiographie von 1100 bis gegen
1350 », dans Heldensage und Heldendichtung im Germanischen, éd. H. Beck, Berlin, 1988, p. 35-80.

^{86.} C. Frugoni (« La porta in bronzo della chiesa di S. Zeno a Verona », dans *Il Veneto nel medioevo*, Vérone, 1991, p. 170-182) a été la première à signaler l'importance de ce document.

^{87.} Pour le développement des institutions ecclésiastiques à Vérone et de leurs relations avec la commune, voir M. C. MILLER, The Formation of a Medieval Church. Ecclesiastical Change in Verona, 950-1150, Ithaca, 1993. Dans une lettre de décembre 1992, le Professeur Miller m'a précisé que la promulgation du document à San Zeno plutôt qu'à la cathédrale était relativement normale. Bien qu'il eut peut-être été nécessaire d'établir une maison de chanoines réguliers, l'évêque s'opposait, ce faisant, aux désirs exprimés par le fondateur. Cadalus, que la maison fût bénédictine. Ceci plaça vraisemblablement Bernard dans une situation difficile et explique en partie la décision d'agir devant San Zeno où, la plupart des diplômes impériaux y étant promulgués, même en l'absence de l'empereur, la publication d'un décret dans cette église évoquait les associations impériales. En promulguant ce décret devant San Zeno plutôt que devant la cathédrale, l'évêque a peut-être voulu aussi invoquer l'autorité du saint patron de l'église (enterré en ce lieu). Je suis reconnaissante au Professeur Miller de m'avoir éclairée sur ce point, et bien d'autres encore.

Decet omnes quos ad pontificalis regiminis curam divina voluit gracia promovere. ecclesiis Dei precipue vigilantur intendere et que religionis vere propositum observant, confirmando et iuvando ad meliora provehere. que vero ab eius calle deviant seu vigore auctoritatis cori[g]endo reducere piis quoque. votis ac divina inspiratione conceptis desideriis libenter annuere. videlicet ut in his que votum iuvant. affectu et presidio paterno subveniant. que vero inpediunt auctoritatis sue virga removere penitus provideant. Qua propter Ego Bernardus licet indignus... expulsis ergo exinde Dei blaspematoribus [sic] religiosos in ibi clericos ordinavi 88.

Quinze ecclésiastiques véronais de haut rang, parmi lesquels se trouvait un certain Tebaldus, le successeur de Bernard, légitimèrent et ratifièrent le document. Les témoins supplémentaires, signataires du document, comprenaient des vassaux laïcs de l'évêque et de l'Église de Vérone, et huit autres citoyens importants parmi lesquels on comptait des juges, des avocats et des juristes en tant que garants des droits de la ville. Ceci n'est qu'un exemple des liens étroits qui existaient entre les différents groupes sociaux de la commune de Vérone. Dans ce contexte, l'image de Roland se battant et triomphant finalement du géant sarrasin sous les scènes du Nouveau Testament a dû être comprise comme un témoignage de la protection symbolique de l'Église, la présence de Roland dans ce contexte constituant par ailleurs un précédent important pour les statues qu'on lui érigera plus tard en Europe du Nord, dans les villes médiévales du bassin de l'Elbe comme garantes de leurs droits civiques 89. Tout comme il développe et approfondit le sens de l'iconographie de Roland, le document permet aussi de replacer celle du tympan dans son contexte. Sur ce tympan, saint Zénon est représenté foulant du pied un dragon et bénissant de sa main droite [fig. 22]. Il est entouré, à gauche, d'hommes à pied (pedes) et, à droite, de chevaliers sur leurs chevaux (milites), vers lesquels le saint incline la tête 90. L'inscription autour du tympan souligne l'importance de la scène : DAT PRESUL SIGNUM POPVLO MVNIMINE DIGNVUM VEXILLVM ZENO LARGITVR CORDE SERENO (l'évêque donne au peuple l'étendard digne d'être défendu. Saint Zénon confie la bannière d'un cœur serein). Chaque groupe de guerriers porte un drapeau. Le message du tympan est que saint Zénon, patron de l'église mais aussi de la ville et des citoyens, veut réunir les habitants de Vérone et qu'il bénit leur union dans sa cité. Par ailleurs, avec l'octroi du vexillum, le saint bénit la défense de sa cité. Le tympan offre donc un témoignage visuel de la coopération qui règne entre les dignitaires ecclésiastiques et la commune naissante. En fait, ces liens étroits entre les principales familles de marchands, les capitanei, les vassaux, les institutions ecclésiastiques locales et l'évêque sont souvent soulignés, dans la Vérone du xii^e s., par les donations de cette époque aux églises ⁹¹. Les rapports entre les pedes et les milites du tympan, et l'image de Roland sur les panneaux ne pouvaient certainement pas échapper à un public du moyen âge. Ces rapports sont mis en lumière par les étendards que l'on trouve à la fois sur le tympan et sur les reliefs représentant des chevaliers en train de charger. L'importance donnée à ces symboles n'était après tout que le reflet de la réalité. En effet, même dans la charte citée plus haut. l'avocat Adalardus était l'objet d'une mention spéciale; il était désigné comme advocatus et vexillifer et donc comme un responsable important des intérêts judiciaires et administratifs inhérents au patrimoine religieux.

La présence d'inscriptions explicatives sur le tympan, sur les reliefs de l'Ancien et du Nouveau testament et sur les panneaux de Théodoric à San Zeno contraste avec leur absence sur les reliefs de Roland. Bien que les détails de l'iconographie — plus particulièrement l'épée enfoncée dans le ventre — permettent de penser qu'il s'agit de la victoire de Roland sur Ferragut, l'absence de sous-titre ou d'inscription laisse planer quelques doutes. Dans de tels cas, on ne peut jamais être

^{88.} Cf. Document XIX (Arch. Segr. Vaticano, A.C.N.V., 6886, S. Giorgio in Braida [163]: a. 1127) et Document XX (Arch. Segr. Vaticano, A.C.N.V., 7227, S. Giorgio in Braida [504]: a 1174 genn. 11), publ. par G. Moschetti. Il cartularium Veronese del Magister Ventura del secolo XIII, introd. G. Cassandro, Naples. 1990, p. CXXI-CXXIII.

^{89.} Voir notes 87 et 88.

^{90.} Pour la distinction entre le rôle des guerriers à cheval et celui des soldats à pied, voir R. C. SMAIL. Crusading Warfare 1097-1193, Cambridge, 1967, p. 106-120.

^{91.} M. C. Miller, « Donors, Their Gifts, and Religious Innovation in Medieval Verona ». Speculum, 66, 1991, p. 28-42; — A. Castagnetti. La società veronese nel medioevo. La rappresentanza veronese nel trattato del 1107 con Venezia, 1, Vérone, 1983, p. 16-18.

tout à fait certain de la distinction, voulue ou non, entre le sens littéral, métaphorique ou anagogique. Cette ambiguité est importante et nous aide à appréhender avec plus de rigueur les différents niveaux de signification, dans le cas qui nous occupe.

Les images isolées de guerriers à cheval étaient, comme nous l'avons noté à propos du linteau d'Angoulême, largement répandues dans l'art du xii^e s. Elles étaient sûrement inspirées par les scènes de batailles des frises et sarcophages romains. Porter a attiré l'attention sur la fréquence particulière avec laquelle on rencontre ce motif en Espagne du Nord et suggéré qu'il était d'origine espagnole ⁹², cette fréquence pouvant s'expliquer par la reconquête chrétienne de la péninsule Ibérique ⁹³. On trouve dans l'Europe entière, d'Anzy-le-Duc en Bourgogne à Barfreston dans le Kent, et même jusque dans le grand Nord, à Blaker en Norvège, des combattants à cheval qui s'affrontent ⁹⁴. Pour ces *milites* — comme d'ailleurs pour les *pedes* — un grand nombre d'interprétations ont été proposées. Un auteur les a décrits de façon un peu vague comme n'étant que des images de la « violence sociale dans l'ordre de l'univers » ⁹⁵, alors que d'autres ont pensé que ces représentations pouvaient être en relation avec des événements précis ou certains procès ⁹⁶.

Les inscriptions trouvées sur certaines d'entre elles nous montrent que, même au xue s., la même image pouvait avoir des significations très variées. Par exemple, dans un dessin du manuscrit véronais (Rome, Bibliothèque vaticane, Cod. Vat. Pal. 927), deux cavaliers qui s'affrontent sont accompagnés de la légende : *Theodorico et Odocaer* 97 [fig. 23]. La célèbre image du Psautier de Saint-Alban où deux chevaliers en train de charger sont représentés au-dessus de l'initiale du *Beatus* où figure le roi David a une portée plus grande encore 98 [fig. 24]. Il n'existe, dans le domaine de la peinture, aucune relation entre les combattants et le roi David jouant de la harpe, mais ils sont rapprochés dans le commentaire marginal qui commence à la page précédente du Psautier et se poursuit sur la page du *Beatus*. Le commentaire suggère au lecteur que le combat doit être compris comme une métaphore du *bellum spirituale*. Il lui est demandé d'interpréter *spiritualiter* ce qui lui est montré *corporaliter*. De même qu'on voit les chevaliers équipés de leurs armes, de même les soldats du Christ, les *celestes atlete* doivent s'armer de foi et d'amour. Une lutte permanente oppose l'Église et l'Antéchrist, mais au lieu d'user de la force comme le soldat ordinaire, le *miles Christi* s'arme de la sagesse et de la paix spirituelle.

- 92. A. K. PORTER, Spanish Romanesque Sculpture, Florence/Paris, 1928. I. p. 66-67. Voir, p. ex., Rebolledo de la Torre (Castille). Torralba de Arciel (Soria). Torreandaluz (Soria). Siones (Burgos), Santa Cruz de Ribas (Palencia). Vallejo de Mena (Burgos) ou Boada de Villadiego (Burgos). Les sculptures de Castille et du León ont été cataloguées et discutées par M. Ruz Maldonado. El caballero en la escultura romanica de Castilla y León, Salamanque, 1986.
- 93. L. SEIDEL. Songs... (voir n. 12), affirme que l'iconographie des façades d'Aquitaine est en partie liée aux combats menés contre les Maures en Espagne et, dans certains cas, aux pèlerinages vers les Lieux saints. R. LEJEUNE (« Le linteau d'Angoulême et la Chanson de Roland », Romania, 82, 1961, p. 1-26) a identifié dans le linteau d'Angoulême des scènes de la Chanson de Roland mais les a interprétées comme se référant aux expéditions militaires en Espagne.
- 94. Sur le relief d'Anzy-le-Duc, voir N. Stratford, «Le portail roman de Neuilly-en-Donjon», Congrès archéologique de France, Bourbonnais, 1988, p. 332. Sur le panneau latéral du siège de Blaker, maintenant à l'Universitet Oldsaksamling d'Oslo, voir M. BLINDHEIM, Norwegian Romanesque Decorative Sculpture 1090-1210, Londres, 1965, p. 38; sur le chapiteau de Barfreston, voir G. Zarnecki, Later English Romanesque Sculpture 1140-1210, Londres, 1953, p. 60.
- 95. F. M. Besson, «'À armes égales' : une représentation de la violence en France et en Espagne au xi^e s.», Gesta, XXVI, 1987. p. 113-126. Pour une interprétation récente de cette imagerie, cf. J. J. G. Alexander, «Ideological Representation of Military Combat in Anglo-Norman Art», dans Anglo-Norman Studies : Proceedings of the XVth Battle Conference, éd. M. Chibnalli. Woodbridge, 1992, p. 1-24. Je dois cette dernière référence à Christopher Hughes.
- 96. Un chapiteau du transept de Sartrouville (Yvelines) montre sur sa face antérieure deux personnages en train de se battre et, sur le côté, un autre portant des poissons (cf. A. Prache. *Ile-de-France romane*, La-Pierre-qui-Vire, 1983, p. 469). Un autre chapiteau sculpté représentant deux combattants qui provient de Palencia et est conservé maintenant à la Walters Art Gallery de Baltimore a été interprété comme représentant l'interrogatoire d'une femme accusée d'adultère (*The Renaissance of the Twelfth Century*, éd. S. K. Scher, Providence, 1969, p. 119; R. Crozet, « Le chasseur et le combattant dans la sculpture romane en Saintonge », dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, p. 669-677).
 - 97. E. Arslan, La pittura e la scultura veronese de secolo VIII al secolo XII, Milan, 1943, p. 61-62, pl. 75.
- 98. O. PÄCHL C. R. DODWELL et F. WORMALD. *The St. Albans Psalter*, Londres, 1960; les AA, datent le manuscrit de 1119/23 environ. Sur la date généralement mieux acceptée maintenant de 1120/30, voir *English Romanesque Art*, 1066-1200, éd. G. Zarnecki, Londres, 1984, p. 93 (notice de C. M. Kauffmann), et H. Helsinger, « Images on the Beatus Page of Some Medieval Psalters », *Art Bulletin*, LIII, 1971, p. 161-176.

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 23. — Théodoric et Odoacre. Rome, Bibliothèque vaticane, Cod. Vat. Pal. 927.

(Cliché D. Kahn.)

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 24. — Psautier de Saint-Alban. Hildesheim, Saint-Godehard. (Cliché Londres, Warburg Institute.) Il y a déjà longtemps, Adolph Goldschmidt remarquait qu'au moyen âge l'identification au combat spirituel était relativement fréquente ⁹⁹. En fait, la métaphore fondamentale du *bellum spirituale* était un élément important de la pensée chrétienne. Dans l'Épître aux Éphésiens (VI: 11-12, par exemple), l'homme est appelé à « revêtir l'armure de Dieu pour pouvoir résister aux manœuvres du diable. Car ce n'est pas contre les adversaires de chair et de sang que nous avons à lutter, mais contre les Principautés, les Puissances, les Régisseurs de ce monde des ténèbres, contre les esprits du Mal qui habitent les espaces célestes ». L'homme doit « ceindre ses reins de la vérité », « porter l'armure de la vertu ».

Les chevaliers du Psautier de Saint-Alban sont significatifs, car ils mettent en évidence la polyvalence de cette simple image. Comme nous l'avons vu, des cavaliers au combat peuvent être identifiés avec des personnages laïes bien précis (Théodoric et Odoacre ou Roland et Ferragut), mais ils peuvent aussi être porteurs d'un sens allégorique, celui de *bellum spirituale* comme les images de la *Psychomachie* de Prudence. De telles représentations servent à illustrer sans ambiguïté le tableau des conflits intérieurs que l'âme chrétienne doit supporter avant d'atteindre la victoire ¹⁰⁰.

^{99.} Il se refère au chapitre *De bello spirituali* du *Gemma animae* d'Honorius d'Autun; bien qu'Honorius ait souhaité expliquer le rituel de la messe de manière symbolique, en termes de bataille. l'usage qu'il fait de la métaphore n'est pas le même. Cf. A. Goldschmidt. *Die Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts.* Berlin, 1895, p. 46-52.

^{100.} L. SEIDEL, Songs of Glory (voir n. 12), p. 56 et W. H. T. JACKSON, The Literature of the Middle Ages, New York/

Les images très répandues de cavaliers s'affrontant comme celles d'hommes combattant à pied permettent de réfléchir sur la relation entre ces images génériques et les thèmes ou les héros de l'épopée. L'idée de lutte spirituelle est sans doute à leur origine. Puis, au fil des siècles, les traditions orales en langue vernaculaire, qui se répandaient de plus en plus, ont dû ajouter peu à peu à ces images des connotations précises s'apparentant elles-mêmes à l'expérience poétique du *vulgus* ¹⁰¹. En d'autres termes, la forme que l'œil saisit se présente d'abord avec un sens allégorique et symbolique très général, les thèmes littéraires lui donnant ensuite des significations précises.

Le fait que l'imagerie de Roland puisse être chargée de beaucoup plus que d'un sens symbolique abstrait est magistralement mis en évidence dans l'autre grande église du xu^c s. de Vérone, la cathédrale (v. 1139) 102. Ici, l'intégration totale du personnage de Roland dans un programme religieux nous fait mieux appréhender la signification profonde du héros. Il s'agit du dernier exemple, dans le domaine de la sculpture, de l'iconographie de Roland insérée dans un contexte religieux. La façade de la cathédrale est précédée d'un porche massif à deux niveaux, supporté par des griffons [fig. 25]. Le tympan de cette façade célèbre la Vierge, à laquelle la cathédrale est dédiée. Assise, elle tient dans ses bras le Christ enfant, entre l'Annonce aux bergers et l'Adoration des mages. Les ébrasements du portail sont décorés d'une série de dix personnages de l'Ancien Testament : neuf prophètes et le roi David [fig. 26]. Ils sont identifiés par les inscriptions de leurs rouleaux extraites des sermons du Pseudo-Augustin et de passages de la Bible annonçant la venue du Christ ¹⁰³. Mais ce sont les ébrasements externes qui sont exceptionnels et d'un intérêt particulier [fig. 27]. Ils montrent deux hommes armés portant des boucliers, sculptés à une échelle beaucoup plus importante que les prophètes voisins. Comme les personnages bibliques du portail, ces hommes ne sont pas identifiés par leur nom, mais par une inscription du xiie s., DVRINDARDA, qui figure sur la lame de l'épée de celui qui se trouve du côté nord, inscription qui ne peut désigner que l'épée de Roland, Durandal 104. Depuis que cette sculpture a été reconnue comme représentant Roland, on s'accorde généralement à voir, dans la sculpture de l'homme qui lui fait pendant du côté sud, celle de son compagnon d'armes, Olivier, ce qui paraît raisonnable. Leur taille (presque grandeur nature) et leur traitement en ronde bosse mettent en valeur la puissance de ces héros et donnent l'impression d'une présence vivante.

Pourquoi Roland et Olivier, tous deux chevaliers, ont-ils reçu une place aussi importante sur un portail d'église? Furent-ils conçus pour être mis en valeur en tant que laïcs ou militaires, en contraste avec les thèmes religieux du portail? Quelques détails semblent vouloir indiquer que leur iconographie répondait en effet à ce projet. Par exemple, le personnage de Roland est représenté barbu et en armes, avec un casque conique et une cotte de mailles ¹⁰⁵. Mais il faut noter un détail particulier; l'armure présente une assymétrie : tandis que la jambe droite est protégée par cette armure, le pied gauche porte une chaussure ordinaire. Dans ce même domaine, on notera qu'à Vérone, sur les ébrasements du portail de la cathédrale, les prophètes sont pieds

Londres, 1960, p. 76, ont tous les deux décrit la *Chanson de Roland* comme une actualisation des combats allégoriques de Prudence. Voir aussi Katzenellenbogen, *Allegories of Virtues and Vices in Medieval Art*, Londres, 1939, et R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentius Handschriften*, Berlin, 1905.

- 101. Je dois remercier M. Curshmann pour son aide sur ce point.
- 102. Verzár-Bornstein, Portals... (voir n. 81), p. 122.
- 103. *Ibid.*, p. 125, pour les inscriptions et les sources.

104. Les chevaliers du moyen âge gravaient souvent leurs épées de noms, de prières et de caractères parfois mystérieux; voir E. R. Oakeshoft. The Archaeology of Weapons, Londres, 1960, p. 6d et 7b. D'après I. Short, l'orthographe du nom de l'épée est identique à celui qui apparaît dans la version franco-italienne de la Chanson de Roland (Venise IV, ligne 881). Voir E. Stengel. Das altfranzösische Rolandslied, I. Leipzig, 1900, p. 96-97. Pour d'autres formes du nom de l'épée, voir The Franco-Italian Roland (V4), éd. G. Robertson-Mellor, Stalford, 1980, p. 264: — M. Catalano, «Le statue di Guglielmo e Renoardo nel duomo di Verona». Archivum romanicum, XXIII, 1939, p. 359, pensait que l'inscription était une addition ultérieure. Mais Lejeune et Stiennon ont fourni de nombreux arguments prouvant que l'inscription est du xus s. (The Legend [voir n. 12], p. 63-66). Leurs critiques les plus sévères s'accordent même avec eux sur ce point, notamment D. Ross, The Iconography (voir n. 35), p. 63-66. Je suis aussi très reconnaissante au Professeur L. Kalinowski de m'avoir donné son opinion sur l'inscription: pour lui, il ne fait aucun doute qu'elle date du xus s.

105. À Vérone, la barbe de Roland est représentée comme elle l'est souvent au me s., suggérant ainsi que l'artiste s'est inspiré d'un modèle classique.

~	1	-
- 4	h	•

LA CHANSON DE ROLAND DANS LE DÉCOR DES ÉGLISES DU XIIC SIÈCLE

nus et le roi David est chaussé. La seule autre disposition analogue est celle d'un groupe de sculptures de Saint-Sernin de Toulouse où certains personnages ne portent aussi qu'une seule chaussure 106.

Toujours à Vérone, sous le pied de Roland, est sculpté un petit dragon, référence évidente au Psaume 90, 13 : Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem 107. Cependant, associée à l'image de Roland, la présence du dragon a de plus grandes implications. Comme c'est le cas pour saint Michel ou saint Georges, il s'agit ici du héros, champion de Dieu contre Satan, au moment de son triomphe. Dans la Chanson de Roland, Charlemagne, à la veille d'une bataille, a un rêve prémonitoire dans lequel il voit des dragons et un groupe de bêtes sauvages et de monstres détruire son armée :

En grant dulor i veit ses chevalers. Urs e leuparz les voelent puis manger, Serpenz e guivres, dragun e averser Grifuns i ad, plus de trente millers N'en i ad cel a Franceis ne s'agiet. (v. 2541-45)

Le fait que l'on fasse souvent allusion aux étendards des Sarrasins comme à des « dragons » les identifie une fois de plus aux ennemis de la chrétienté ¹⁰⁸. Ainsi, le pied protégé par son armure qui écrase la bête représente le courage intrépide et le triomphe ultime de Roland dans son combat contre l'infidèle. La simple chaussure de l'autre pied symbolise son humilité dans un contexte sacré, celui du portail de l'église.

Le personnage d'Olivier est moins problématique. Il était l'ami et le compagnon de Roland. Comme lui, il était de *merveillus vasselage* ¹⁰⁹. Mais le rôle d'Olivier se borne à n'être qu'un complément de Roland, dans le domaine éthique. *Rollant est proz e Olier est sage*. Vaillance et sagesse, ces pôles opposés du héros idéal sont ici incarnés par les deux plus célèbres vassaux de Charlemagne qui s'inscrivent donc dans la longue histoire des thèmes iconographiques de l'actif et du contemplatif ¹¹⁰.

L'apparition de la *Chanson de Roland*, juste avant 1100, est un des événements qui mettent en évidence la position nouvelle du chevalier en Europe ¹¹¹. Un changement d'attitude de l'Église

106. W. Weisbach, «'Ein Fuss beschuht, der andere nach'. Bemerkungen zu einigen Handzeichnungen des Urs Graf ». Zeitschr. f. Schweizer. Archäologie u. Kunstgesch., IV, 1942, p. 108-122. Un bas-relief, maintenant conservé au Musée des Augustins, représente deux femmes — l'une portant un lion, l'autre un bélier; chacune à un pied chaussé, l'autre nu. L'inscription du panneau (SIGNVM LEONIS, SIGNUM ARIETIS, HOC FVIT FACTUM TEMPORE IVLII CESARIS) nous reporte au temps de Jules César. D'après un chanoine toulousain du xiv s., Arnaldus Aginitellus, ce relief doit être interprété comme un présage miraculeux de la naissance du Christ, car il représenterait deux vierges de Toulouse donnant naissance à un lion et à un bélier. Cf. P. Mesplé, Toulouse, Musée des Augustins, Sculptures romanes, Paris, 1961, nº 206, et F. de Mély, « Les deux 'vierges' de Toulouse et leur légende », Gazette des beaux-arts, LXIV, 1922, p. 88-96. Concernant d'autres opinions sur cette plaque, voir M. Durlial, La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle, Cehag, 1990, p. 412-415. Il existe à Toulouse d'autres sculptures comme l'une des consoles du linteau de la porte Miègeville qui montre deux personnages chevauchant des lions et ne portant chacun qu'une seule chaussure. M. Durliat pense que cette iconographie — un pied chaussé et l'autre nu — s'inspire de reliefs antiques.

107. L'image du Christ foulant aux pieds des bêtes sauvages apparaît sur le tympan de la cathédrale de Ferrare dont seul un fragment subsiste au Musée de la cathédrale. Cette iconographie était relativement courante (reliure de l'évangéliaire de Lorsch, bénédictionnaire de l'archevêque Robert, Bibliothèque municipale de Rouen, ms. Y. 7). Pour une étude détaillée des connotations et significations du dragon, voir J. L.E. Goff, « Culture ecclésiastique et culture folklorique au moyen âge : saint Marcel de Paris et le dragon », dans *Ricerche storiche ed economiche in memoria di Corrado Barbagallo*, éd. L. DE Rosa, Naples, 1970, II. p. 51-90.

108. Chanson de Roland, vv. 1480, 3265 et 3330.

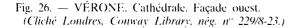
109. Ibid., v. 1094.

110. Curius, European Literature (voir n. 6), p. 217, rattache les éléments contradictoires des personnalités de Roland et d'Olivier à la littérature de l'Antiquité classique. Le contrastre entre fortitudo et sapientia serait donc un topos classique (Chanson de Roland, v. 1093).

111. Sur l'apparition des chevaliers comme une classe distincte au XI s., voir G. Duby, « Les origines de la chevalerie », dans *Ordinamenti militari in Occidento nell'alto medioevo, Settimane di Studio...*, Spolète, 1968, p. 739-761; — J. Fleckenstein, « Zum Problem der Abschliessung des Ritterstandes », dans *Historische Forschungen für Walter Schlesinger*, éd. H. Beumann, Vienne, 1974, p. 252-271.

envers la guerre et le port d'armes était essentiel à la grandeur nouvelle et à l'éclat que la chevalerie acquit alors. D'ailleurs, vers la fin du xi^e s., la position officielle de l'Église s'est radicalement modifiée, passant de la condamnation à l'acceptation sans réserve de la guerre ¹¹². Le pape Grégoire VII (1073-1085) est l'instrument de ce changement comme le suggère son attitude envers les saints militaires.

Illustration non autorisée à la diffusion



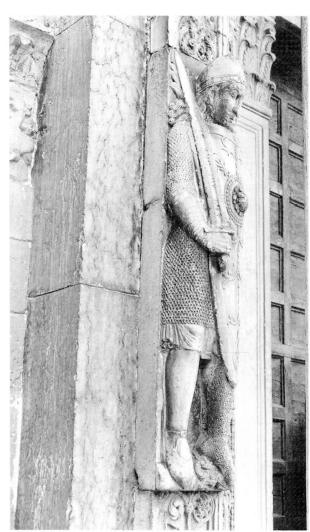


Fig. 27. VÉRONE. Cathédrale. Façade ouest. (Cliché J. Austin.)

Il canonise désormais des personnages comme saint Georges et saint Maurice, non pas en dépit de leurs activités militaires mais, au contraire, à cause d'elles ¹¹³. Grégoire est d'ailleurs le premier pape qui introduit l'expression de *miles Christi* (soldat du Christ), terme qui suggère la victoire grâce à la foi, ce qui était auparavant le fait des apôtres ¹¹⁴. Roland et Olivier, tels qu'ils sont représentés à la cathédrale et à San Zeno sont des personnages avec lesquels le chevalier du xII^e s, peut parfaitement s'identifier. Roland est le *miles Christi* par excellence. Il est le gardien intrépide de la foi chrétienne et de l'Église. Il reconnaît son humilité devant le temple du Seigneur,

^{112.} G. Duby, *The Chivalrous Society*, trad. angl., Londres, 1977, p. 123-133; — H. E. J. Cowdrey, «The Genesis of the Crusade », dans *The Holy War*, éd. T. P. Murphy, Columbus, 1976, p. 17.

^{113.} COWDERY, « The Genesis... » (voir n. 112), p. 20.

^{114.} J. Bumke, The Concept... (voir n. 53), p. 90-92.

mais il est en même temps décrit comme un homme d'action vigoureux, écrasant le paganisme. Olivier est son ami; il constitue, avec sa sagesse, un contrepoids, sans doute même le contrepoids le plus édifiant qui soit, au héros triomphant, engagé dans l'action. Les personnages de Roland et d'Olivier sur le portail de la cathédrale ne s'inscrivent pas dans un quelconque récit. Ils apparaissent comme des symboles : protecteurs de l'Église, de la cathédrale de Vérone notamment, et aussi gardiens de la foi, rédemptrice, noble et immuable ¹¹⁵.

Le cartulaire de San Giorgio in Braida confirme que le portail de San Zeno servait de théâtre aux déclarations publiques importantes et qu'il pouvait être utilisé non seulement comme entrée de l'église mais aussi pour de nombreuses autres fonctions, par exemple comme toile de fond de certaines cérémonies judiciaires. Le cartulaire décrit aussi le rituel du soutien laïque à l'action de l'évêque, et c'est dans ce contexte que l'on peut commencer à mieux comprendre un autre élément sculpté du portail de la cathédrale : les grands lions qui supportent les colonnes du niveau supérieur du porche.

Des connotations empruntées à la Bible — notamment avec le trône et le temple de Salomon — ont fait du lion un symbole de l'autorité judiciaire au xII° s. ¹¹⁶. Pour ne citer qu'un exemple célèbre, la statue équestre de bronze devant l'angle nord-est du palais du Latran, statue que l'on croyait au moyen âge être celle de Constantin, était au xII° s. probablement installée sur un socle porté par des lions ¹¹⁷. Aldebert Erler a montré que l'espace situé devant le palais servait de cour de justice, de lieu de réunion pour les proclamations publiques et les procès ¹¹⁸. Le procès le plus célèbre se déroula pendant la seconde moitié du xII° s. lorsqu'un préfet de la ville qui s'était révolté contre le pape et l'empereur fut pendu par les cheveux à la statue équestre ¹¹⁹. Déjà à cette époque, la statue romaine et les lions qui lui servaient probablement de base étaient reconnus comme les symboles de l'autorité ecclésiastique et de sa juridiction.

Dans le cas de la cathédrale de Vérone, la position de la statue de Roland permet de supposer une même série d'associations. Roland est debout, et la pointe de son épée nue repose sur son épaule. L'inscription de la lame permet d'identifier non seulement le personnage, mais aussi l'arme qui joua un si grand rôle dans la défense de l'Église. Avec les lions à ses côtés, il se présente de manière convaincante comme un symbole monumental de la légitimité de l'Église et du pouvoir temporel.

On trouve, assez fréquemment, durant cette période, derrière un monarque, l'image de quelqu'un censé le protéger. Sur un panneau des portes de bronze de la cathédrale de Gniezno, un personnage se tient exactement dans cette position ¹²⁰. Un souverain est assis sur un *faldistorium*, tandis qu'à ses côtés un chevalier se tient debout, portant une épée avec la pointe dirigée vers le haut, exactement comme la statue de Roland à la façade de la cathédrale de Vérone. La parenté iconographique entre la statue d'ébrasement de Roland debout sur un dragon à la

^{115.} Sur les caractéristiques de Roland et d'Olivier dans la chanson de geste, voir E. Vinaver, *The Rise of Romance*, Oxford, 1971, surtout p. 11, et D. K. Ufffi, *Story, Myth and Celebration in Old French Narrative Poetry 1050-1200*, Princeton, 1973, surtout p. 77-79.

^{116.} Il existe une bibliographie substantielle sur les significations symboliques du lion au XII° s. Cf. notamment W. Cahn, « Solomonic Elements in Romanesque Art », dans *The Temple of Solomon : Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art,* Missoula, 1976, p. 45-72; — I. Ragusa, « *Terror demonum* and *terror inimicorum :* The Two Lions of the Throne of Solomon and the Open Door of Paradise », *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, 40, 1977, p. 93-114, et R. Fayreau, « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », *Bull. Acad. Inscr. et belles-lettres*, 1991, p. 613-636.

^{117.} R. Krautheimer, Rome, Profile of a City, 312-1308, Princeton, 1980, p. 192-193.

^{118.} A. Erler, Lupa, Lex und Reiterstandbild im mittelalterlichen Rom. Ein rechtsgeschichtliche Studie, Wiesbaden, 1972 (Sitzungsber, d. wissensch, Gesellsch, J. W. Goethe Univers, Frankfurt, X/4). Pour le «Constantin» antique et les différentes copies qui se trouvent plus spécialement dans l'Ouest de la France, voir R. Crozet, «Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes», Cahiers de civilisation médiévale, 1, 1958, p. 27-36, et L. Seidel, «Holy Warriors: The Romanesque Rider and the Fight against Islam», dans The Holy War, éd. T. P. Murphy, Columbus, 1976, p. 33-54, et A. Tcherikover, «Concerning Angouléme...» (voir n. 78), p. 438-439.

^{119.} R. Krautheimer, Rome... (voir n. 117), p. 192.

^{120.} Z. KEPÍNSKI. « La symbolique de la porte de Gniezno », dans *Drzwi Gniézniénskie*, éd. M. Walicki, Varsovie, 1959. II.

cathédrale de Vérone et saint Zénon debout sur un démon à San Zeno, tous deux semblables à quelque nouveau saint Michel, est également frappante. Roland représente l'ordre séculier protégeant l'Église, comme saint Zénon incarne l'ordre divin.

Déjà en 1939, Hans Gerhard Evers mentionnait plusieurs portails allemands comme *loci* d'assemblées judiciaires ¹²¹. Certains d'entre eux remontent au XII^e s. À Xanten, le portail servait de cours de justice en 1120: de même celui de Ratisbonne en 1183. Le portail du bras sud de la cathédrale de Strasbourg est aussi un exemple important parmi d'autres ¹²².

Léon Pressouyre a identifié récemment l'inscription qui tient un personnage couronné sur la façade de l'hôtel de ville de Saint-Antonin-Noble-Val (Tarn-et-Garonne). Cette inscription, empruntée à l'introduction des *Institutiones* de Justinien, souligne que le portail, bien que séculier dans cet exemple, était quelquefois associé à des fonctions judiciaires et donc qu'il servait probablement de cadre à des cérémonies juridiques et religieuses ¹²³. Comme les statues plus tardives de Roland (xIII^e-xv^e s.), installées sur les places publiques d'Allemagne, les sculptures de San Zeno et de la cathédrale de Vérone représentaient la caution permanente de l'autorité séculière au profit de l'Église.

VII. Miles Christi.

Un des objets de cet article a été d'examiner les difficultés qui existent pour identifier, dans le domaine de l'art, les thèmes connus souvent par la tradition orale. Lorsqu'il s'agit de Roland, ses attributs de guerrier offrent des moyens relativement sûrs. À la cathédrale de Vérone, c'est la puissante épée de Roland, gravée du nom DVRANDARDA, qui permet de le reconnaître. Roland est doté d'un attribut spécifique, peut-être pas aussi explicite que les clés de saint Pierre ou le gril de saint Laurent, mais tout de même assez clair. À Angoulême et à San Zeno de Vérone, ce sont les actions particulières des personnages — l'évanouissement de Marsile à Angoulême ou la blessure mortelle au ventre de Ferragut à San Zeno — qui établissent un lien entre l'œuvre d'art et la chanson de geste. L'inscription reste, bien sûr, le meilleur moyen d'identification. Ainsi, il n'existe aucune ambiguité à propos des scènes représentées sur le chapiteau d'Estella ou les mosaïques de Brindisi où les inscriptions font figure de légendes. Contrairement aux affirmations de Lejeune et Stiennon, l'image de Roland était assez rare dans l'art du XII^e s. européen. Dans quelques occasions où elle apparaît, elle est clairement identifiée et associée à un contexte spécifique. Roland symbolisait le pouvoir séculier mis au service de l'Église. Ce fait rencontra un écho particulier en Italie, dans le contexte des conflits entre les forces de l'empereur et du pape d'un côté, les communes naissantes et les intérêts des églises locales de l'autre. La présence de Roland sur la façade des deux églises les plus importantes de Vérone reflète les rapports qui existaient entre l'Église et la commune 124.

À Angoulême. l'histoire de Roland a des implications et des connotations particulières. Les scènes représentées constituent ici des symboles miniatures du thème du Salut. Le linteau est porteur de deux messages : l'importance du rôle des chevaliers dans la victoire sur la paganisme et l'obligation qu'avaient les responsables séculiers d'agir dans l'intérêt du pouvoir spirituel. Ces messages

^{121.} H. G. EVERS, Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur, Munich, 1939, p. 181-182.

^{122.} O. von Simson, « Le programme sculptural du transept méridional ». Bull. Soc. amis de la cathédrale de Strasbourg, X. 1972, p. 35-50, surtout p. 35. Je dois cette référence à P. Fergusson.

^{123.} L. Pressouyre, «Lecture d'une inscription du XIII s. à Saint-Antonin-Noble-Val, Tarn-et-Garonne », Bull. Soc. nat. Antiq. France, 1986, p. 256-268. D. Denny a récemment indiqué que des ordalies purent se dérouler devant le Jugement dernier du tympan du portail occidental d'Autun. Voir «The Last Judgement Tympanus at Autun », Speculum, 57, 1982, p. 542-547. L'étude, jusqu'à ce jour la plus importante, des bâtiments où se rendait la justice, est celle de P. Fergusson, «The Greencourt Gatehouse at the Cathedral Monastery of Christchurch, Canterbury », dans Das Bauwerk und die Stadt: Aufsätze für Eduard Sekler, Vienne, 1994, p. 87-97.

^{124.} Les représentations de Roland à Brindisi et à Vérone suggèrent une popularité en Italie qui peut expliquer son apparition dans le répertoire de la poésie de la Renaissance italienne. Il existe — chose surprenante — peu de littérature sur Roland en Italie; voir cependant Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladina di Francia nelle tradizioni italiane. Una proposta storico-antropologico, éd. A. I. GALLETTI et R. RODA. Padoue, 1987.

coïncidaient avec la vision du commanditaire présumé de la façade, l'évêque Gérard. Ce dernier était très engagé dans les luttes qui opposaient le pape et les souverains laïques, à propos des institutions religieuses et du droit de sélectionner et d'investir les hommes qui convenaient pour les charges ecclésiastiques ¹²⁵. Gérard était, lui-même, un défenseur des intérêts de la papauté et il joua un rôle actif dans la solution de la Querelle des investitures. C'est lui qui suggéra la formule qui permit au pape de revenir sur les concessions accordées à l'empereur Henri V, et c'est lui qui fut désigné comme légat pour informer le monarque de la décision du souverain pontife.

Au xII^e s., l'image de Roland fut donc utilisée de manière sélective et la valeur symbolique qui lui était attribuée répondait, comme on pouvait s'y attendre, à des intérêts locaux. Mais cette image a dû aussi suggérer la possibilité de solution pour les problèmes qui se posaient partout, comme la tension quelque fois évidente et souvent latente entre le spirituel et le temporel. Quel que soit le point de vue où l'on se place, le personnage et l'image de Roland acquirent, à l'occasion de la Querelle des investitures, une résonnance et une dimension particulières.

Il ne nous reste plus qu'à examiner un dernier mais important genre littéraire, celui des sermons et des *exempla*. À l'instar de l'art religieux, les *exempla*, ces récits brefs anecdotiques, utilisés par les prédicateurs pour édifier et amuser leur auditoire, empruntèrent parfois leurs thèmes à l'épopée ¹²⁶. Ils nous fournissent un précieux aperçu de la façon dont les héros comme Roland étaient compris au moment même où l'on rencontrait ces héros dans l'imagerie de l'Église. D'après un *exemplum* du XIII^e s. :

Les hommes aiment à entendre les mérites de Charlemagne, Roland et Olivier, parce qu'ils se rendent compte que grâce à ces louanges ils peuvent, par ces paroles, être eux-mêmes poussés à l'action. D'où il découle qu'ils écoutent volontiers les exploits de combats au corps à corps pour ensuite les imiter ¹²⁷.

Les personnages épiques de Charlemagne, Roland et Olivier étaient des héros avec lesquels les hommes du moyen âge pouvaient s'identifier, des héros dont les exploits étaient racontés pour engendrer une certaine émulation, ce qui était, dans une large mesure, l'objectif de l'exemplum. Les exploits de Roland et d'Olivier présentaient un grand attrait : ils offraient des « exemples » concrets de courage et d'honneur acquis au service de l'Église.

Ceci nous est confirmé beaucoup plus tôt par Guillaume de Malmesbury dans son récit de la bataille de Hastings :

Tunc cantilena Rollandi inchoata ut martium viri exemplum pugnatores accenderet, inclamatoque Dei auxilio proelium consertum ¹²⁸.

La fascination qu'exerçaient les vertus surhumaines de ces chevaliers apparaît clairement dans toute une série de documents. Ainsi, dans les propos tenus avant sa mort, selon la version qu'en propose Orderic Vital, le duc Guiscard évoque quelques victoires normandes et compare ensuite son fils à des personnages héroïques :

O Bohémond, noble champion, comparable dans l'art de la guerre à Achille le Grec et à Roland le Franc... ¹²⁹.

De même un sermon anglais du xive s. chante les prouesses de Roland et Olivier et leurs batailles acharnées contre les ennemis pour défendre leur pays et l'Église. Il va même jusqu'à les opposer

^{125.} A. TCHERIKOVER, « Concerning Angouléme... » (voir n. 78), p. 435.

^{126.} L'exemplum était « un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire », cf. C. Brémond, J. Le Goff et J.-Cl. Schmitt, L'exemplum, Turnhout, 1982 (Typol, sources m.â. occid., 40), p. 37. Pour les définitions d'auteurs moins récents, voir J. Longère, La prédication médiévale, Paris, 1983.

^{127.} La « Tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti ». Recueil d'« exempla » compilés en France à la fin du xit s., éd. J. T. Weller, Paris, 1926, p. 131, entrée 255. « Homines libenter audiunt laudes Karoli Magni, Rolandi et Oliveri, quia ipsorum laudibus informantur, ut ad facta concilio excitentur... unde ipsi libenter audiunt gesta militum forcium in bellis corporalibus, ut ipsos imitentur ».

^{128. «}Then beginning the Song of Roland, that the warlike example of that man might stimilate the soldiers...» (WILLIAM OF MALMESBURY, éd. cit. n. 27, p. 302-303).

^{129.} The Ecclesiastical History of Orderic Vital, ed. M. Chibnall. Oxford, 1973 (Oxford Mediev, Texts. 4), p. 36-37.

aux jouteurs vaniteux qui, ignorant les vraies valeurs, se vantent d'« un casque d'or de quarante livres, d'ailettes et d'autres insignes... d'encore plus grand prix » ¹³⁰. Face à ce caractère superficiel et à cette vantardise, les personnages de Roland, d'Olivier et de leurs compagnons d'armes revêtent une signification morale particulière. Ils combattaient « pour défendre l'Église, attaquer l'incrédulité... garantir la paix dans l'État, verser leur sang pour leurs frères », non pour satisfaire leur orgueil ou impressionner leurs pairs ¹³¹. Ils étaient courageux, ils enflammaient l'imagination et ils incitaient à l'action.

Pendant la période des croisades notamment, l'histoire de Roland, de ses compagnons et de leurs exploits, servit de modèle et d'inspiration aux chrétiens ambitieux. Dans de nombreuses œuvres de la littérature médiévale, les guerriers chrétiens apparaissent soucieux d'observer les vertus chrétiennes et, en particulier, la tempérance et le contrôle de soi. Roland était à la fois revêtu d'une grande dignité par les connotations sacrées liées à son personnage et doté d'une large popularité. É. Mâle avait, en un sens, raison, lorsqu'il décrivait l'imagerie inspirée de la poésie en langue vernaculaire comme une sorte de propagande de la part des autorités ecclésiastiques 132.

Mais l'importance de Roland s'étendait encore plus loin. Même s'il n'est pas certain que ce soit lui qui figure sur le toit du grand reliquaire de Charlemagne à Aix-la-Chapelle — qui date du début du XIII^e s. — du moins occupe-t-il une place considérable dans le splendide vitrail de Charlemagne à Chartres, également du XIII^e s. Roland apparaît plusieurs fois lors de la campagne de l'empereur contre les Sarrasins. Deux panneaux sont consacrés à sa victoire sur Ferragut. Dans un autre médaillon, il sonne du cor et essaie de briser Durandal, son épée. Dans les panneaux situés au centre du vitrail qui retracent la campagne espagnole de Charlemagne, comme dans ceux de la partie supérieure qui illustrent l'épisode de Roncevaux. Roland est doté d'un nimbe ¹³³. La *Chanson de Roland* raconte, en effet, comment les champions de la bataille de Roncevaux, Roland, Olivier et leurs compagnons d'armes, reçurent au paradis la couronne des martyrs ¹³⁴. Charlemagne fut lui-même canonisé en 1165, grâce aux intrigues politiques de Frédéric Barberousse.

Pendant sa dernière prière, Roland lève son gantelet vers le ciel : Sun destre guant a Deu en puroffrit. L'archange Gabriel le reçoit et l'âme de Roland est transportée vers les cieux par les anges. Il meurt, comme un martyr, en plein état de grâce :

Ensembl'od els sent Gabriel i vint L'anme del cunte portent en Pareis. (v. 2395-96)

À la fin du poème. Gabriel réapparaît pour inciter un Charlemagne épuisé à de nouvelles campagnes pour la gloire de Dieu. La chrétienté est constamment présentée comme une armée luttant sans cesse contre les infidèles et les forces du mal. Roland en vient à incarner l'histoire terrestre que l'Église pouvait intégrer au thème du Salut comme le prouve clairement l'utilisation de son image sous les scènes du Nouveau Testament à San Zeno de Vérone, ou dans le contexte eschatologique de la façade de la cathédrale d'Angoulême.

Malgré l'adoption de Roland par l'Église, il est difficile de ne pas remarquer que son image n'a jamais été reproduite dans le chœur des églises, le plus sacré des espaces liturgiques. De manière courante, ses images sont réservées au pavement de la nef et au seuil de l'église. Même lorsqu'elles apparaissent sur les façades, on ne leur a donné qu'une place secondaire — à Angoulême sur un petit linteau, à San Zeno sur une bordure inférieure, et à la cathédrale de Vérone dans l'ébrasement externe du portail. Les scènes représentant Roland sont marginales et périphériques, tout comme

^{130.} G. R. Owst, Literature and the Pulpit in Medieval England, Cambridge, 1933, p. 334.

^{131.} JOHN OF SALISBURY.

^{132.} É. Mále, L'art religieux... (voir n. 11), p. 269.

^{133.} C. Manhes-Deremble. Les vitraux légendaires de Chartres, Paris, 1988, p. 254-268. L'auteur affirme que les Capétiens utilisèrent les légendes de Charlemagne pour légitimer leurs prétentions au pouvoir et que le roi lui-même aurait pu faire don du vitrail.

^{134.} Un passage de la *Chronique du Pseudo-Turpin* prescrit les règles à observer pour célébrer l'anniversaire du jour où Roland et ses pairs succombérent à Roncevaux. Les services religieux devaient être célébrés » pro omnibus qui a tempore eiusdem Karoli usque in hordiernum diem in Hispania et Ierosolimis horis pro fide Christi martirium sumpserunt ». Cf. The Pseudo-Turpin, éd. H. M. SMYSER, Cambridge, 1937, p. 97.

dans la mosaïque de Brindisi. Là, non seulement l'iconographie de la *Chanson de Roland* figure sur le pavement, mais les scènes concernant Roland sont reléguées sur les bords de celui-ci, alors que des motifs décoratifs, des oiseaux, des quadrupèdes et du feuillage sont utilisés sur le sol qui entoure l'autel ¹³⁵. L'iconographie de Roland était donc tout à fait convenable et l'Église en tira parti au sein des édifices religieux, mais non à l'intérieur du sanctuaire. En dépit de leur portée essentiellement chrétienne, les images de Roland empruntées à l'épopée en langue vernaculaire étaient réservées aux décorations marginales de l'église ¹³⁶.

Le christianisme était une religion du Livre. L'épopée en langue vernaculaire était enracinée dans la tradition orale. À l'inverse des principaux sujets représentés dans la sculpture, les images à grande échelle des héros épiques ne sont pas basées sur des textes précis. Roland, comme Arthur, Tristan et Iseut, Alexandre le Grand et Sigurd, furent connus au travers des hasards et de la multitude des traditions orales. En les voyant sur les façades ou les pavements, nous ne pouvons pas espérer, dans le domaine iconographique, le type de certitude qu'offrent des textes relativement stables comme la Bible, ses adaptations, ses suppléments ou ses apocryphes. De même, nous ne devons pas en attendre autant que les spectateurs de l'époque. La situation est rendue plus complexe encore par l'habitude très répandue d'actualiser la *Chanson de Roland*. Au lieu de la laisser se dérouler dans un passé lointain (comme la Bible). l'histoire était souvent conçue comme si Charlemagne était vivant et présent. La société du xII° s. se définissait en partie à travers le culte des héros de son propre passé. Les événements du vIII° s. étaient donc refondus dans le moule du XII° s. La souplesse de l'épopée, sur le plan chronologique et dans le domaine des représentations, exige donc des règles d'interprétation très différentes de celles auxquelles nous sommes accoutumés.

Les règles normales de l'exégèse iconographique — tout au moins celles qui sont conventionnellement appliquées à l'art chrétien — doivent par conséquent être modifiées lorqu'il s'agit d'épopées en langue vernaculaire. Aussi typologique et démonstratrice qu'elle puisse devenir, son herméneutique, du moins lorsqu'il s'agit de représentations monumentales dans le domaine de la sculpture et de la mosaïque, est d'un ordre différent. Découvrir les nouvelles modalités de l'interprétation est une tâche qui reste à acomplir.

Deborah KAHN*
34 Goden Street
BELMONT, MA 02178
U.S.A.

^{135.} R. Jurlaro, «Studio sulla cattedrale di Brindisi», Arte cristiana, 56, 1968, p. 240.

^{136.} L'étude la plus récente des marges et bordures dans la décoration des églises est celle de M. CAMILLE, *Images on the Edge*, Cambridge, 1992. En effet, il existe un certain nombre d'églises décorées de légendes sculptées dans lesquelles il serait très difficile de trouver une signification ou un sens spécialement chrétien. Andlau, en Alsace, en est un exemple : les côtés nord et ouest de la façade montrent des frises d'animaux, de monstres et de truands [fig. 18].

^{*} Je suis particulièrement reconnaissante à Willibald Sauerländer. Ian Short, Neil Stratford et tout spécialement à Michael Curschmann pour l'aide qu'ils m'ont accordée et la perspicacité qu'ils ont montrée dans la préparation de cet article. J'exprime aussi toute ma gratitude à mon ami Jacques Henriet pour sa traduction.