



**HAL**  
open science

## Mensonge et trahison dans la chanson de geste : l'exemple de la "Chanson de Roland"

Philippe Haugeard

► **To cite this version:**

Philippe Haugeard. Mensonge et trahison dans la chanson de geste : l'exemple de la "Chanson de Roland". Fabrice Wilhem. Figures littéraires du mensonge, Presses Universitaires de Besançon, pp.75-87, 2018. halshs-03010690

**HAL Id: halshs-03010690**

**<https://shs.hal.science/halshs-03010690>**

Submitted on 20 Oct 2021

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

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

## **Mensonge et trahison dans la chanson de geste : l'exemple de la *Chanson de Roland***

De façon attendue, le mensonge, dans la chanson de geste, est chose mauvaise : il marque d'un sceau négatif ceux qui en sont les auteurs ; le mensonge est le fait de personnages que le récit disqualifie, pour des raisons diverses mais qui, toujours, sont relatives à l'idéologie ou au système de représentation de la chanson qui les met en scène.

Bien sûr, il y a des situations où le mensonge est dissocié de sa négativité habituelle, comme lorsque, dans le *Charroi de Nîmes*, le comte Guillaume, déguisé en marchand, ment sur son identité pour tromper les Sarrasins et s'emparer du même coup de la cité de Nîmes qui est entre leurs mains. Le mensonge, ici, est ruse de guerre, ce qui aurait pu toutefois le disqualifier, ainsi que son auteur, mais ce mensonge est destiné à tromper des païens, des individus que la chanson de geste condamne violemment le plus souvent, même si leur image est infiniment plus nuancée qu'on a parfois tendance à le croire. Le procédé de Guillaume est plaisant : le personnage s'amuse, et l'auditoire avec lui, au détriment des Sarrasins, qui sont ridiculisés<sup>1</sup>. Il en va tout autrement en revanche, dans *Renaut de Montauban*, de la ruse, elle aussi servie par le mensonge, à laquelle recourt Hervis de Lausanne pour entrer dans le château de Montessor, assiégé en vain par Charlemagne depuis quinze mois : le personnage prétend avoir rompu avec l'empereur et vouloir défendre désormais la cause des quatre fils Aymon, les héros de la chanson ; on l'accueille avec joie et amitié, mais Hervis de Lausanne profite de la nuit et du sommeil de ses hôtes pour livrer le château aux troupes de Charlemagne. Le jugement du texte est sans appel : Hervis de Lausanne est qualifié de *souduitor*, de « trompeur », de *traïtor*, de « traître », et de *cuvert renoiez*, de « sale renégat ». Il est comparé à Judas et connaît une fin cruelle : il meurt écartelé, ses restes sont brûlés, et le vent disperse ses cendres<sup>2</sup>.

C'est le sort habituel des traîtres dans la chanson de geste ; c'est celui de Ganelon dans la *Chanson de Roland*.

Dans cette affaire, pour nous modernes, il y a moins trahison que traîtrise de la part de Hervis de Lausanne, mais ni le texte épique ni la langue médiévale ne cherchent à établir de distinction de cette sorte. Hervis de Lausanne, pourrait-on dire, est un traître ordinaire de la chanson de geste ; du coup il permet, à lui seul, d'établir une rapide typologie de ce genre de personnage. Le traître, d'abord, est dans le mauvais camp, ou prend momentanément la cause du mauvais camp, ce mauvais camp étant l'ennemi ou l'adversaire du camp pour lequel la chanson de geste prend ouvertement parti. Être dans le mauvais camp, ou passer dans le mauvais camp, ne suffit pas pour être ou pour devenir un traître ; il faut encore un état d'esprit ou un mauvais penchant que le système de valeurs de l'épopée médiévale réprouve : l'envie et la cupidité sont des terrains propices, mais aussi le mépris de la parole donnée ou de la foi jurée ; le traître, ensuite, se caractérise par le recours à de vils procédés, comme le mensonge et la dissimulation, pour arriver à ses fins, lesquelles pourraient par ailleurs être parfaitement acceptables : conquérir le château de Montessor par les armes, pour le service de Charlemagne, tout en caressant l'espoir de le recevoir plus tard en récompense, eût été parfaitement légitime, même en étant dans le mauvais camp, mais Hervis de Lausanne agit par cupidité, négocie au préalable avec Charlemagne la propriété de Montessor, et, pire que le reste, recourt à la ruse, au mensonge et à la dissimulation en lieu et place de la guerre, seul mode d'action *honorabile* en la circonstance. Le traître, enfin, répond à une nécessité narrative : la trahison permet de faire évoluer l'action, de la sortir d'un enlisement possible ou de l'orienter dans un sens qui soit conforme à un projet d'ensemble : il fallait bien que les

<sup>1</sup> *Charroi de Nîmes*, éd. J.-L. Perrier, Paris, Champion, v. 1112 et suivants.

<sup>2</sup> *Renaut de Montauban*, éd. J. Thomas, Genève, Droz, v. 2812-2995.

quatre fils Aymon abandonnent Montessor pour que l'action soit relancée et que leur conflit avec Charlemagne connaisse d'autres formes et de nouveaux rebondissements. Hervis de Lausanne ne doit son apparition dans le récit qu'à cette nécessité : son existence épique a été très courte, cent cinquante vers environ, et cette existence épique se réduit à une trahison.

Hervis de Lausanne, et nous en terminerons avec lui, est un nom parmi d'autres dans la longue liste des traîtres de la chanson de geste ayant eu recours au mensonge et à la dissimulation comme moyen de leur trahison – une longue liste en haut de laquelle se trouve bien évidemment Ganelon, le premier d'entre eux en effet par la renommée mais aussi par l'ancienneté, si l'on se fonde sur l'époque de composition de la *Chanson de Roland*, celle du manuscrit d'Oxford, qui est du tout début du XII<sup>e</sup> siècle, voire de la toute fin du XI<sup>e</sup> siècle, ce qui fait d'elle l'œuvre épique médiévale la plus ancienne conservée<sup>3</sup>.

Le personnage de Ganelon, sa trahison et son procès, ont déjà été – on s'en doute – l'objet de larges commentaires et de nombreuses études, au point que l'on peut légitimement se demander s'il est bien raisonnable de revenir une nouvelle fois sur une figure qui a ainsi tellement intéressé la critique. Il se trouve cependant que le personnage de Ganelon a suscité des commentaires très différents et parfois même carrément opposés : le texte d'Oxford, de toute évidence, propose de Ganelon une représentation d'une grande complexité et nous ne croyons pas vain, en dépit d'une bibliographie abondante consacrée à la *Chanson de Roland* en général et plus spécifiquement à la trahison de ce personnage, à sa signification et/ou à ses enjeux, de reprendre un dossier fait de pièces contradictoires<sup>4</sup>. Nous voudrions donc profiter des questions posées par la problématique du mensonge pour reprendre le cas posé par le personnage de Ganelon, en évitant le psychologisme et/ou le manichéisme qui ont caractérisé et ont rendu en partie improductives un certain nombre d'études critiques<sup>5</sup> ; ce qu'il convient en effet de décrire, c'est l'image que le texte construit objectivement de Ganelon et de sa trahison, sans céder à l'illusion d'une autonomie du personnage comme sujet, mais en posant au contraire que cette image est *fonctionnelle*, c'est-à-dire construite en fonction du projet – en l'occurrence idéologique – qui sous-tend la composition de ce même récit, la *Chanson de Roland*, comme l'a excellemment montré Florence Goyet, obéissant à un processus complexe d'élaboration au terme duquel, comme dans d'autres épopées guerrières, une situation de crise aboutit à l'instauration d'un ordre nouveau<sup>6</sup>.

La trahison de Ganelon est une donnée immédiate du récit : elle est annoncée dès la première mention du personnage dans la chanson (*Guenes i vint, ki la traisun fist.*, v. 178) ; le texte est tributaire d'une tradition qui le précède et que connaît le public : il ne cherche pas à ménager le moindre suspens. Cette trahison a lieu, rappelons-le, à l'occasion de l'ambassade de Ganelon auprès du roi Marsile – ambassade au cours de laquelle il apporte à l'ennemi la

---

<sup>3</sup> L'éclatante supériorité du texte conservé dans le manuscrit d'Oxford (du deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle) éclipse les autres versions en langue française de la *Chanson de Roland*, plus tardives et appartenant à autre famille, laquelle fait apparaître, par rapport au manuscrit d'Oxford, des remaniements qui témoignent d'une nette influence romanesque. La *Chanson de Roland* dont nous parlons ici est donc celle du manuscrit d'Oxford ; notre édition de référence sera l'édition de Cesare Segre (1971), refondue et traduite de l'italien par Madeleine Tyssens, avec un glossaire établi par Bernard Guidot, Genève, Droz, 2003.

<sup>4</sup> Voir, à titre d'exemple, la réponse de Jacques Thomas, qui défend la conception d'un traître de nature, à ceux qu'il appelle des « réhabilitateurs » de Ganelon : « La trahison de Ganelon », dans *Romanica Gandensia*, 16, 1976, p. 91-117.

<sup>5</sup> Voir la belle étude de Pierre Le Gentil sur le reproche de démesure fait à Roland par la critique depuis Joseph Bédier – une étude dans laquelle il montre à quelles logiques de lecture obéissent les différents jugements, parfois opposés, qui ont été produits à ce sujet, et à quelles interprétations psychologiques tortueuses leurs auteurs ont dû parfois recourir pour les fonder ou les justifier : « A propos de la démesure de Roland », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1968, vol. 11, p. 203-209.

<sup>6</sup> F. Goyet, *Penser sans concept : fonction de l'épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari*, Paris, Champion, 2006.

réponse de Charlemagne à la (fausse) proposition de paix qui lui a été faite un peu auparavant par les Sarrasins, eux-mêmes présentés comme des hommes sans paroles, prêts à sacrifier leurs propres fils pour garantir des engagements qu'ils n'ont absolument pas l'intention de respecter. C'est à cette occasion que Ganelon s'accorde avec ces derniers pour leur livrer Roland, sur qui il fait porter en effet la responsabilité de la poursuite de la guerre, les assurant qu'il serait le chef de l'arrière-garde et leur conseillant de l'attaquer dans le défilé de Roncevaux : Roland une fois mort, les Sarrasins n'auront plus rien à craindre de Charlemagne. De retour dans le camp des Francs, Ganelon assure l'empereur que les Sarrasins se soumettront dans les termes prévus ; il ajoute que l'armée du calife, composée de quatre cent mille hommes, a pris la fuite et qu'elle a péri dans une tempête<sup>7</sup>.

La victoire est donc totale et Charlemagne n'a plus qu'à repasser les Pyrénées.

Comme les Sarrasins avec qui il s'est entendu, Ganelon, le félon (*li fels*), le parjure (*li parjurez*), ment et dissimule (v. 674-675) : il s'exprime *par grant veisdie*, « avec une grande habileté », dans le dessein de tromper Charlemagne et, au-delà, de nuire à Roland, le mensonge de Ganelon correspondant exactement en cela à la définition augustinienne – une définition dans laquelle la négativité de l'intention institue le mensonge comme faute<sup>8</sup>. Ce n'est toutefois pas dans le cadre d'une théologie morale qu'il convient de saisir l'importance des mensonges de Ganelon dans la *Chanson de Roland*, mais dans le cadre de la chanson de geste en général, où la question du vrai et du faux, de la vérité ou du mensonge (ou plutôt de l'erreur), n'est presque jamais posée en elle-même ou pour elle-même. En effet, comme l'a rappelé François Suard, cette question s'articule bien souvent à celle de la fidélité et de la trahison et rejoint alors celle du droit et du tort, opposition qui sert aussi à poser l'enjeu religieux de la *Chanson de Roland*, comme en témoigne le fameux vers : *Paien unt tort e chrestiens unt dreit* (v. 1015), qui signifie que les premiers sont dans l'erreur, en tant qu'idolâtres, et les seconds dans la vérité, en tant que fidèles du seul vrai Dieu<sup>9</sup>.

D'une façon générale en effet, dans la chanson de geste, la question de la vérité et de l'erreur est absorbée par celle du *droit* et du *tort* en cela que si elle se pose, et elle se pose effectivement, ce n'est pas directement, mais à travers un cadre qui l'englobe ; ce cadre, dualiste dans ses termes, est d'abord un cadre éthique et juridique, mais il possède, comme on vient de le voir avec le vers 1015 de la *Chanson de Roland*, une grande extension : c'est à travers lui que le monde est en fait appréhendé et jugé. Pour le dire vite, d'une façon schématique que nous assumons d'autant plus volontiers que nous l'estimons exacte parce que schématique, le *droit*, c'est ce qui doit être, c'est ce qui est conforme à l'ordre des choses ou à leur vérité ; le *tort*, c'est ce qui ne doit pas être, c'est ce qui n'est pas conforme à l'ordre des choses ou à leur vérité. Ainsi, de façon moins générale, le droit renvoie à ce qui est perçu comme juste, normal ou légitime, et par extension comme vrai, le tort renvoyant alors à ce qui est perçu comme injuste, anormal ou illégitime, et par extension comme faux. Ce qu'il faut avoir à l'esprit, c'est que le *droit* et le *tort* n'ont pas véritablement de réalité en eux-mêmes : ils se définissent l'un par rapport à l'autre, et n'existent que l'un par rapport à l'autre. Nous ne prétendons pas qu'il en était ainsi dans les mentalités médiévales, mais nous disons qu'il en est assurément ainsi dans la chanson de geste, la raison en étant que la chanson de geste est un genre de la confrontation : son ressort, c'est l'opposition, le conflit – entre deux peuples, deux

<sup>7</sup> Ganelon mentira une autre fois dans la chanson : plus tard dans le récit, alors que Charlemagne traverse les Pyrénées à la tête de son armée, Ganelon essaie en effet de dissuader ce dernier, qui entend au loin le son plaintif et douloureux du cor de Roland, de faire demi-tour pour secourir son neveu qu'il sent en danger, mais cette fois-ci Ganelon ne trompera personne (v. 1761-1795). Par cette tentative, Ganelon signe sa trahison aux yeux Charlemagne et des Francs, lesquels éprouvaient déjà le sentiment confus qu'un mauvais coup s'était tramé contre Roland – un Roland que Ganelon avait lui-même expressément désigné pour commander l'arrière-garde.

<sup>8</sup> Voir J. Derrida, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, Éditions Galilée, 2012, p. 23-24.

<sup>9</sup> F. Suard, « La question de la vérité dans les chansons de geste », dans *Le vrai et le faux au Moyen Âge*, textes réunis par E. Gaucher, *Bien dire et bien apprendre*, n° 23, 2005, voir p. 180-184.

lignages ou deux individus : Chrétiens contre Sarrasins dans les chansons de croisade, barons rebelles contre souverain dans les chansons de révolte, lignage contre lignage dans les chansons de guerre privée ; dans la chanson de geste, il y a toujours deux camps, continuent ou momentanément, l'un dans le *droit*, l'autre dans le *tort*.

La thématique du mensonge, dans la *Chanson de Roland*, se réduirait aux quelques maigres éléments que nous avons signalés, si elle n'était pas reliée à celle du *droit* et du *tort* ; la particularité de la *Chanson de Roland* est de mettre en scène un personnage de traître qui estime être dans son droit, et qui, pour cette raison, défendra fièrement et farouchement sa *vérité* jusqu'au bout : Ganelon, lors de son procès, rejette en effet l'accusation de trahison portée contre lui et, dans un premier temps tout au moins, se trouve même acquitté par l'assemblée des barons réunie en tribunal.

Le plus simple ici, pour une fois, est de commencer, non pas par le commencement, mais par la fin, à savoir le fameux procès de Ganelon. Parler d'un procès au singulier est trompeur et occulte le fait, absolument fondamental, que le texte fait en réalité se succéder deux procédures judiciaires distinctes et allant chacune à leur terme. La procédure judiciaire médiévale est une procédure accusatoire ; c'est aussi le cas dans la *Chanson de Roland*, où Charlemagne porte lui-même l'accusation contre Ganelon, avant de confier à l'assemblée des barons la charge de le juger.

L'acte d'accusation proféré par Charlemagne se conclut sur un vers qui semble en condenser le contenu, à savoir que Ganelon a trahi Roland et les autres pairs pour de l'argent (*Les .XII. pers ad traït por aveir.*, v. 3756) ; Ganelon rejette immédiatement cette accusation, avec véhémence et assurance :

Dist Guenelon : « Fel seie se jol ceil !  
(Rollant me forfist en or et en aveir)<sup>10</sup>,  
Pur que jo quis sa mort e sun destreit,  
Mais traïsun nule n'en i otrei. » (v. 3757-3761)

Ganelon dit : « Que je sois un félon si je me tais !  
(Roland m'a nui en or et en richesse)  
C'est pourquoi je voulais son malheur et sa mort,  
Mais de trahison, je n'en reconnais aucune. »

Ganelon précise les choses dans la laisse suivante, en s'exprimant haut et clair :

« Pur amor Deu, car m'entendez, seignors !  
Jo fui en l'ost avoec l'empereür,  
Serveie le par feid e par amur.  
Rollant sis niés me coillit en haür,  
Si me jugat a mort e a dular.  
Message fui al rei Marisliun ;  
Par mun saveir vinc jo a guarisun.  
Jo desfiai Rollant le poigneor  
E Oliver e tuiz lur cumpaignun :

<sup>10</sup> Nous avons mis ce vers entre parenthèses parce qu'il est problématique à double titre : il est hyper-métrique, mais surtout (l'hypermétrie n'étant pas un phénomène rare dans le texte d'Oxford) il ne renvoie à rien de connu dans l'histoire des relations antérieures des deux protagonistes, Ganelon semblant faire référence à un dommage financier causé contre lui par Roland : rien, dans la tradition épique, n'éclaire une telle accusation, au demeurant complètement inadaptée à la situation. Ce vers 3558 a fait couler beaucoup d'encre, là encore de façon contradictoire : on l'a pris au pied de la terre ; on a parlé d'un mensonge inventé par Ganelon pour se justifier, ce qui revient à prêter bien peu de ressources à un personnage que l'auteur de la chanson définit par ailleurs comme plein d'intelligence et de subtilité ; on en a proposé aussi des corrections ou des substitutions. Le mieux est tout simplement d'exclure le vers – un vers manifestement altéré – du processus herméneutique, quitte à y revenir ensuite.

Carles l'oïd e si noble baron.  
Vengét m'en sui, mais n'i ad traïsun. » (v. 3768-3778)

Pour l'amour de Dieu, écoutez-moi, Seigneurs !  
J'étais dans l'armée auprès de l'empereur,  
Je l'ai servi avec fidélité et amitié.  
Roland son neveu m'a pris en haine  
Et m'a condamné à mourir cruellement :  
Je suis bien allé comme messenger auprès du roi Marsile ;  
Grâce à mon habileté je m'en suis sorti sain et sauf.  
J'ai défié Roland le guerrier,  
Ainsi qu'Olivier et tous leurs compagnons :  
Charles l'a bien entendu, lui et ses nobles barons.  
Je m'en suis vengé, mais il n'y a pas de trahison. »

Dans cette réponse de Ganelon à l'accusation portée contre lui par Charlemagne, tout est vrai, ou rien n'est faux<sup>11</sup>. S'estimant condamné à une mort certaine et cruelle par Roland qui l'avait désigné comme messenger auprès de Marsile (antérieurement, dans des circonstances analogues, les Sarrasins avaient décapité les émissaires de Charlemagne), Ganelon s'est simplement vengé de lui et de ceux qui ont soutenu sa proposition. Il affirme ensuite avoir correctement rempli sa mission de messenger, ce dont les Francs n'ont pas pu être été les témoins, contrairement au public de la chanson, laquelle montre en effet Ganelon s'acquitter de son message à Marsile d'une façon qui est conforme à ce qu'on attend de ce type de personnage : Ganelon, dans le camp des Sarrasins, s'adresse à Marsile avec une fermeté pleine de défi qui suscite même l'admiration de ses ennemis<sup>12</sup>. L'affirmation suivante est elliptique, mais elle renvoie clairement pour le public à l'épisode de l'ambassade et au stratagème utilisé par Ganelon pour revenir sain et sauf de sa mission : l'intelligence tactique de Ganelon – ce qu'il appelle son *sens* – a consisté en effet à fixer le ressentiment des Sarrasins sur la personne de Roland, dont il se venge en le leur livrant à Roncevaux, *trahison* qui lui permet en même temps de garder la vie sauve. On peut toujours dire que l'objectif premier du personnage était de s'en sortir vivant, et que le reste n'est que piètre justification, mais le texte n'explicite nullement les choses de cette façon : il met simplement en scène un personnage satisfait d'avoir fait coup double, ce qui est une illustration supplémentaire de son habileté. Ganelon rappelle enfin avoir publiquement défié Roland et les pairs à la suite de sa désignation comme messenger, ce qui est strictement conforme aux règles de la vengeance<sup>13</sup>.

Bref, Ganelon reconnaît les faits, et en premier lieu d'avoir recherché la mort de Roland. La défense du personnage constitue un résumé de l'action, ou d'une partie de l'action de la *Chanson de Roland* : ce qu'il faut alors noter, c'est que la composition du récit prépare cette réponse, ou, si l'on préfère, que les épisodes liés à la trahison de Ganelon ont été composés pour offrir au personnage de Ganelon les moyens de se justifier. En d'autres termes, le texte construit une figure de traître tout en s'employant à construire la possibilité d'une autre interprétation possible du geste incriminé : une vengeance, et pas une trahison, ce qui est la thèse de Ganelon, le personnage ne contestant pas les faits, mais leur qualification (*Vengét m'en sui, mais n'i a traïsun.*, v. 3778). Toute une part de la complexité de la *Chanson*

<sup>11</sup> Ce phénomène conduit à considérer que le vers 3758, altéré, renvoyait lui aussi à un élément attesté par le texte et donc identifiable pour le public.

<sup>12</sup> Le comportement Ganelon lors de son ambassade a donné lieu, là encore, à des interprétations contradictoires ; voir J.-C. Vallecalle, *Messages et ambassades dans l'épopée médiévale. L'illusion du dialogue*, Paris, Champion, 2006, p. 221-227 et p. 286-287.

<sup>13</sup> Ganelon distingue trahison et vengeance d'une façon que l'on trouve encore chez Philippe de Beaumanoir dans ses *Coutumes du Beauvaisis* – bien plus tard donc, ce qui montre la profondeur de l'ancrage de cette distinction dans les mentalités médiévales ; voir Albert Gérard, « L'axe Roland-Ganelon : valeurs en conflit dans la Chanson de Roland », dans *Le Moyen Âge*, 75, 1969, p. 453-454.

*de Roland* se manifeste dans ce phénomène effectivement déroutant : tout en qualifiant d'emblée le geste de Ganelon de trahison, le texte donne à voir dans leur succession un ensemble de faits susceptibles d'être interprétés autrement, c'est-à-dire comme vengeance : le texte s'ingénie à construire la possibilité d'une double lecture possible des faits, tout en posant qu'il n'y en a qu'une véritable – la trahison.

Le procédé vise à donner de la consistance à la thèse de Ganelon, laquelle ne relève pas de sa seule subjectivité, comme le montre la conclusion du conseil qui s'en suit, lequel demande en effet à Charlemagne de « clamer quitte » l'accusé – jugement que Charlemagne ressent comme un déni de justice à son endroit (*Vos estes mi felun*, « vous êtes des traîtres envers moi », v. 3810). Ce jugement des barons a été diversement commenté, on y a vu le plus souvent la conséquence d'une certaine lâcheté de juges impressionnés par Pinabel, parent et soutien de Ganelon, un homme dont l'habileté rhétorique est d'autant plus efficace qu'elle s'accompagne chez lui d'une redoutable excellence guerrière : un duel judiciaire contre lui serait bien aléatoire et dangereux pour qui s'y risquerait. C'est sans doute vrai, mais en partie seulement, car l'explication est insuffisante : la pratique judiciaire médiévale repose en effet sur l'intimidation, la possibilité d'un duel judiciaire étant à la fois régulièrement brandie et tout aussi régulièrement repoussée, la fonction des débats étant plutôt de trouver un compromis plutôt que d'établir la vérité de l'accusation ; la procédure judiciaire médiévale repose sur une logique de la confrontation qui vise à faire triompher par le défi, et la certitude affichée du bon droit, une certaine interprétation des faits ou du litige<sup>14</sup>. Or, et c'est ce qui explique la décision finale du conseil, l'accusation portée par Charlemagne contre Ganelon est en réalité peu convaincante, parce que Charlemagne l'accuse d'avoir trahi Roland et les pairs et de les avoir trahi pour de l'argent, selon un prototype de la trahison – voir Judas – qui n'est absolument pas adapté au geste de Ganelon ; en l'état, la réponse de Ganelon, qui distingue trahison et vengeance selon des critères qui sont ceux du système vindicatoire médiéval, est infiniment plus recevable que l'affirmation de Charlemagne.

Pourquoi permettre ainsi à Ganelon de se justifier de façon aussi convaincante ? Pourquoi avoir composé le récit d'une façon telle que Ganelon puisse se présenter devant ses juges avec l'assurance de son bon droit, le corps couvert de chaînes mais avec le verbe haut du grand seigneur qui n'entend pas se repentir de quoi que ce soit ? C'est que le texte voulait que ce bon droit, si hautement revendiqué par Ganelon, et qui est celui de la vengeance personnelle, apparaisse finalement, et définitivement, irrecevable par rapport à une réalité supérieure, qui est la fidélité à l'empereur, et le service de l'empereur.

C'est la raison pour laquelle la première procédure judiciaire, enclenchée par Charlemagne et qui échoue à confondre Ganelon, est suivie d'une deuxième accusation, portée par un certain Thierry, qui aboutit cette fois-ci à la condamnation et à l'exécution de traître. En voici les termes :

« Que que Rollant a Guenelun forsfesist,  
Vostre service l'en doüst bien guarir.  
Guenes est fels d'iço qu'il le traït ;  
Vers vos s'en est parjurez e malmis.  
Pur ço le juz jo a pendre e a murir  
Et sun cors metre en peine e en exil,  
Si cume fel ki felonie fist.  
Se or ad parent ki m'en voeille desmentir,  
A ceste espee, que jo ai ceinte ici,  
Mun jugement voel sempres garantir. » (v. 3827-3836)

<sup>14</sup> D. Barthélemy, *Chevaliers et miracles. La violence et le sacré dans la société féodale*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 237-242.

« Quel que soit le tort fait par Roland à Ganelon,  
 D'être à votre service aurait dû le protéger.  
 Ganelon s'est comporté en félon en le trahissant ;  
 Envers vous il s'est parjuré et mis dans son tort.  
 Pour cette raison, je juge qu'il doit mourir pendu  
 Et que son corps soit livré aux tourments,  
 Comme tout félon qui a commis une félonie.  
 S'il a un parent qui veuille me démentir,  
 De cette épée que j'ai ceinte ici,  
 Je veux sur-le-champ défendre mon jugement. »

C'est appel au duel judiciaire est relevé par Pinabel mais le combat tourne à l'avantage de Thierry. Le procès est construit de telle sorte que c'est finalement Dieu qui s'exprime : le verdict du *judicium dei* est sans appel ni ambiguïté : non pas vengeance, mais bel et bien trahison ; en tranchant la question de droit, Dieu dit où se trouve la vérité, dans l'accusation portée par Thierry contre Ganelon et non pas dans la défense alléguée par Ganelon.

Il faut ainsi attendre le procès de Ganelon, et même le deuxième temps de ce procès, pour que soit explicité le scandale représenté par le geste de Ganelon, à savoir qu'en trahissant Roland, il trahissait Charlemagne, idée qui ne semble pas même effleurer l'esprit de Ganelon (pour le dire autrement, et plus justement : c'est une idée que l'auteur ne prête jamais explicitement, ni implicitement, à son personnage de traître). Il y a là une évidence – nous reprenons ce terme à François Suard<sup>15</sup> – que l'auteur s'emploie à formuler et à démontrer le plus tard possible, et de la façon la moins contestable qui soit (par un jugement de Dieu), dans les cent derniers vers de la chanson. Cet effet de composition plaide en faveur de thèses récemment défendues selon lesquelles la *Chanson de Roland* n'est pas la chanson de croisade que l'on croit depuis sa redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle, mais une œuvre qui, en posant la question de la vengeance *et* de la trahison, en les articulant pour mieux les dissocier ensuite, définit plus fondamentalement ce que le vassal doit à son souverain dans le cadre de la monarchie féodale – une fidélité et un service sans faille, ce qui implique de réprimer des aspirations personnelles susceptibles de nuire au souverain, quand bien même elles apparaissent, ou plutôt ont pu apparaître légitimes par rapport à un discours de l'honneur *et/ou* de la vengeance qui doit être dépassé, pour que s'instaure un ordre nouveau, profondément monarchique<sup>16</sup>.

Dans ce récit de trahison que représente en grande partie la *Chanson de Roland*, le personnage du traître, explicitement défini comme tel dès sa première apparition, en vertu très certainement d'une tradition antérieure (pour nous perdue) qui associait son nom à la trahison, n'est jamais explicitement donné comme un traître agissant en toute conscience d'être un traître ; le Ganelon du procès, publiquement humilié au moment de son arrestation et livré à la violence des valets de cuisine, se comporte comme il s'est continûment comporté dans la chanson : en grand seigneur, qui ne courbe pas l'échine et qui parle avec assurance et avec la hauteur qui sied aux hommes de sa condition.

Ganelon est un traître aux yeux de la chanson, et c'est même ce qu'elle s'emploie à démontrer à travers l'épisode final du procès mais la chanson construit l'image d'un personnage qui prétend avoir agi en toute conformité avec les lois de la vengeance et qui

<sup>15</sup> F. Suard, art. cit., p.181.

<sup>16</sup> Albert Gérard est un des premiers à avoir fait bien apparaître, art. cit., que Roland et Ganelon se rejoignent dans leur façon de faire prévaloir leurs aspirations, le premier à l'héroïsme, le second à la vengeance, sur l'intérêt de leur souverain, ce que condamne une œuvre d'inspiration profondément monarchique ; il en conclut, p. 464, que la chanson « illustre le passage entre une société clanique, où la synthèse s'effectue au niveau de la famille, l'honneur de l'individu coïncidant avec celui du lignage, et une société nationale, où l'individu est invité à s'identifier aux intérêts d'un groupe plus vaste, symbolisé, pour sa facilité, par la personne du monarque. »



estime n'avoir manqué, ni à sa mission, ni, du même coup, à son souverain ; bref, le texte met en scène un personnage qui estime être dans son droit et qui, au moment crucial de son procès, se montre sûr de ce droit. Les dénégations de Ganelon face à l'accusation de trahison sont sincères ; elles révèlent l'enfermement du personnage dans sa logique de la vengeance personnelle, une vengeance personnelle dont il est inutile de rappeler la place et l'importance au sein d'une société aristocratique d'origine germanique pour laquelle la *faide* est tout autant un devoir qu'une pratique identitaire.

Sauf que Ganelon a tort, non pas relativement aux lois et devoirs de la vengeance personnelle, parfaitement admise par les protagonistes du récit, ce qui explique les doutes et la prudence du conseil qui porte le premier jugement, mais par rapport à un droit supérieur, qui est celui du souverain, et au-delà de ce dernier, qui est celui de tous les Francs engagés derrière le souverain. C'est ce droit supérieur qui triomphe finalement, grâce à l'intervention de Thierry, et de façon éclatante, c'est-à-dire à travers une épreuve qui est par excellence une épreuve de la vérité, à savoir un Jugement de Dieu sous la forme d'un duel judiciaire.

Ganelon ment à deux reprises dans la *Chanson de Roland*, mais ce n'est pas pour autant un homme du mensonge : c'est un homme de l'erreur, ou un homme dans l'erreur ; et c'est l'erreur qu'il incarne, celle du grand seigneur qui a fait prévaloir ce qu'il se devait à lui-même sur ce qu'il devait à son souverain et à la collectivité ; c'est cette erreur-là qui est résolument condamnée par la chanson au moment de son dénouement – un dénouement qui dit sans ambiguïté en quoi consiste la vérité du système politique promu par la chanson, celui d'une monarchie féodale dont les membres doivent renoncer à leurs aspirations propres au profit d'un service collectif de la puissance royale.

Pour que la démonstration fût complète, il fallait un traître sincère – tel est Ganelon.

Philippe HAUGEARD  
Université d'Orléans  
EA 4710-POLEN