

L'Autre et soi-même
La identidad y la alteridad
en el ámbito francés y francófono

Editores

María Pilar Suárez
Margarita Alfaro
André Bénit
Patricia Martínez
Carmen Mata
Didier Tejedor



Madrid, 2004

Sumario

Presentación

Ángel Gabilondo	13
María Pilar Suárez	17
Margarita Alfaro	19

I. Literatura y francofonía

<i>Identité, Altérité, Francophonie. Perspectives Comparatistes</i>	25
Daniel-Henri Pageaux, Université Paris III	

Europa

<i>Cosmopolitismo e imágenes del otro en Blaise Cendrars</i>	51
Margarita Alfaro, Universidad Autónoma de Madrid	

<i>La Belgique hugolienne: copie au antithèse de la France?</i>	63
André Bénit, Universidad Autónoma de Madrid	

La tentation de l'autre corps.

<i>Orlanda de Jacqueline Harpmann</i>	75
Carmen García Cela, Universidad de Salamanca	

Du même à l'autre moyennant le monologue intérieur:

<i>L'Homme du Hasard de Yasmina Reza</i>	87
Ignacio Ramos Gay, Universitat de València	

África

<i>La función de los personajes femeninos en</i> <i>L'étrange destin de Wangrin y la epopeya oesteaficana</i>	101
Vicente E. Montes Nogales, Escuela Universitaria de Turismo de Asturias	

Funciones de la autorrepresentación en

<i>L'Enfant noir de Camara Laye</i>	113
Adelaida Porras Medrano, Universidad de Sevilla	

Editan:

- Departamento de Filología Francesa
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
Ciudad Universitaria de Cantoblanco
Ctra. de Comenar, km 15
28049 Madrid
- IMA Ibérica Asistencia
c/ José Bardasano Baos, 9 - 6.ª
28016 Madrid

ISBN: 84-688-4956-1

Diseño de cubierta

Paolo Tagliolini

Maquetación y producción

La Factoría de Ediciones, S. L.
Servicios Editoriales (Madrid)

Impresión: Color 2002, S. L. (Getafe)

Depósito Legal: M-3.422-2004

Impreso en España-Printed in Spain

Les autres dans l'univers épique de *La Chanson des Saisnes*

Evelio Miñano Martínez
Universitat de València

Au premier abord, les fictions épiques, dans la mesure où elles développent des affrontements entre héros et groupes, sont propices à l'étude de l'altérité. Il est aussi fréquent que le narrateur y prenne parti pour un des camps opposés et que, par conséquent, les conflits retracés ne soient pas présentés dans une perspective de neutralité. Le «je» qui réfère l'histoire construit alors en quelque sorte un «nous» en s'identifiant à ceux qu'il considère ses ancêtres héroïques. Ainsi, dans l'œuvre qui nous occupe, Jean Bodel et ses continuateurs créent un univers épique où, relayés par la voix du narrateur, ils s'identifient aux chrétiens commandés par Charlemagne en guerre contre les Saxons commandés par Guiteclin. Mais on aurait tort de croire que dans cette œuvre, comme du reste dans d'autres épopées, l'identification au groupe d'appartenance et le rejet des adversaires, l'exaltation des uns et le dénigrement des autres, se présentent sans nuances. Nous allons tenter de mettre à jour une complexité de rapports qui montre que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, les univers épiques médiévaux ne se fondent pas toujours sur des dichotomies tranchantes.

Nous constatons en premier lieu que le jongleur méconnaît les ennemis et n'hésite pas à donner d'eux une image négative. Il n'est nullement original en cela et suit le traitement que donne souvent l'épopée médiévale française aux autres lorsqu'ils constituent ce que Paul Bancourt a appelé des «Sarrasins épiques», c'est à dire les peuples qui se réclament de Mahomet dans les chan-

sons de geste (Bancourt, 1982: 2). Cette méconnaissance identifie les Saxons de l'œuvre aux Sarrasins et réunit le lignage de Guiteclin à celui des Arabes d'Espagne (AR: 142-243)¹. Nous retrouvons dans l'œuvre aussi des exemples des fausses idées sur les musulmans et des procédés appliqués à leur dégradation physique et morale que Paul Bancourt relève dans l'épopée. Ainsi, ces musulmans sont polythéistes (LT: 4771), idolâtres de Mahomet et orgueilleux face à leurs dieux (LT: 7697-7700), qu'ils menacent même lorsque les choses tournent mal pour eux (AR: 3868). Leur organisation politique est calquée sur celle des Francs, hormis quelques noms exotiques qui désignent vaguement des dignitaires musulmans. Leur portrait moral est négatif aussi bien à titre collectif qu'à titre individuel. On ne peut pas leur faire confiance car ils ne respectent pas leurs engagements: «Ne vos fiez as Saisnes, lor foiz n'est pais certaine» (LT: 5779); ils sont cruels et sanguinaires: on les voit tuer les enfants du duc Milon dans les bras de leur mère lors du massacre de Cologne (AR: 273-276). De plus, ils manquent aux règles de l'honneur dans les combats: ils attaquent en masse Baudouin (LT: 6748-6752), Guiteclin lui-même blessé par Charlemagne prend comme un couard la fuite en espérant que son adversaire tombera dans le piège qu'il lui tend ainsi (AR: 1989-1992). Le jongleur tire d'ailleurs des effets comiques de la conduite de certains d'entre eux. Par exemple, Charlemagne poursuivant un groupe de Saxons leur dit de rester ironiquement s'ils veulent apprendre une chanson; l'un d'entre eux est si bête qu'il ralentit croyant aux paroles de l'empereur, qui en profite pour le tuer (LT: 3317-3326). Ou encore, le païen Justamon ne comprend pas l'ironie moqueuse avec laquelle Sébille lui promet un baiser s'il est vainqueur de Baudouin, son ami (LT: 3611-3626). Et nous pourrions indiquer bien d'autres exemples de la tendance à construire l'univers épique sur un contraste dévalorisant de l'autre, qui lui attribue des traits rejetables et ne se soucie nullement de le connaître dans sa réalité. L'univers épique émane ainsi d'une voix du narrateur qui justifie son adhésion à un des groupes affrontés par le portrait négatif des adversaires.

Mais l'univers épique de *Saisnes* est plus complexe, car nous y décelons une tendance contraire qui accorde aux autres, au moins, un minimum d'humanité et de convergences avec le «nous», ce qui nuance sa dichotomie tranchante fondée sur le contraste dévalorisant de l'autre.

1. Toutes nos citations de *La Chanson des Saisnes* sont tirées de l'édition d'Annette Brasseur (Bodel, 1989). Nous indiquons entre parenthèses les sigles de la rédaction citée et le numérotage des vers.

Petit progrès, mais progrès quand même qui rapproche de l'autre: il peut être absorbé par le «nous», ce qui implique qu'on reconnaît en lui une certaine communauté de base. Ainsi, à la suite de sa victoire, Charlemagne donne aux prisonniers le choix entre mourir ou être baptisés et libérés (AR: 4208-4212). Mais les conversions qui intéressent les jongleurs sont celles des héros sarrasins exceptionnellement nobles et vaillants; des conversions qui se fondent sur l'idée que les qualités de ces héros ennemis ne peuvent se parfaire que s'ils sont intégrés aux chrétiens: «Roy Dilas ot a non; s'il fust an Dieu creant, Nuls miaudres chevaliers ne fu de son jovant» (LT: 7103-4). L'œuvre nous en offre plusieurs exemples. Ainsi, Baudouin qui admire le chevalier païen Fierabras, prie Dieu de le vaincre pour le faire baptiser. Malheureusement la bataille s'engage sans paroles entre les deux guerriers et Baudouin tue son adversaire (AR: 6123-6127). Dans le cas de Dylas, fils de Guiteclin, nous assistons à une conversion spectaculaire: il défie Charlemagne en s'engageant à prendre sa religion s'il est vaincu (R: 1299-1301). Et effectivement, Dylas après sa défaite sera baptisé et luttera avec une telle ardeur du côté des chrétiens que le commandement de la marche lui sera finalement confié. La reine Sébille, épouse de Guiteclin, se convertit aussi. Elle se montre dès le début curieuse de connaître les Francs et conçoit un vif désir de rencontrer Baudouin à la suite de la louange que fait de celui-ci la captive Hélassant. À l'admiration de Dylas pour la supériorité guerrière de Charlemagne correspond ici l'amour de Sébille qui naît en elle lorsque, sa curiosité ayant été avivée par les paroles d'Hélassant, elle voit Baudouin de l'autre côté de la rivière. Le jongleur nous montre comment elle prend alors immédiatement en haine son seigneur Guiteclin et sa religion:

Sébille le regarde, mais n'a oeil qui se faigne;
Tant le deçoit s'amours et eschaufe et engraigne
Que son segnor en het et sa loi en desdaigne (AR: 1557-1559).

Sébille, chrétienne de cœur mais sarrasine de fait, devient ainsi un personnage des plus intéressants dans la construction de cet univers épique: elle se trouvera placée entre les uns et les autres tant que sa conversion ne l'aura pas fait glisser définitivement du côté des chrétiens.

Fierabras, Dylas, Sébille: la conversion qui intéresse le jongleur est celle des élites. La dichotomie tranchante de l'univers épique se nuance ainsi: il y a dans les autres, en particulier dans leur élite courtoise et chevaleresque, ce

qui peut les faire arriver à appartenir au « nous ». Paul Bancourt fait une réflexion à ce propos qui nous permet de saisir comment l'opposition tranchante entre les uns et les autres se complique par une autre opposition intérieure au groupe lui-même :

L'entrée des Sarrasins convertis dans la communauté chrétienne se présente comme d'autant plus facile que, dans la geste, la ligne de clivage qui sépare les Sarrasins chrétiens est moins celle de la culture que celle qui sépare les chevaliers de tous ceux qui ne le sont pas (Bancourt, 2002: 1007).

Le groupe d'appartenance est donc tranché par une opposition intérieure entre son élite chevaleresque et le reste, qui paradoxalement le rapproche des adversaires. Conséquence de cela: Saxons et Francs sont opposés mais aussi parallèles. Le fait d'être chevalier ou dame courtoise, quoique sarrasins, permet qu'il y ait un pont entre les deux mondes. Laissons toutefois les choses à leur place: ces conversions, ainsi que la reconnaissance de valeurs morales ou guerrières, sont exceptionnelles dans la chanson. Et de plus, le passage se fait toujours dans un seul sens: vers le « nous ». La question ironique que Charlemagne adresse à ses adversaires tandis qu'il les massacre le corrobore :

He baron, qar me dites, ne vos tort a enois,
Porroie je garir se creioie en vos lois?
Ne vos, dist Baudeqins, mar en parlerois:
Tergavanz ne Mahons n'ont cure de François (LT: 3305-8).

Sens unique dans la perspective du jongleur que renforce aussi la réponse négative du païen montrant que ses dieux n'ont aucun intérêt pour les Français.

Le rapprochement des élites est appuyé par la présence chez certains Sarrasins de qualités morales et physiques similaires à celles des chrétiens. Le contraste tranchant que nous avons esquissé précédemment se nuance ainsi par la présence de traits positifs chez les uns et les autres. Nous trouvons des Sarrasins beaux et certains ne manquent ni de sagesse ni d'estime pour l'adversaire tel le roi Daire qui, connaissant la bravoure de Charlemagne, reproche à Guiteclin d'avoir dévasté Cologne alors que personne ne lui faisait la guerre (LT: 1252-1257). À plusieurs reprises des héros païens luttent noblement contre les Francs; c'est le cas de Salorez ou de Guiteclin mais aussi des Saxons en général: « Saisne sont fort et fier et plain de grant valor »

(LT: 4665). Ils se conduisent parfois comme des chevaliers élégants et courtois: Guiteclin mène une vie élégante au palais de Trémoigne (AR: 1286), ils visitent leurs dames à la douce saison (AR: 1943-1944), ils excellent dans les exploits pour amour de leurs amies (LT: 4635-4636). Et pourtant nous devons encore limiter la portée de cette atteinte à la dichotomie manichéenne de la chanson. D'un côté, même si les qualités positives sont parfois attribuées collectivement aux Saxons, l'accent est mis surtout sur celles de personnages précis et nobles. De plus, elles coexistent avec des défauts, parfois chez un même personnage, comme Guiteclin capable du meilleur et du pire dans la bataille. De l'autre, ces vertus sont le résultat d'une projection du camp auquel s'identifie le narrateur, qui ne laisse pas de place dans cet univers épique à des qualités différentes et propres aux autres. Finalement, cette valorisation partielle des autres a pour but ultime de produire une revalorisation du « nous ». L'univers épique se construit ainsi sur deux sortes de rapports entre les entités affrontées dont l'effet ultime est en fin de compte le même: le contraste qui dévalorise les autres, la similarité qui valorise le « nous ». Les héros chrétiens sont supérieurs non seulement parce qu'ils sont vainqueurs d'ennemis ignobles et repoussants mais aussi d'ennemis dignes d'eux. D'où cette étrange ambiguïté de la représentation des Sarrasins qui cumulent en eux le meilleur et le pire. Toutefois, ne serait-ce qu'un résultat inespéré pour les auteurs, l'exaltation des chrétiens par le biais d'une similarité partielle aux Saxons a pour conséquence que ceux-ci ne soient pas tout à fait dépourvus de qualités positives.

Cette valorisation positive des adversaires va encore plus loin du fait de la vision critique que les jongleurs maintiennent sur les leurs. En effet, Jean Bodel et ses continuateurs, pour autant qu'ils exaltent le groupe des guerriers auxquels ils s'identifient, ne manquent pas de montrer que tout ne fonctionne pas comme il le faudrait chez les Francs. De ce point de vue, *La Chanson des Saisnes*, ne respecte pas « l'attitude de profond respect envers l'objet de la représentation », qui selon Bakhtine est un trait essentiel de l'épopée l'opposant au roman (Bakhtine, 1973: 17). Non seulement le respect de la représentation de Charlemagne lui-même n'est pas toujours de règle, mais le jongleur introduit parfois dans les épisodes légendaires une visée critique sur son groupe d'appartenance. Et pour cela il n'hésite pas à établir un contraste à l'avantage des autres. Ainsi, on est frappé par la cohésion des Sarrasins dans la chanson qui répondent rapidement et sans indiscipline à l'appel de Guiteclin pour dévaster les territoires limitrophes et, plus tard, à celui de Fieramor et Dylas pour reprendre la ville de Trémoigne, et cela mal-

gré la diversité de peuples que le jongleur réunit dans ce groupe. La politique de Guiteclin qui profite de la faiblesse momentanée des Francs pour dévaster leur pays est indigne dans la perspective du jongleur; cela n'empêche que les Saxons donnent une image de solide cohésion politique autour de leur chef. Cependant, il en est tout autrement du côté de Francs: l'importance et le prestige de la figure de Charlemagne ne va pas de pair avec une union sans fissures de ses sujets.

En effet, les tensions et conflits entre Charlemagne et ses vassaux constituent deux épisodes essentiels dans l'œuvre. Dans la partie de Jean Bodel, lorsque Charlemagne annonce à ses barons la nécessité d'une campagne contre Guiteclin, ceux-ci réagissent ainsi:

Quant li baron l'entendent, chascuns est arrier trais,
Aussi comme li asnes qui redoute le fais.
Quant le voit l'empereres, si fu grans li deshais (AR: 352-354).

Le jongleur ne nous laisse aucun doute de son appréciation des barons en les comparant à des ânes qui redoutent le fardeau qu'ils doivent porter. À la suite, Charlemagne est obligé de négocier avec eux pour obtenir leur soutien et doit se plier à leurs exigences, ce qui va mettre le camp des chrétiens au bord de la guerre civile. Les barons, appelés ici Français, ce qui place la tension au cœur même du camp chrétien, prétextent que Charlemagne n'a nullement le droit de leur demander leur soutien car ils ne reçoivent pas le même traitement que d'autres sujets de l'empereur, les Hurepois, qui eux ne versent pas l'impôt du chevage (AR: 416-424). Charlemagne est ainsi forcé par les circonstances d'obtenir que les Hurepois payent cet impôt. Et cela n'ira point sans difficultés car les Hurepois, après avoir failli exécuter les messagers de l'empereur, craignant de perdre le privilège de servir seulement par les armes, se dirigent vers Charlemagne, alors abattu parce que ses vassaux n'ont pas répondu à son appel, dévastant le pays sur leur passage (AR: 929-932). Ils lui lancent même un défi insultant: ce sont des monnaies en acier, donc sans valeur monétaire, marquées par les pointes de leurs heaumes, qu'ils vont lui offrir comme chevage (AR: 952-968). Charlemagne, conseillé par Naimes, obtiendra cependant un renversement complet de la situation: il renonce à demander le chevage aux Hurepois, obtient leur ralliement en se présentant devant leur armée, accompagné du pape, humblement pieds nus et, après avoir refusé de livrer les barons qui conseillèrent d'exiger l'impôt, réussit à éviter une guerre civile.

Les continuateurs ajouteront un épisode semblable. Charlemagne, en effet, devra résoudre la désaffection d'une partie de ses sujets, lorsque certains d'entre eux (Alamans et Bavaois dans AR, Alamans, Bavaois, Lombards et Bourguignons dans LT), refusant de bâtir le pont qu'il a ordonné de construire sur la Rune, désertent carrément. C'est encore un risque de guerre civile que Charlemagne est prêt à engager même si pour cela il est obligé de faire la paix avec Guiteclin:

Se ne retornent tost, je lor promet un don:
Ne tanront an lor vie an pais lor région.
Guiteclin ferons pais meillor que nos porron (LT: 4345-7).

Finalement, comme avant, par son habileté politique Charlemagne obtiendra un renversement de la situation et le ralliement de ses sujets.

À ces tensions collectives s'ajoutent aussi des tensions personnelles entre les héros chrétiens. Charlemagne, conscient que les Saxons utilisent comme appât leurs femmes, interdit à Baudouin de traverser la rivière. Le conflit s'insinue dès lors puisque Baudouin dit entre ses dents qu'il va enfreindre l'interdiction. Les événements se précipitent par l'attitude de Sébille qui, vexée de voir comment Bérart, transgressant l'ordre de Charlemagne, se réunit avec Héliasant tandis que Baudouin ne traverse plus la rivière, lui demande de transmettre ce message insultant à son ami:

Vassal, mout estes dignes de joir haute amour!
De par moi salüez le maine empereour,
Et Baudoin me dites, le fill de sa serour,
Qu'il gart bien sa sainnie jusqu'au trentime jour.
Espoir a lonc termine a crié le sejour.
S'il n'ose passer Rune, viengne veaus par entour! (AR: 3011-3016).

Bérart traverse la rivière et, félicité pour son exploit, offre à Baudouin le cheval qu'il a gagné au païen Aufart. Ce don ne fait nullement plaisir à Baudouin qui l'interprète comme une offense et se met en colère lorsque le message outrageant de Sébille lui est transmis publiquement. Il transgresse à son tour l'interdiction de Charlemagne puis à son retour, non reconnu par Bérart parce qu'il porte les vêtements d'un païen qu'il a tué, profite de la situation pour attaquer son compagnon par vengeance. Heureusement son heaume tombe au cours de la bataille et l'arrivée de l'empereur les réconci-

lie. La tension personnelle est encore menée plus loin par un des continuateurs de Jean Bodel. Maintenant c'est l'empereur lui-même qui est concerné. Les événements ont lieu pendant la longue période où les deux armées s'observent. Baudouin parle de ses exploits pendant le repas mais Charlemagne intervient en disant qu'il se vante sans raison. La réaction de Baudouin est si virulente qu'il accuse Charlemagne de couardise du fait qu'il attende si longtemps sans engager le combat contre les Saxons. Il en arrive même à dire qu'il a une panse grosse comme celle d'un abbé. Les événements se précipitent alors: Charlemagne traverse la rivière incognito, réalise des exploits pour se défendre des accusations de Baudouin et, à son retour, exige de celui-ci l'anneau de Sébille s'il veut retrouver son affection. Baudouin montre à Charlemagne le caractère insensé de cette demande: s'il est tué de l'autre côté de la Rune beaucoup de vassaux l'abandonneront, s'il réussit il perdra l'affection qu'il a pour son oncle. Mais Baudouin passe la rivière, réalise des exploits, obtient l'anneau, et revient sous les vêtements du païen Justamon qu'il a tué. Charlemagne qui le croit mort ne le reconnaît pas et se lance contre lui pour venger son neveu. C'est encore un engagement dangereux entre deux héros francs. Baudouin a un problème de conscience à ce moment: il se rend compte que Charlemagne, le croyant mort, attaque pour le venger mais se sent incapable de pardonner l'affront qu'il lui a fait sans avoir avant frappé le bouclier de celui-ci. Finalement, il engage le combat mais en priant Dieu «Que Charles n'i ait honte, ne je trop vilain non» (LT: 4134). Le dénouement est prévisible: ils se reconnaissent pendant le combat et se réconcilient. Cet épisode, calqué sur celui de Jean Bodel, nous montre encore comment les tensions personnelles entre les héros sont dangereuses pour les Francs. Il est vrai qu'en définitive, ces conflits finissent bien et provoquent une union encore plus intime des héros; nonobstant ils témoignent d'un des problèmes politiques fondamentaux de la féodalité: les néfastes conséquences de la guerre privée des barons pour l'intérêt public de la guerre, comme Baudouin l'affirme face à Charlemagne.

Il est probable que ces tensions soient le résultat du fait que l'auteur s'intéresse surtout aux siens et à son temps montrant les problèmes politiques auxquels se heurte la monarchie pour rétablir son autorité maintenant qu'elle se redresse sur la féodalité (Lemarignier, 1970: 249, 259)²; en ce

2. Annette Brasseur dans son édition critique de *La Chanson des Saisnes* propose comme date de composition pour l'œuvre de Jean Bodel les années allant de 1180 à 1202, et les deux siècles suivants pour ses continuations (Bodel, 1989: X, XI).

sens, l'absence de tensions internes chez les Sarrasins serait surtout le résultat du manque d'intérêt pour eux. De plus, il est aussi probable que ces tensions intérieures soient présentées pour exalter d'un côté la figure politique de Charlemagne, capable par son courage, sa prudence et son humilité d'obtenir l'appui de ses vassaux, et de l'autre la bravoure chevaleresque des Francs à titre individuel. D'autre part, la liste des rebelles dans les différentes versions —Hurepois, Angevins, Normands, Alamans, Bavarois, Lombards mais aussi Français un moment dans AR— devrait être étudiée afin de voir en quelle mesure elle révèle que le groupe de référence des jongleurs ne correspond pas à l'ampleur des territoires de Charlemagne. Mais quelles que soient ces nuances, nous assistons à un renversement ponctuel de la dichotomie de cet univers épique: les Saxons sont plus fermement unis que les chrétiens. Nous constatons une valorisation des autres dont le but est d'indiquer ce qui manque au «nous». Mais une valorisation encore à limiter, qui ne se trouve certainement pas dans l'esprit des auteurs et qui, de plus, ne rend que transitoirement supérieurs les païens puisque les conflits politiques et personnels entre les chrétiens sont en définitive apaisés et donnent lieu à une union encore plus forte entre eux..

Finalement, on perçoit à l'intérieur de chaque camp une tension similaire qui nuance la dichotomie dévalorisante de l'autre de cet univers épique. En effet, les femmes supposent un sérieux problème pour chaque camp. La conduite des épouses chrétiennes que montre le jongleur ouvre une brèche chez les chrétiens, parallèle à celle des vassaux rebelles, qui met Charlemagne dans l'embarras. Pendant la campagne militaire les dames sont laissées à Saint Herbarras. Pendant la campagne militaire les dames sont laissées à Saint Herbert tandis que leurs époux pénètrent en territoire ennemi. Plus tard, un messenger apprend à Charlemagne que, profitant de la situation, les dames franques, à l'exception de la reine de Frise, s'en donnent à cœur joie avec les «garçon et bedel» (AR:1788), cuisiniers et portiers, faisant pratiquement de la ville un vulgaire bordel. Trahison donc des épouses à la suite des vassaux, d'autant plus grave qu'il s'agit d'infidélités sans dimension courtoise mais bel et bien par luxure. Charlemagne est alors obligé d'entrer en campagne militaire pour résoudre ce problème. Mais la ville résiste et il doit prier Dieu de faire crouler les murailles. Et effectivement, c'est grâce à Dieu que les murailles s'effondrent et la ville est prise. Puis, comme il l'avait fait à la suite de la rébellion des Hurepois, les femmes sont pardonnées et réconciliés à leurs maris tandis que les pécheurs félons sont exécutés. L'épisode nous rappelle évidemment celui de la rébellion des vassaux malgré certains détails qui lui donnent un ton comique et, évidemment

misogyne. Les maris chevaliers sont bien bernés de risquer leur vie contre les Saxons alors que leurs épouses se donnent collectivement aux plaisirs de la chair avec des serviteurs de bas étage. La nécessité d'une intervention divine pour prendre la ville nous fait aussi sourire et on se demande pourquoi Dieu dans la chanson ne fait pas de même afin de permettre que les chrétiens traversent la Rune et affrontent leurs ennemis. Mais malgré des détails coquins du jongleur, il est évident que dans cet univers épique chrétien le monde des femmes constitue une altérité par rapport à celui de ces rudes chevaliers qui risquent leur vie.

Des faits semblables se produisent dans les camp des Saxons. Ceux-ci, suivant le conseil malicieux de Sébille, utilisent leurs femmes comme appât. Ils s'attendent à ce que les chrétiens traversent la rivière afin de réaliser des exploits devant les belles Sarrasines, pour les attaquer. C'est ainsi qu'au vu et au su des autres Sarrasines et, plus tard, de Guiteclin lui-même, Baudouin courtise Sébille et Bérart Hélassant. À la trahison des épouses franques répond ici la trahison de Sébille qui prend en haine sa religion et son seigneur par amour pour Baudouin. Elle appartient, comme Paul Bancourt l'a montré, à ce groupe de belles Sarrasines ravissantes, hardies, astucieuses, clairvoyantes et qui souvent ne font pas de scrupule de trahir leur foi et leurs compatriotes (Bancourt, 1982: 587-591, 748). La comparaison entre l'attitude des dames chrétiennes et celle de Sébille complique la dichotomie entre les deux camps de cet univers épique. Les dames sarrasines sont nettement supérieures aux chrétiennes: les premières sont courtoises tandis que les secondes se donnent, par luxure, aux serviteurs de bas étage. En ce sens le camp des «autres» nous paraît valorisé par rapport à celui des chrétiens. Mais il s'agit encore d'une supériorité transitoire, du moment que la dame sarrasine essentiellement responsable de cet avantage des ennemis, Sébille, se trouve dès le début en chemin de devenir chrétienne et trahit les siens. L'attraction finale de ce qu'il y a de mieux dans le camp ennemi, Sébille, belle et courtoise par excellence, est encore un moyen de montrer la supériorité du camp du chrétiens sur celui des Saxons. La nuance ainsi établie sur la dichotomie essentielle de l'univers épique tient plutôt au fait que dans chaque camp il y a aussi une dichotomie entre les hommes et les femmes, dont on se méfie.

Ainsi, l'univers épique de *La Chanson des Saisnes* se construit sur une dichotomie essentielle entre les deux camps, qui dévalorise l'autre au profit du «nous». Cette dichotomie se nuance partiellement de plusieurs façons: valorisation exceptionnelle des héros ennemis, visée critique sur le groupe

d'appartenance du jongleur, présence de défauts parallèles dans les deux camps. La valorisation des autres est cependant toujours transitoire en ce sens que les chrétiens remontent finalement la différence qui les séparait des Sarrasins et les surmontent. *La Chanson des Saisnes* n'est donc pas, comme on pouvait s'y attendre, une œuvre tolérante pour l'autre. Et pourtant nous voudrions finir sur quelques brefs moments dans lesquels nous percevons en puissance une approche différente des ennemis. Sébille est un personnage extrêmement intéressant pour cela puisque pendant un certain temps elle est musulmane de fait mais chrétienne de cœur. Ainsi, lorsque Baudouin traverse la rivière pour échapper à ses poursuivants, elle prie mais avec des mots qui ne s'adressent à aucun dieu précis:

Sébille le regarde, qui la face a rouvente,
Et prie cel Signor par cui il pleut et vente
Que de Rune passer, victoire li consente (AR: 3239-41).

Puis, elle adresse une prière aussi bien au dieu des chrétiens qu'à celui des Saxons pour demander le pardon de son ancien seigneur, Guiteclin, lorsque celui-ci est mort:

He Guiteclins, dist ele, tant eres gentix hom,
Larges et despandanz et de noble tesmon!
Sé an ciel ne an terre a puissance Mahom,
Ne por proier Celui qi forma Lazaron,
Je li proi et requiert qu'il te face pardon (LT: 5533-5537).

Et finalement un autre détail: l'attitude de Charlemagne envers la conversion de Sébille. L'empereur, contrairement au choix qu'il impose aux prisonniers entre la mort et la conversion, fait preuve d'une tolérance exceptionnelle en laissant la possibilité à Sébille de partir librement sans se convertir:

Et si vos miez volez tenir loi paienor,
Miez que panre le conte, je n'i voi autre tor
Fors que conduit avroiz a tot a vostre ditor,
Quel part que vos vodroiz conduire vostre ator (LT: 5471-5474).

Moments de rencontre entre les dieux affrontés et de tolérance qui sont exceptionnels dans cette chanson de geste et qui, de plus, s'atténuent soit

parce que Sébille est déjà chrétienne dans son cœur soit parce que son mariage par amour avec Baudouin ne pouvait se fonder que sur sa libre volonté de se baptiser sans contraintes. C'est très peu mais pourtant cela contribue encore à nuancer la dichotomie dévalorisante des autres dans cet univers épique.

Bibliographie

- Bakhtine, M. (1973). «Épopée et roman», *Recherches Internationales à la lumière du marxisme*, 76: 5-39.
- Bancourt, P. (1982). *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle du Roi*. Aix-en-Provence: Publication de l'Université de Provence.
- Barbero, A. (2001). *Carlomagno*. Trad. de F.J. Ramos Mena. Ariel: Barcelona.
- Bodel, Jean (1989). *La Chanson des Saisnes*. Édit. critique d'Annette Brasseur. Genève: Droz.
- Lemarignier, J.-F. (1970). *La France médiévale*. Paris: Armand Colin.

Imágenes de la monstruosidad en la obra pánica de Fernando Arrabal y Roland Topor

Domingo Pujante González
Universitat de València

El español —huido del régimen franquista— Fernando Arrabal, junto al francés Roland Topor —hijo de padres judíos polacos huidos del holocausto nazi— y otros artistas y literatos como el chileno Alejandro Jodorowsky crearon en París en febrero de 1962 un movimiento de vanguardia que pretendía escapar del dogmatismo de André Breton y que ellos autodenominaron *Panique* en honor al antiguo dios Pan, mitad hombre y mitad macho cabrío cuya naturaleza, que es a la vez sátiro, chivo y falo, «permet de réunir la peur panique et les aspects érotiques du cauchemar en une seule et même figure» (Hillman, 1972: 39), como se puede apreciar en un segundo plano en el cuadro encargado por Fernando Arrabal a Rafael García Crespo en 1966 y que lleva el título de *Fernando et Luce séduits par leurs corps échangés*. Pan estará pues en la base de un concepto de creación que totaliza en un ser ambas naturalezas, la humana y la animal. Pan es por consiguiente un monstruo. Así una de las constantes en la obra pánica de ambos autores —en especial en la década de los 60 y los 70 pero que se extiende a lo largo de toda su producción posterior, hasta su muerte acaecida en 1997 en el caso de Topor— es la monstruosidad. Pretendo aquí esbozar algunas de las imágenes de su presencia y su significado en la extensa y poliédrica obra de ambos autores.

Para entender la creación pánica y la presencia de lo monstruoso debemos comenzar por abordar una serie de reflexiones sobre el concepto de orden y norma. Existe una suerte de máxima salida de la boca de Topor en