

## Une lecture du *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*

MENG Yuqiu\*

Department of French School of European Languages and Cultures Zhejiang International Studies University

**\*Corresponding Author:** Meng Yuqiu, Department of French, School of European Languages and Cultures, Zhejiang International Studies University

**Abstract:** This article reads *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* as reflexion of internal divergences in medieval European society where the epic ideal valuing warrior valor, physical strength and destructive harshness, whose incarnation par excellence are Charlemagne and his twelve peers, was opposed to a system of values preferring material wealth, elegance of manners and refinement of taste, to which Charlemagne's queen aspires. Brainchild of a talented poet, this good piece of humor and entertainment offers a somehow unflattering, but humane or poignant, image of the Franks through a fictive journey, problematizing values touted in the genre of *chanson de geste*, as well as inviting comparisons between the East and the West.

**Key words:** Charlemagne, Jérusalem, Constantinople, *chanson de geste*, amour

### 1. INTRODUCTION

Aborder le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* (désormais *Voyage*) est une tâche effrayante, quand on se rend compte de la critique abondante mais pas toujours efficace sur cette œuvre d'une longueur pourtant restreinte : quelques 870 vers seulement. Malgré l'intelligence, l'érudition, la minutie et l'ingéniosité des nombreux et souvent illustres chercheurs qui se sont penchés sur cette pièce depuis presque deux siècles si l'on compte à partir de l'année 1836 où parut la première édition du poème par F. Michel, aucun consensus n'a été obtenu sur le titre, le genre, l'origine, l'auteur, la date, ou la langue du poème. Rien d'étonnant à ce que le poème se voie interprété diversement. Les commentaires sont tellement variés, contradictoires et parfois fantastiques que J. Horrent (1961, p.11) appelle, à juste titre, « bigarrure » le corpus critique. A cette multitude de couleurs, la présente étude n'a pas l'ambition d'en ajouter une toute nouvelle, mais se contentera bien d'en suggérer quelques nuances.

Ce qui fait du *Voyage* un cas étrange et unique, c'est le contraste entre sa forme et son contenu. L'apparence d'une *chanson de geste* a conduit la plupart de ceux qui ont tenté une interprétation globale du poème à y voir comme thème le conflit idéologique, religieux, politique et moral entre l'Occident et l'Orient, incorporé par le conflit personnel entre Charlemagne et Hugues. Le comportement des personnages, en revanche, s'éloigne tant de l'héroïsme du genre épique qu'il est difficile de justifier une exaltation de l'un ou l'autre des opposants dans de telles circonstances. Nous nous rangeons, en principe, du côté de ceux qui voient dans le *Voyage* une image défavorable de Charlemagne et ses compagnons. Mais tout en admettant la possibilité de lire l'ouvrage comme une parodie du genre de la *chanson de geste* tout entier (Neuschäfter, 1959) ou plus spécifiquement celle de la *Chanson de Roland* (Owen, 1967), comme une satire sociale d'inspiration bourgeoise (Paris, 1880 ; Bédier, 1925), ou comme une réaction violente contre la légende latine de fabrication monacale qu'est le *Descriptio* (Walpole, 1955), nous proposons une lecture du poème qui donne raison ni à Charlemagne, ni à Hugues, mais à... la reine du premier. Nous sommes de l'avis que le *Voyage* reflète un conflit interne de la société occidentale où s'opposent d'une part l'idéal épique valorisant la vaillance guerrière, la force physique et la rudesse destructive, dont l'incarnation par excellence sont Charlemagne et ses douze pairs, et d'autre part un système de valeurs préférant la richesse matérielle, l'élégance des manières et le raffinement du goût, auquel aspire la femme de Charlemagne. Nous allons voir si, en déplaçant ainsi le conflit fondamental du poème, nous n'arriverons pas à une

interprétation qui, quoique peu conventionnelle, ne sera pas moins vraisemblable que celles que nous ont proposées nos prédécesseurs. Notre compréhension de l'œuvre se justifiera à l'appui des analyses textuelles qui porteront non seulement sur des passages déjà bien discutés, mais aussi, et surtout, sur ceux qui ont été peu touchés jusqu'ici par les critiques.

## 2. ANALYSE

Alors une question se pose : de quel texte s'agit-il? On sait l'histoire du seul manuscrit disparu au British Museum. L'impossibilité d'y recourir laisse planer le doute éternel sur maints endroits, d'où les divergences parfois considérables des éditions existantes, pour des raisons de mètres ou de sens. Heureusement on a depuis longtemps renoncé à l'illusion du texte *pur* d'une œuvre médiévale. On reconnaît que tout texte, en tant que produit littéraire, fait l'objet légitime d'études littéraires. Les traductions récentes, française ou anglaise, au lieu de suivre une édition fixe, font des choix personnels quant aux leçons particulières, en se référant à d'autres éditions (Tyssen, 1978 ; Picherit, 1984). Nous nous permettons d'adopter la même méthode. Notre texte de base est celui de J-L G. Picherit, choisi par sa clarté et sa simplicité d'orthographe et de ponctuation, mais nous profiterons d'autres éditions au besoin. Maintenant passons à notre texte.

Au commencement était la querelle. La scène initiale à Saint-Denis a fait couler beaucoup d'encre. Il est presque unanimement tenu que tous les événements qui suivront sont conditionnés par les trois vers que Charles adresse à sa femme (v.9-11), et la réponse négative de la reine (v.13-16), mettant en question la suprématie de son époux impérial, envoie celui-ci en route à l'affirmation ultime, de sa supériorité selon les uns, de son infériorité selon les autres, par rapport à Hugues. Dans une telle perspective, la dispute est regardée comme une nécessité fonctionnelle sur le plan structural du récit, importante par ses conséquences graves, mais frivole et sans motif en elle-même. Charles demande par vanité, et la reine répond par caprice. Nous en voyons autrement : l'affaire commence non point au vers 9, mais un peu avant, au vers 5 :

Charles li empereres regardet sa muiller:

Ele fut corunee al plus bel et al meuz. (v.5-6)

Le vers 6 est de toute évidence l'image de la reine aux yeux de Charles. Il est curieux que personne n'ait détecté la causalité, qui nous semble pourtant si naturelle, entre ce détail et la question de Charles. La beauté suprême de la reine suscite l'envie d'émulation chez Charles. La question qu'il pose ensuite n'est qu'un remaniement de la formule au superlatif (*al plus bel et al meuz*) qu'il accorde dans son cœur à sa femme. Si « vanité » il y a, ce n'est pas une vanité *ex nihili*, la façon « incomparable », pour reprendre un terme de M. Tyssens (1978, p.1), dont la reine porte la couronne, est à son origine. Les propos de Charles

« Dame veistes onques hume nul desuz ceil,

Tant ben seist espee ne la corone el chef?

Uncor cunquerrei jo citez ot mun espez ! » (v.9-11)

Deviennent ainsi une tentative d'égaliser son épouse. Ce qui est intéressant, c'est le système de valeurs derrière ces lignes. Ebloui par la beauté de son épouse, Charles veut faire l'émule par la sienne propre et il a pleine confiance d'y réussir. Il a certes une *amisted* et une *gred* (v.54) pour sa femme, et par ces paroles il essaye de lui plaire. Mais comment ? En parlant d'*espee* et de *citez* qu'il conquerra ! Sous la plume de notre poète, Charles est le représentant fidèle de l'esprit épique et, nous le verrons, il sera jusqu'au dernier vers du poème. S'il ajoute l'épée à la couronne, c'est que celle-là, au lieu d'être un accessoire, est indispensable pour la beauté masculine, en fait c'est bien la seule beauté possible pour Charles. Il n'a aucun doute que ce qui lui vaut l'estime féminine, ce sont ses qualités de guerrier et ses exploits militaires. A ses paroles il ne s'attend qu'à une affirmation.

Le pauvre Charles se trompe, pourtant. Car la beauté qu'aime la reine est toute autre que celle que conçoit son mari, une beauté qui n'a rien à avoir avec la lourdeur des armes et la rudesse des combats. Pour la reine, est mieux celui

« ...ki plus se fait leger

Quant il porte corune entre ses chevalers:

Kaunt la met sur sa teste, plus belement lui set ! » (v.13-16)

La compréhension de ces propos décide de l'interprétation entière du *Voyage*. Que veut dire *leger?* Et *set?* L'ancienne langue offre à ses mots un champ sémantique le plus souvent fort large et souple, ce qui, hélas, ne facilite pas notre travail. Nous pensons que la traduction donnée par G. Favati rend le mieux l'esprit de ces vers:

«...qualcuno che appare ancor più *elegante* quando porta la corona in mezzo ai suoi cavalieri: quando se la cinge intorno al capo, essa gli sta anche più *leggiadrementemente*.» (Favati, 1965, p.221. C'est nous qui soulignons.)

Donc, la reine fait l'éloge d'une élégance, d'une grâce de manières. La couronne en tant que telle importe peu ; ce qui importe, c'est la façon de la porter. Et cette façon subtile et sophistiquée, Charles ne l'a pas. Pis, il ne la conçoit même pas. Dès qu'il entend ces propos, il « *mult en est curecez* » (v.17). Cependant, imperméable au concept de sa femme, Charles prend le message de celle-ci pour un défi de sa valeur propre à lui, c'est-à-dire sa valeur en tant que chevalier, mari, seigneur et empereur. Il croit que sa femme en sait un autre qui le surpasse en puissance militaire. Sa fierté ne tolère pas une idée pareille et il vise à un affrontement public avec cet autre:

« Si porterum ensemble les corunes as cheis !  
Si i serrunt vos druz e tuz vos cunsilers ;  
Jo maunderai ma court de mes bons chevalers!  
Si Franceis me le dient, dunc l'octreierai ben ;  
Se vus m'avez mentid, vus le cumperez cher :  
Trencherai la teste od m'espee d'acer ! » (v.20-25)

Son seul souci, le texte suggère ici comme ailleurs, est que l'autre ait peut-être une couronne plus haute que la sienne !

Mais l'intérêt de ce passage ne se borne pas là. Charles fait une distinction entre ses *bons chevalers* et les *druz* et *cunsilers* de son épouse, distinction que plusieurs critiques ont trouvée perplexe sans y explorer davantage. Cependant, cela soutient notre thèse que le poème met en scène un conflit au sein de la cour de Charles. La reine ne pense point mettre en question la suprématie féodale de Charles, elle n'est pas dans une position à le faire, le droit matrimonial en vigueur ne concédant que fort peu d'autorité à l'épouse (Duby, 1978, p.3-7). Elle propose ici une autre série de critères en ce qui concerne la beauté. Mais Charles, impénétrable de cette notion, interprète le message de la seule façon dont il est capable : comme un reniement de sa suprématie féodale et seigneuriale. Un tel défi est inacceptable non seulement pour lui, mais aussi pour sa communauté dont il est le chef. Instinctivement, donc, il recourt au jugement de ses chevaliers, parce qu'il est bien sûr que ceux-ci, partageant les mêmes valeurs que les siennes, le soutiendront sans condition. Là il ne se trompe pas. Tout au long du poème les compagnons de Charles feront preuve d'une solidarité on ne peut plus totale. En fait, désormais Charles et sa bande ne font plus qu'un. Nous y reviendrons.

Face à la colère de son époux, la reine essaie de l'apaiser:

« Emperere », dist ele, « ne vus en curucez !  
Plus est riche d'aver e d'or e de deners,  
Mais n'est mie si pruz ne si bon chevalers  
Pur ferir en bataille ne pur i encaucer. » (v.26-29)

Le rival, dit la reine, est moins vaillant sur le champ de bataille que Charles. Mais, en tant que lecteur, nous savons qu'elle n'a jamais renié la valeur militaire de son époux. Seulement elle ne s'y intéresse pas. De plus, elle insiste toujours que l'autre est supérieur à Charles en richesse ! Bref, elle ne recule pas d'un pouce de sa position. Cette attitude de la reine neutralise la voix narrative qui suit :

Quant ce out la reine ke Charle est si irrez,  
Forment s'en repent ele, veult li chaïr as pez. (v.30-31)

Nous profitons de cette occasion pour revenir au vers 12 :

Cele ne fud pas sage, folement respondeit

Au premier abord, la voix narrative semble désapprobatrice envers la reine. Mais ce n'est qu'un astuce de l'auteur. La voix narrative de ce poème n'est pas là pour juger, elle participe au déroulement de la narration. Ce vers doit être compris dans la perspective des conséquences de la réponse que la reine va donner à la question de Charles. Notre poète s'amuse de sa propre mise en scène. Cependant, plus d'un critique ont été dupe.

La dispute continue donc, pour ainsi dire, dans une incommunicabilité. Charles profondément vexé se montre un guerrier achevé, c'est-à-dire sans pitié envers son ennemi, en l'occurrence sa propre femme qui lui rappelle d'ailleurs leur relation conjugale (v.33). La reine prétend qu'elle ne sait personne de la sorte (v.40), et nous la croyons. Le poème fait de la reine aspiratrice d'un idéal masculin autre que celui de son mari, sans savoir nécessairement une incarnation personnelle. R. N. Walpole (1963, p.140) pense que la reine avance le nom de Hugues par hasard afin de se sauver, et nous sommes d'accord avec lui. Charlemagne serait allé ailleurs que Constantinople, le conflit fondamental étant au sein du couple, Charles ne l'aurait pas moins cru si la reine avait prononcé Raymond le Robuste ou Thierry le Brave. Qu'importe, il suffit qu'il y en ait un pour mettre Charles à sa poursuite ! Nous n'avons pas affaire avec un roi soucieux, comme suggèrent certains, du qu'en-dira-t-on, mais du qu'« en-dira-la-femme-à-soi ». Et les deux ne sont pas la même chose. Il y a une tentation sexuelle. Si nous avons dit plus haut que dans le monde de Charles la conquête féminine vient des triomphes militaires, le doute porté sur la puissance militaire nuit naturellement à son statut d'homme. Charles dit:

« Nel dusés ja penser, dame, de ma vertuz ! » (v.56)

Le mot *vertuz* retient notre attention parce que c'est lié à la faute de la reine que définit Charles lui-même. Bien que les paroles de Charles ne soient pas toujours crédibles, comme nous allons le voir tout de suite, ici il parle vrai. Dans diverses langues le mot est traduit en *valore* (Favati, 1965, p.222), *puissance* (Tyssens, 1978, p.2), *power* (Picherit, 1984, p.6). Nous voulons signaler que son étymon latin, *virtu*, a le sens de « virilité ». E. Vance (1988, p.166) voit dans le *Voyage* une « crisis of male sexual identity », et nous partageons son avis sur ce point.

Charles semble si déterminé de trouver ce Hugues (v.57) qu'on s'attend à un départ immédiat pour Constantinople. Mais pour sauver les apparences il recourt à un détour : on ira à Jérusalem d'abord, en pèlerinage.<sup>1</sup> Ainsi Charles est en route à la tête d'une énorme troupe sans armes. Nous allons les suivre dans leur grande randonnée et nous allons voir que les dires de la reine ne seront pas démentis. Tout au long de leur voyage, Charles et ses compagnons s'avéreront rustres et grossiers, peu polis, sans souci de manières et sans tact.

La fameuse scène de l'occupation des chaises à Jérusalem a suscité beaucoup de discussion. L'acte de Charles est-il sublime ou grotesque? Les avis sont partagés. Nous sommes convaincue que les Francs prennent place autour de la table sainte non par dignité, mais par ignorance. Rien dans le texte invite à penser qu'ils se rendent compte sur quelles chaises ils sont assis. De plus, il y a un autre élément qui aurait pu empêcher Charles de faire ce qu'il a fait : le treizième siège au milieu, attendant le retour du Christ, est

...ben seelee et close. (v.117)

Quant au mot *seelee*, nous ne pouvons être d'accord avec Favati (p.149) qui l'interprète comme « a salde commessure, robustamento costruita ». Horrent (p.34) voit *seelee et close* comme « interdite aux profanes ». Mais nous croyons que le sens peut être encore plus concret. Charlemagne, après avoir reçu les reliques, fait faire un reliquaire,

Il l'a fait seieler a force et a vertuz

A grant bendes d'argent l'a fait lier menuz (v.200-201)

Si cette fois les critiques n'ont pas de problème à comprendre *seieler* au sens de « sceller » (Tyssen, 1978, p.7 ; Picherit, 1984, p.18), nous considérons tout à fait probable que sur la chaise au centre il y a quelque chose matérielle qui marque clairement son interdiction. Néanmoins, notre Charles n'en est pas intimidé. Il s'y assied... pour se reposer (v.120)! Un touriste d'aujourd'hui qui ne respecte pas le

---

<sup>1</sup> En fait, déjà le choix du titre est une sorte d'interprétation du poème. Il y a ceux qui préfèrent l'appeler le *Pèlerinage de Charlemagne*....

signe « Gazon interdit » dans un site d'attraction ne serait pas jugé nécessairement méchant, on lui reprocherait pourtant, et avec raison, d'être pas assez civilisé. Et c'est ce que l'on doit dire de l'empereur des Francs. Nous voyons toujours en lui et ses compagnons une confiance aveugle et un manque total de manières. Ils se comportent comme si, et nous insistons sur ce point, ils étaient toujours chez eux, « en France ». Le poème les met dans de différents lieux seulement pour montrer qu'ils ne savent pas changer, et combien les héros du monde épique vont mal dans des mondes où la guerre cède place à la paix, la force physique à l'élégance de la prestance.

Interrogé par le patriarche, Charles répond:

« Sire, jo ai nun Karle, si sui de France nez.

Duze reis ai cunquis par force e par barnez :

Li trezime vois querre, dunt ai oï parler.

Vinc en Jerusalem, pur l'amistet de Deu :

La croiz e le sepulcre sui venuz aürer. »

(v. 151-155)

Il avait pris la peine de camoufler son voyage par un pèlerinage, mais une fois à Jérusalem, il se définit en suzerain puissant en route d'ajouter une conquête de plus à un record déjà exceptionnel, en oubliant qu'au lieu d'une conquête, c'est une quête de vérification qu'il entreprend. Mais, d'une façon inattendue, son geste d'ignorance lui vaut le titre de Charlemagne (v.158)! Alors dans une hâte il demande des reliques. La largesse du patriarche étant prodigieuse, il en reçoit toute une quantité. Avant de partir, Charlemagne promet d'aller combattre les Sarrasins en Espagne.<sup>2</sup>

Si le séjour à Jérusalem constitue un premier dépaysement pour les Francs, c'est Constantinople qui illustre pleinement le type du monde dont rêve la reine de Charlemagne. Celui-ci et sa suite vont témoigner de l'art de bien porter une couronne, sans savoir vraiment l'apprécier. C'est un monde de richesse matérielle spectaculaire. L'or brille partout : même les tables, les chaises et les bancs sont en or (v.343). Devant cet immense trésor, Charlemagne doit reconnaître que « *la sue manantise en prisent mie un guant* » (v.363). Cette richesse ne provient pourtant pas de conquêtes militaires. Comme Jérusalem, Constantinople vit en paix. L'arme n'est pas de mise, le roi Hugues s'occupe à labourer avec une charrue d'or (v.283-297) : pour son travail journalier (v.299) il trace une ligne droite (v.297), ce qui suggère que la grandeur chez Hugues est basée sur l'humilité, la persévérance et la régularité dans le travail. Hugues n'ignore pas l'existence de l'empereur des Francs (v.310-312), mais à la différence de ce dernier, il n'a pas eu la hâte d'aller le rechercher dans un esprit belliqueux.

Grâce à la richesse on vit dans un luxe quotidien. La mention de soie, de pierres précieuses etc. va jusqu'à la saturation. Le palais de Hugues est un objet d'art exquis à l'intérieur duquel la virtuosité technologique assure une harmonie paradisiaque (v.376-377) et une tranquillité imperturbale malgré les adversités de la nature (v.378-379). Les chevaliers et les demoiselles sont aussi splendides que leur ville. Hommes et femmes prêtent un grand soin à la toilette, s'habillant somptueusement, en soie et en fourrure (v.268-269, 273, 337). Ils montrent une aisance égale aux jeux (v.270-271) ou au travail (340-341). Entre les deux sexes il y a tendresse et galanterie : les jeunes filles *tenent lur amis, si se vunt deportant* (v.274). Tout cela est inconnu des Francs.

Dans un tel monde les héros de la sphère épique deviennent impuissants. Dès que le palais commence à tourner, ils s'abandonnent à l'affolement dérisoire, se jettent à terre et se couvrent la tête, refusant de voir ce qui se passe (v.389). Les seules paroles qu'ils prononcent sont des lamentations sur leur sort (v.390-391). Charlemagne paraît aussi désappointé et désorienté que ses compagnons : il s'assied par terre (v.387), et demande impatientement quand s'arrêtera le mouvement (v.396). Hugues, de son côté, reste calme et serein : non seulement il se tient debout au milieu des Francs jetés à terre (v.388), mais encore, il n'a aucune difficulté à marcher (v.394)!

Nous avons dit que les Francs sont traités dans le poème comme une personne dès leur départ à Saint-Denis. Ils agissent comme un. Les compagnons de Charles ne suivent-ils pas leur seigneur comme son

---

<sup>2</sup> Le rapport du *Voyage* avec la *Chanson de Roland* a toujours été une question à débattre. La légende de Roland étant largement répandue, nous ne pensons pas que l'auteur de notre poème ait nécessairement besoin de connaître le texte du *Roland* pour mentionner dans le sien les batailles de Roncevaux. Par conséquent, nous croyons qu'il faut être prudent de spéculer sur la date du *Voyage* à partir de celle du *Roland*.

ombre? Ils l'imitent en prenant place sur les chaises à Jérusalem (v.121). Ils passent la nuit dans la même chambre que lui à Constantinople. Plus tard, quand le fleuve déborde, du coup, Charlemagne et les douze pairs sont tous « *desur un pin antif* » (v.780-781; 783-784). Ils parlent aussi comme un. Sur la route Charlemagne fait une autocélebration:

« Veez gentes cumpaines de pelerins erraund !  
Hitantes milies sunt el premer chef devant ;  
Ki ço duit e governet ben deit estre poant ! » (v.95-97)

Encore plus intéressant, c'est qu'il « *apelet Bertram* » pour le dire (v.94). De même, à l'entrée de Constantinople, Charlemagne « *apelet Roland* » pour dire qu'il ne trouve pas le roi Hugues (v.277). L'absence du besoin de réponse dans ces cas supprime la distance entre le destinataire et le destinataire. Cela devient encore plus évident quand ils commencent à se parler constamment : jetés par terre dans le palais tournant, ils déplorent « *li uns a l'autre* » (v.390); couchés dans la chambre ils « *dist li un a l'autre* » (v.448) leur envie commune de conquérir la richesse de Hugues par force. Par contraste de l'incommunicabilité entre Charlemagne et sa reine, la communication au sein du camp de Charlemagne s'opère avec la plus grande efficacité. Tout message est énoncé, transmis, et compris en même temps.

L'apothéose de cette communication est évidemment la scène des gabs (Kraemer, 1967 ; Knudson, 1969): chacun des gabs est entendu par tous les autres membres de l'équipe, et la plupart d'entre eux sont interchangeables. Si on commence de l'annonce des gabs jusqu'à la capitulation de Hugues par suite de l'exécution du troisième, on compte 357 vers (v.445-801) sur un ensemble de 870. L'importance de cet épisode est incontestable. Que les Francs soient de mauvais invités, il n'y a pas de doute. Ils se moquent d'un hôte qui les accueille avec la plus grande hospitalité, qui les héberge, qui s'assure que rien ne leur manque (v.409). Mais nous croyons que l'épisode des gabs consiste surtout à révéler l'état d'esprit des Francs en tant que fidèles des valeurs guerrières. En les encadrant entre un annonce par la voix narrative (v.446-447) et le premier gab proprement dit énoncé par Charlemagne (v.453 et suiv.), le poème met en relief les lignes suivantes

E dist li un a l'autre: « Veez cum grant bealtet !  
Veez cum gent palais e cum fortz richetet  
Plouïst al rei de glorie, de sainte majestet,  
Carlemaine mi sire les oust recatet  
U cunquis par ses armes en batail champel ! » (v.448-452)

pour donner aux gabs leur motif : l'envie d'utiliser la force pour conquérir une richesse convoitée. La situation à Constantinople leur excluant toute possibilité de combat réel, nos guerriers incorrigibles ne manquent pas à s'engager à qui mieux mieux dans un combat verbal. Les gabs sont des fantasmes qui par leur exagération relèguent la réalisation du désir au domaine de l'imaginaire. De plus, même pour la réalisation imaginaire de leurs vantandises, tous les Francs, à commencer par Charlemagne (v.458), doivent emprunter des armes à Hugues, ce qui suggère que sans arme ils ne savent rien faire, ne sont rien, et ne valent rien. D'ailleurs, le poète nous fait bien voir que, malgré toute la fanfaronnerie, ils gagent pour tomber dans l'inaction la plus totale — le sommeil (v.618)!

Le gab d'Olivier mérite un examen de près parce qu'important sur plusieurs aspects. Concernant un être féminin, il fait un cas exceptionnel par rapport aux autres gabs. Le processus de son exécution entraîne des échanges de discours qui forment un parallèle hautement significatif avec ceux entre Charlemagne et la reine.

Olivier tombe amoureux dès la première vue de la princesse. Il dit, « entre ses denz » (v.408):

« Plouïst al rei de glorie, de sainte majestet,  
Que la tenise en France, u a Dun la citet,  
Ka jon fereie pus tutes mes voluntez. » (v.405-407)

Il est difficile de trouver un portrait sympathique du jeune homme dans des paroles aussi grossières. Olivier ne pense à autre chose que l'assouvissement de ses désirs sensuels. Nous ne voyons pas de

différence d'esprit entre ces paroles et celles de Guillaume d'Orange à propos de la charrue d'or de Hugues:

Dist Willemes d'Orange: « E, sainz Pere, aiude !  
Car la tenise en France, et Bertram si i fusset,  
A pels et a martels sereit aconseue ! » (v.326-328)

Nous ne croyons pas, non plus, que l'expression « *la tenise en France* » identique chez les deux soit fortuite. Femme ou chose, les Francs, chez eux, ont leur façon de les traiter : avec brutalité. Ils sont incapables de s'y prendre autrement. Une fois face à face dans la chambre, la « *pucele* » (v.709) demande:

« Sire, eissistes de France pur nus, femmes, ocire ? » (v.711)

A première vue la question est là pour rappeler l'atrocité de l'acte éventuel qu'on va imposer à la princesse. Mais qui jette un regard en arrière ne tarde pas à se souvenir avec quelle intensité Charles a menacé sa reine de mort : il l'a fait dans chacune des quatre prièmes laisses (v.25, 42, 52, 55)! Donc, c'est effectivement pour occire une femme, la sienne, que Charlemagne a entrepris son voyage à la tête des Francs ! Et ce *nus* établit une solidarité ô combien triste entre la reine et la princesse. L'art du poète nous surprend par une correspondance aussi habilement et discrètement mise en place.

Tout déterminé de châtier sa femme au cas où elle mentirait, Charlemagne l'a bien vite oubliée, à ce qu'il nous semble. Pendant le voyage il ne pense à sa femme que deux fois (v.234, 365). De son côté Hugues fait l'image d'un mari plus désirable. Ramenant les Francs qu'il vient de rencontrer :

E vint sus al paleis, out sa muiller veue ;  
Il la fet cunreer, et cele est revestue (v.330-331)

La nuit où il accueille Charlemagne, le poète n'oublie pas de nous dire, avec un clin d'œil, que Hugues passe la nuit avec sa femme :

Li reis Hugun li Forz a sa muiller en vint (v.444)

L'auteur semble dire que la reine de Charlemagne a bien raison de rêver d'une autre vie !

Retournons à Olivier au lit avec la princesse. Il l'appelle « *bele amie* » (v.712) et « *dame* » (v.717), la rassure (v.713), et lui donne les trois baisers d'après la tradition courtoise (v.715). On dirait un couple courtois. Seulement, la réponse de la jeune fille dissipe cette illusion :

« Sire », dist la pucele, « aiez merci de mei :  
Jamés ne serraï lee se vus me huniset ! » (v.720-721)

Le mot « *merci* », ici, au lieu de signifier « faveur » dans le discours courtois, est dans son sens le plus cru, qui implique un âpre rapport de pouvoir. Ainsi, malgré son apparence, le discours d'Olivier tourne à vide. Il est incapable d'assumer le rôle de l'amant, son seul souci est de réussir son gab (v.723). Ce qui est particulièrement intéressant, c'est un propos semblable dans la bouche de la reine au début du poème (Cobby, 1995, p.136) :

« Emperere, dist ele, mercid pur amur Deu ! » (v.32)

Nous voyons qu'Olivier est digne de Charles. Tous deux réduisent les femmes à leur « *merci* », et cela dans leur monde propre ou dans un monde étranger. La mobilité temporo-spaciale forme un contraste frappant avec la constance de leur dire et faire.

La majorité des critiques parlent de l'accomplissement des gabs avec la plus grande sûreté sans (se) rendre compte, curieusement, du fait que celui d'Olivier n'a pas abouti: de cent fois qu'il a promis, il n'a réalisé guère un tiers (v.726). C'est la princesse qui l'accomplit par... sa parole:

Al matin par sum l'albe i est venuz li reis  
E apelat sa fille, si li dist en requreit:  
« Dites mei, bele fille, ad le vus fait .C. feiz ? »  
Icele li respunt : « Oil, bel sire reis ! » (v.727-730)

Charles avait accusé sa femme de mensonge (v.52) et se croit justifié de lui enlever la vie à cause de ce mensonge. Maintenant il faut un véritable mensonge, d'une femme, pour sauver la vie des Francs. Une fois de plus, le poète nous offre un admirable jeu de miroir.

Au lieu du « viol » dont parle Van Belle (1986), nous sommes d'accord avec Horrent (1961) et Adler (1947) qui voient un attachement de la princesse pour Olivier.

Hu que veit Oliver, volenters i parolet,  
Fait lui contenant get a amisté li portet :  
Volenters le baisast, mais pur sun pere n'oset. (v.824-826)

Ce passage surprend et émeut par la fraîcheur et la vivacité de la peinture d'une jeune fille éperdument amoureuse. A nos yeux c'est la description la plus humaine du poème entier. S'il n'y a pas un mot sur Olivier, c'est que ces sentiments ne sont pas partagés.

Les Francs prêts à remettre sur la route du retour,

La fille lu rei Hugue i curt tut a bandun  
La u veit Oliver, sil prent par sun gerun ;  
« A vus ai jo turnet m'amistet et m'amu r ;  
Que m'en portez en France, si m'en irrais od vus ! » (v.852-855)

La princesse manifeste d'une façon désespérante son affection pour Olivier. Elle court à l'élan, elle le tient et l'implore de l'amener avec lui. Et qu'est-ce qu'Olivier répond ?

« Bele », dist Oliver, « m'amur vus abandun :  
Jo m'en irrai en France od mun seignur Carlun. » (v.856-857)

Une fois encore, Olivier imite un discours courtois seulement pour retomber dans le sien. Les termes « *bele* » et « *amur* » sont tournés à vide par la seconde partie de son énoncé. La reine, délaissée par Charlemagne, était « *doloruse et pluraunt* » (v.92), et ce sera à cet état qu'Olivier réduira la princesse. Tel seigneur, tel vassal !

Il est à remarquer que le refus catégorique d'Olivier implique non un choix, mais une incompatibilité : il faut qu'il se détache de toute femme pour servir exclusivement « *[s]un seignur Carlun* ». Roland est Roland parce qu'il a vécu et est mort pour Charlemagne seul. La belle Aude n'apparaît que pour tomber raide à la nouvelle de la mort de son fiancé (*Roland*, v.3720-21). Le monde épique est masculin, il n'y a pas de place pour les femmes.

Le pardon final invite à réfléchir. Charlemagne pardonne-t-il à la reine par une magnanimité pieuse, au nom de la Sainte Sépulcre qu'il a vénérée (v.870), ou, parce qu'il se doute, dans son for intérieur, que sa femme n'a pas menti ? La condamnation unanime des Francs envers la reine (v.813-815;819-820) ne nous surprend pas, puisque, comme Charlemagne, ils ne voient que ce qu'ils sont capables de voir, c'est-à-dire la hauteur physique des couronnes (v.811; 817). En fin de compte, d'après le mécanisme mis en place par Charlemagne lui-même, du fait que la reine n'a pas la tête tranchée, nous devons conclure qu'elle a dit vrai.

### 3. CONCLUSION

Il nous reste de dire un mot sur l'ensemble du poème. Dans notre perspective il essaie de démontrer l'irréconciliation entre de différents systèmes de valeur. Si on sent que « le Charlemagne de notre chanson a un pied dans le sublime et l'autre dans le ridicule » (Paris, 1880, p.13), c'est parce que les deux aspects de Charlemagne sont vrais l'un comme l'autre. Sublime, il l'est dans son monde, aux yeux de ses chevaliers. Ridicule, il le devient dans un autre monde où les valeurs tout autres demandent un comportement différent. L'impossibilité des Francs de s'accommoder produit tous les effets du poème, parfois franchement comiques, comme les gabs triviaux, parfois discrètement amers, comme l'épisode de la princesse. Le ton du poème est moqueur, mais pas acerbe. S'il leur se moque des Francs, c'est avec une résignation de leur incorrigibilité et une compassion de leur intégrité. Charlemagne n'est pas un vaniteux, Olivier pas un hypocrite. Ils sont fidèles à leurs valeurs qui ne sont pas les meilleures pour le poète.



Car, finalement, si dans nos analyses textuelles nous n'avons rien inventé, notre poète, par contre, a « tout inventé », pour emprunter un mot à Flaubert. Nous ne devons jamais perdre de vue que nous avons sous les yeux une mise en littérature. Si l'itinéraire des Francs est d'une imprécision troublante, si les recherches archéologiques ont prouvé qu'il n'y a pas une église qui corresponde à tous points à la description de celle où Charlemagne prend la place du Christ, si la description de la ville de Constantinople ne fournit pas de détails utiles pour les spéculations sur la date du poème, c'est parce que l'auteur veut bien faire savoir que son œuvre est une fiction. Il ne croit pas que Charlemagne soit jamais allé en Orient, il ne croit pas non plus qu'il y ait eu un empereur de Constantinople au nom de Hugues. Par son œuvre il veut s'amuser et amuser à la fois. Et il a parfaitement réussi. P. Aebischer (1962, p.842) l'appelle « un unique auteur et un auteur unique plus rompu à son métier, plus personnel, plus spirituel, plus fin que l'auteur de la *Chanson de Roland* ». La conjecture de E. Vance (1988, p.183), que l'auteur serait une femme, semble fort vraisemblable dans la perspective de notre interprétation. L'ultime raison donnée à la reine, ainsi que la peinture réellement humaine de la princesse amoureuse suggèrent une plume féminine derrière ces vers. Mais nous ne saurons jamais. Parfois il nous faut avouer nos limites. Contentons-nous, donc, de nous émerveiller de ce poème sorti on ne sait ni quand ni comment d'un cerveau médiéval fascinant.

### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- [1] Adler, A. (1947). *The Pèlerinage de Charlemagne in New Light on Saint-Denis*. *Speculum*, 22 (4), 559.
- [2] Bédier, J. (1925). *Les Fabliaux, Etude de littérature populaire de d'histoire littéraire du moyen âge*, Paris: Champion.
- [3] Cobby, E. (1995). *Ambivalent Conventions, Formula and Parody in Old French*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- [4] Duby, G. (1978). *Medieval Marriage, Two Models from Twelfth-Century France*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- [5] Favati, G. (1965). *Il "Voyage de Charlemagne"*. Bologna: Libreria antiquaria Palmaverde.
- [6] Horrent, J. (1961). *Le Pèlerinage de Charlemagne, Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle*. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fascicule CLVIII. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres".
- [7] Knudson, Ch. A. (1969). Serments téméraires et gabs : notes sur un thème Littéraire. In *IV<sup>e</sup> congrès de la Société Rencesvals* (Heidelberg, août-septembre 1967), éd. Erich Köhler, Heidelberg, Winter (Studia romanica, 14), pp. 254-259.
- [8] Kraemer, Erik von. (1967). Sémantique de l'ancien français *gab* et *gaber* comparée à celle des termes correspondants dans d'autres langues romanes. in *Mélanges de philologie et de linguistique offerts à Tauno Nurmela*, Turku: Turun Yliopisto (Annales universitatis turkuensis, Series B, 103), pp. 73-90.
- [9] Neuschäfter, H. J. (1959). *Le Voyage de Charlemagne en Orient als Parodie der Chanson de geste*. Untersuchungen zur Epenparodie in Mittelalter. *Romanistisches Jahrbuch*, 10, pp. 78-102.
- [10] Owen, D. D. R. (1967). *Voyage de Charlemagne and Chanson de Roland*. *Studi Francesi*, 11, pp. 468-472.
- [11] Paris, G. (1880). *La chanson du Pèlerinage de Charlemagne*. *Romania*, 9, pp. 1-50.
- [12] Picherit, J-L. G. (1984). *The Journey of Charlemagne to Jerusalem and Constantinople*. Birmingham: Summa Publications.
- [13] Tyssens, M. (1978). *Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*. Gand: Editions Scientifiques.
- [14] Van Belle, G. (1986). *Le voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople Pour une approche narratologique*. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 64 (3), pp. 465-472.
- [15] Vance, V. (1988). Semiotics and Power: Relics, Icons, and the *Voyage de Charlemagne à Jerusalem et à Constantinople*. *Romanic Review*, 79 (1), pp. 164-183.
- [16] Walpole, R. N. (1955). *The Pèlerinage de Charlemagne, Poem, Legend, and Problems*. *Romance Philology*, 8 (3), pp. 173-186.

**Citation:** MENG Yuqiu. " Une lecture du Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople" *International Journal of Humanities Social Sciences and Education (IJHSSE)*, vol 7, no. 10, 2020, pp. 109-117. doi: <https://doi.org/10.20431/2349-0381.0710014>.

**Copyright:** © 2020 Authors. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.