

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	20 (1946)
Heft:	1
Artikel:	Genèse et unité de Beowulf
Autor:	Bonjour, Adrien
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-870002

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GENÈSE ET UNITÉ DE BEOWULF

Leçon inaugurale — prononcée le 7 novembre 1945 — du cours de Vieil anglais, que M. Adrien Bonjour, docteur ès lettres, professe à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, en qualité de privat-docent.

Plus simplement encore pourrais-je dire « Présentation de *Beowulf* », puisqu'aussi bien je ne vise aujourd'hui qu'à vous donner une introduction succincte au grand poème anglo-saxon. Je dis bien succincte, car, sous le titre d'introduction au poème, R. W. Chambers, l'un des grands critiques littéraires anglais de notre époque, a publié un fort volume de 565 pages¹. Rassurez-vous, je serai plus bref. Le volume imposant de Chambers n'est pas moins symptomatique de l'amplitude du sujet; et ce n'est pas trop dire, je crois, qu'il n'est pas d'œuvre dans toute la littérature anglaise, à part les contes de Chaucer et les drames de Shakespeare, qui ait suscité depuis un siècle une aussi vaste bibliothèque d'ouvrages critiques, une « littérature » aussi copieuse, que le poème de *Beowulf*.

Cela est d'autant plus remarquable, de prime abord, que les difficultés techniques à surmonter pour arriver à lire et à apprécier le *Beowulf* dans le texte sont autant de chevaux de frise barrant l'accès du poème au lecteur cultivé. Si bien que le *Beowulf* demeure trop souvent le domaine quasi exclusif du savant, le grimoire scellé à tout autre qu'à l'initié. Encore s'en faut-il que tous ceux qui ont écrit sur le poème soient des initiés, et je sais un professeur d'Oxford qui soupçonne un certain nombre de critiques de n'avoir pas lu le poème! Toujours est-il qu'on peut se demander pourquoi le *Beowulf* a donné lieu à une telle profusion d'études critiques. Disons d'emblée qu'il ne faut pas

¹ R. W. CHAMBERS, *Beowulf, An Introduction to the Study of the Poem...* 2nd ed., Cambridge 1932.

en chercher la raison dans la valeur artistique du poème, reconnue assez tard seulement, mais dans un ensemble de circonstances qui font de *Beowulf* un document d'un intérêt unique.

Beowulf, c'est d'abord le premier poème d'envergure de toute la littérature européenne écrit en vernaculaire. On ne lui connaît pas d'antécédent ; il nous apparaît un peu comme jailli du néant¹ : aussi le problème de son origine n'a-t-il pas manqué de passionner la critique. A titre de comparaison avec la littérature française, disons qu'il est d'au moins trois siècles antérieur à la *Chanson de saint Alexis*. Cependant, loin d'être le produit encore fruste d'une époque barbare, il est au contraire le reflet d'une société aristocratique courtoise et raffinée, peut-être déjà sur le déclin ; et son style, où abondent les circonlocutions, ces périphrases souvent métaphoriques connues sous le nom scandinave de « kennigar », peut être qualifié à bien des égards de précieux. Quant au vocabulaire, teinté d'archaïsme, et dont beaucoup de termes sont propres au *Beowulf* seulement, il fait le désespoir de l'étudiant par sa richesse, sa variété et le nombre parfois stupéfiant de synonymes (pour un mot courant comme « l'homme », on n'en compte, par exemple, pas moins d'une vingtaine).

Outre l'intérêt considérable qu'il présente pour le linguiste et le philologue, notre poème épique anglo-saxon peut être considéré sans exagération — grâce à sa matière — comme la plus ancienne source littéraire d'histoire scandinave. Il renferme des éléments soit historiques, soit légendaires, dont on retrouve la trace, beaucoup plus tard, dans les chroniques danoises d'un *Saxo Grammaticus* par exemple, dans les légendes primitives suédoises ou dans les sagas islandaises. C'est dire avec quel soin il a été étudié et fouillé par tous les spécialistes de la philologie germanique et des origines des peuples nordiques, par les historiens comme par les archéologues.

Enfin, en même temps qu'il nous présente un véritable tableau de la vie européenne pendant le haut moyen âge, le poème est

¹ « Aus dem Nichts entsprungen. » (H. MARQUARDT, *Zur Entstehung des Beowulf* dans *Anglia*, lxiv, 1940, p. 152).

une illustration de la première phase glorieuse de la littérature anglaise. En effet, s'il est scandinave par sa matière, le *Beowulf* est non seulement de langue mais d'inspiration et de style spécifiquement anglais ; ce qui lui assure une place de premier ordre dans l'histoire littéraire de l'Angleterre.

Il va sans dire que, derrière ces caractères essentiels que nous venons d'esquisser, et qui en font un morceau de choix pour la critique, le *Beowulf* pose encore nombre de problèmes fort divers dont chacun a suscité à son tour toute une poussière de commentaires. Mais quittons un instant cette gangue épaisse et dense qui l'entoure et passons au cœur même du poème.

Si compliqué qu'il soit dans le détail, le contenu du poème peut se résumer, du moins dans ses grandes lignes, en quelques mots. Le poème nous présente deux moments de la vie de Beowulf. L'un nous montre le héros, neveu du roi des Geats, au début de sa carrière, et peut être intitulé « les aventures de Beowulf au Danemark ». Cette première phase narre comment Beowulf, jeune encore mais dont le renom commence à franchir les frontières du royaume, se rend à la cour de Hrothgar, roi de Danemark, pour y accomplir un double exploit. Depuis des années le vénérable Hrothgar assiste impuissant aux déprédatations du monstre Grendel, sorte de démon ou troll, descendant de la race maudite des géants, qui égorgue ses fidèles guerriers pendant leur sommeil. Aucun Danois n'est parvenu à le vaincre. Au cours d'une lutte où le héros se fie à la force de son bras plus qu'au tranchant de l'épée, Beowulf vient à bout du monstre qui ne lui échappe que blessé à mort. Pareille action d'éclat vaut à Beowulf d'être sacré l'égal des plus puissants guerriers de la tradition épique scandinave. Mais une lutte plus dure encore l'attend : la mère de Grendel, voulant venger son fils, égorgue à son tour, pendant la nuit, un fidèle de Hrothgar. Sans hésiter Beowulf suit alors la trace sanglante qui le mène à l'antre du monstre, situé dans un endroit sauvage, sous une cascade, et livre un combat féroce au troll. Bien près de succomber, Beowulf parvient à remporter la victoire au moment le plus critique, grâce à la découverte providentielle d'une épée magique.

Fêté à la cour, où il reçoit les plus riches présents, Beowulf prend congé de ceux qu'il vient ainsi de délivrer et rentre au pays des Geats où il fait au roi, son oncle, le récit de son voyage. Presque sans transition apparente on passe au second moment de la vie du héros, que l'on peut intituler « Beowulf roi et le combat contre le Dragon ». C'est au terme d'un long règne que l'on retrouve le héros, devenu entre temps roi des Geats, vieillard glorieux et magnanime (comme Hrothgar, un véritable *rex justus*), prêt à donner sa vie non plus, cette fois, pour un souverain étranger, mais pour délivrer son propre peuple des ravages d'un dragon. Comme beaucoup de ses congénères fabuleux, ce Dragon est le gardien jaloux d'un trésor, enseveli depuis trois cents ans dans un tertre funéraire — trésor auquel s'attache, comme à celui des Nibelung, une malédiction. Ayant découvert par hasard ce trésor prodigieux, un sujet de Beowulf en dérobe une coupe précieuse à l'insu du Dragon. Dès qu'il s'aperçoit du vol, le monstre, furieux, sort de sa tanière pendant la nuit et se venge en crachant le feu sur toute la contrée. Tout en ayant le pressentiment de sa fin imminente, le valeureux roi se prépare alors à attaquer le redoutable animal. Au cours du combat Beowulf est mortellement blessé, mais parvient cependant à tuer le dragon lance-flammes, son terrible adversaire. Le neveu de Beowulf, qui est venu au secours de son roi, recueille ses dernières paroles. Le récit des funérailles du héros — dont la dépouille est brûlée sur un vaste bûcher, au sommet d'une falaise — termine le poème.

En même temps qu'il y a gradation entre les combats, et continuité dans le caractère héroïque de Beowulf, il y a aussi un certain contraste entre ces deux moments où la gloire du héros atteint son plus haut période. Ces deux moments représentent en effet l'aube éclatante et le crépuscule tragique d'une carrière exceptionnelle vue en une perspective frappante. Ce qui enrichit encore le poème, c'est le fond sur lequel ces événements se déroulent. D'une part, de brillantes évocations de la cour royale, avec ses réceptions et les festivités qui les accompagnent — une cour fidèle à l'idéal du *comitatus*, où règnent l'étiquette et

la plus haute courtoisie — donnent une impression de vie et de réalité qui rapproche l'élément fabuleux du plan humain. D'autre part, de nombreux épisodes élargissent le cadre de l'action principale et lui donnent un relief qui en fait mieux saisir le caractère véritable. La plupart de ces épisodes, qui représentent surtout l'élément historique du poème, et procèdent souvent par allusions ou par quelques touches allant jusqu'à l'esquisse et même parfois jusqu'au tableau, forment à l'arrière-plan une trame diverse, ondoyante et subtile, dont le rôle dans l'économie du poème ne saurait être sous-estimé. Nous y reviendrons du reste.

Comme on peut s'y attendre, l'interprétation d'un tel poème a beaucoup varié. Le XIX^e siècle a vu la naissance et le règne de l'explication mythologique, dont le savant allemand Karl Müllenhoff fut à la fois le père spirituel et le plus célèbre champion. D'après sa théorie¹, les combats de Beowulf ne sont pas autre chose qu'un mythe saisonnier ; les monstres représentant divers aspects des forces destructives de la mer, et le héros une déité qui leur livre bataille. Au printemps, le dieu refoule victorieusement les flots en furie qui assaillent et inondent les terres : c'est le combat contre Grendel et sa mère, le premier incarnant la mer du Nord, la seconde les abîmes de l'Océan. La lutte contre le Dragon en est la contre-partie : en automne, le dieu est vaincu par le Dragon qui personnifie les tempêtes hivernales de la mer.

A l'époque, les principes mêmes de l'explication mythologique étaient admis comme un dogme : seule variait l'exégèse de détail. Mais là-dessus, par contre, la fantaisie allait se donner libre cours. Et c'est ainsi que des émules de Müllenhoff allaient nous présenter Grendel comme la personnification des miasmes pestilentiels, du brouillard, ou de la terreur des longues nuits d'hiver, et Beowulf tour à tour comme une déité lunaire, une incarnation du vent, de la tempête, des éclairs. Cependant, la diversité même de ces nombreuses interprétations, que leurs progéniteurs

¹ Voir en particulier *Die innere Geschichte des Beowulfs* dans *Zeitschrift für Deutsches Altertum*, XIV, 1869 ; et *Beowulf: Untersuchungen über das angelsächsische Epos und die älteste Geschichte der germanischen Seevölker*, Berlin 1889.

respectifs s'étaient mis à propager avec une foi ardente, allait provoquer le doute chez quelques esprits sceptiques, semer le trouble chez les âmes benoîtes et saper graduellement les fondements mêmes de l'orthodoxie mythologique. Si bien que suffira la publication d'un seul livre, ouvrant au moment opportun une voie nouvelle, pour entraîner un schisme et reléguer bientôt ces interprétations « météorologiques » de *Beowulf* — comme Lawrence les appelle plaisamment¹ — au musée des curiosités. Et ce n'est que justice, car toutes les explications de l'école mythologique ne trouvent guère de justification dans le texte même du poème. Reconnaîssons par ailleurs que ces critiques — et Müllenhoff surtout — ont été les premiers à faire une étude systématique de *Beowulf*. Disons même qu'il n'est pas absolument exclu que certains éléments mythiques ne soient à la base de l'une ou l'autre des apparitions monstrueuses. Mais cette origine se perd dans la nuit des temps, et ce serait illusoire et vain de chercher à reconstituer ces mythes en partant du poème — sinon comme un jeu pour amateurs de rébus.

Si j'ai parlé de ces théories mythologiques, c'est qu'elles sont difficilement séparables des théories de l'époque concernant la genèse de *Beowulf*. En effet, Müllenhoff postule que tout poème épique est formé de deux éléments, le mythe et l'histoire ; et dans le cas de *Beowulf* ce serait plus tard seulement que l'élément mythique aurait été rattaché au cadre historique du poème. Et c'est ainsi que, parallèlement aux explications mythologiques — ou météorologiques — on assiste à l'éclosion de ce que j'appellerais une interprétation stratigraphique de l'origine du poème. Avouons que ces idées étaient dans l'air à l'époque. S'il y avait déjà un certain temps que F.A. Wolf avait lancé sa fameuse *Liedertheorie* à propos des chants d'Homère, Karl Lachmann avait suivi ses idées dans sa critique du *Nibelungenlied* qui n'avait pas laissé d'influencer Müllenhoff. Avant Müllenhoff, un

¹ Un critique comme Mannhardt, nous dit-il, « began as a meteorological mythologist. » W.W. LAWRENCE, *Beowulf and Epic Tradition*, Cambridge (Harvard U.P.) 1930, p. 167.

Etmüller admettait déjà que *Beowulf* était composé d'un certain nombre de *Lieder*¹. Et, partant de l'idée d'un poème épique populaire, résultat d'une longue tradition orale, les critiques allaient s'efforcer de reconstituer le poème tel qu'il devait être au jour premier, avant d'avoir subi les effets conjugués de contamination, d'agglutination, d'interpolation ou de toute autre alchimie. Ce fut alors la leçon d'anatomie. Penchés sur le corps du poème, de graves docteurs (en philologie) allaient se mettre à le disséquer avec ardeur; et c'est à qui lui enlèverait quelque fragment pour l'attribuer à un remanieur ou à un interpolateur.

Mentionnons brièvement, à titre d'exemple, les résultats obtenus par Müllenhoff. A l'origine il devait exister deux poèmes ou chants différents: le combat contre Grendel et le combat contre le Dragon. Deux remanieurs se sont attaqués au premier en y ajoutant l'un une introduction, l'autre une suite: le combat contre la mère de Grendel. Plus tard, une troisième adjonction, le retour de Beowulf, est faite par l'interpolateur A qui remanie en outre deux des parties précédentes pour les harmoniser au passage qu'il vient d'ajouter. Enfin un sixième auteur, qui est à la fois l'interpolateur B et l'éditeur final, ajoute à tout cela le poème du Dragon, non sans introduire encore de nombreux épisodes appartenant à des légendes différentes, et des passages théologiques. Müllenhoff allait même jusqu'à préciser le nombre exact de vers qu'il fallait attribuer à chacun des six collaborateurs². D'autres « dissecateurs » hardis³ voyaient les choses différemment, sans doute, mais tenaient pour indiscutable la formation composite du poème. Cette idée eut la vie plus dure encore que l'interprétation mythologique. Un critique aussi remarquable que l'angliste hollandais Boer, par exemple, la défendit jusqu'à sa mort, bien que la grande majorité des critiques

¹ L. ETMÜLLER, *Beowulf*, Zurich 1840. (Traduction allemande du poème avec introduction.)

² Cf. F. KLAEBER, *Beowulf and the Fight at Finnsburg*, 3rd ed., New-York 1936, p. ciii. Il est presque superflu de dire que nous devons beaucoup à cette remarquable édition critique.

³ Le mot est de Klaeber, *ibid.*, p. cii.

autorisés se fussent écartés de cette voie¹. En Angleterre, Henry Bradley la soutenait jusqu'à un certain point². En 1935 encore, Berendsohn faisait paraître un assez gros volume tendant à démontrer l'existence de trois couches successives dans l'élaboration du poème, et ceci par un examen attentif du style de *Beowulf*³.

Cependant, même aux plus beaux jours du règne des « dissecateurs », certains critiques se refusèrent à entrer dans la danse du scalpel. En Allemagne même, berceau de la *Liedertheorie*, un Haeuschkel voyait dans l'art narratif de *Beowulf* un argument en faveur de l'unité de composition du poème⁴. Mais c'était l'exception. Vers le début du siècle, néanmoins, les résultats si différents auxquels aboutissait le principe de la désintégration du texte de *Beowulf*, et surtout celui de l'interprétation mythologique, n'avaient pas laissé de créer un certain malaise. Si bien que ce fut — selon le mot de Hermann Schneider — une délivrance⁵ lorsque Friedrich Panzer publia en 1910 son étude de folklore⁶ qui allait marquer un tournant dans l'histoire de la critique beowulfienne.

La ressemblance entre l'élément fabuleux de *Beowulf* et certains contes populaires n'avait pas échappé à l'attention de quelques critiques ; mais c'est à Panzer que revient le mérite d'avoir mené à chef une investigation systématique de la question à un moment où ce domaine n'était encore pour la plus grande part que *terra incognita*. Panzer s'attache à recueillir, puis à classer, le plus

¹ R.C. BOER, *Die Altenglische Heldenästhetik. I. Beowulf*, Halle 1912.

² Voir son article sur *Beowulf* dans l'Encyclopédie Britannique.

³ W.A. BERENDSOHN, *Zur Vorgeschichte des « Beowulf »*, Kopenhagen 1935.

⁴ B. HAEUSCHKEL, *Die Technik der Erzählung im Beowulfliede*, Breslau 1904. Ajoutons que, bien avant Haeuschkel déjà, Hornburg écrivait : « Das Gedicht giebt sich damit als eine einheitliche Arbeit, nicht als eine lose Aneinanderreihung einzelner Lieder, die von späteren Verfassern noch Zusätze, Umänderungen und Verbindungen erhalten haben, zur erkennen. » Cf. R. WÜLKER, *Grundriss zur Geschichte der Angelsächsischen Literatur*, Leipzig 1885, p. 296.

⁵ « Es war eine Erlösung ». Cf. H. SCHNEIDER, *Germanische Heldenästhetik*, Bd. II. 2 (« Englische Heldenästhetik »), Berlin und Leipzig 1934, p. 19.

⁶ F. PANZER, *Studien zur germanischen Sagengeschichte*, München 1910.

grand nombre possible de contes populaires ayant un certain nombre de points communs avec l'histoire de Grendel et celle du Dragon. On s'accorde à reconnaître que c'est pour l'histoire de Grendel que les parallèles sont le plus dignes d'intérêt. Panzer en a recueilli un peu plus de deux cents variantes, répandues non seulement dans les pays scandinaves et les contrées limitrophes, mais jusqu'aux Indes. De l'examen de toutes ces variantes il s'efforce de dégager ensuite un type, dont voici les traits essentiels¹.

Le sujet du conte type ainsi reconstitué, c'est l'histoire du double combat d'un héros contre des êtres surnaturels. Le conte du Fils de l'Ours — ainsi nommé parce que dans la plupart des variantes le héros est élevé par des ours, ou parce qu'il possède des attributs qui l'apparentent à l'ours — débute par le combat d'un jeune héros, jusque-là méconnu ou sous-estimé, contre un démon qu'il terrasse après que ses compagnons ou aînés ont échoué dans l'entreprise. Le démon parvient à s'enfuir, et sa trace sanglante mène dans un antre souterrain où le héros descend à l'aide d'une corde soutenue par ses compagnons. Une fois dans le repaire, il vainc un ou plusieurs monstres surnaturels — parfois à l'aide d'une épée magique — et délivre des princesses captives. Pendant ce temps les compagnons du héros, lâches ou traitres, s'enfuient; aussi est-ce par ses propres moyens, et non sans peine, qu'il parvient à se hisser hors du gouffre. Il poursuit alors ceux qui l'ont trahi (ou abandonné), se venge d'eux et finit par épouser les princesses délivrées — ou du moins, pour les variantes monogames, la plus belle d'entre elles.

Certaines versions mettent l'accent sur l'un plutôt que sur l'autre de ces divers éléments, dont quelques-uns sont parfois supprimés. Il va sans dire qu'en adaptant cette fable du Fils de l'Ours à un cadre historique scandinave pour la transposer sur un plan épique, l'auteur n'a retenu que les éléments qui s'y prêtaient. Il ne faut donc pas s'étonner de la suppression du motif

¹ Cf. l'excellente analyse de LAWRENCE, *Ouvr. cit.*, pp. 173-74.

des princesses dans la version de *Beowulf* — les femmes jouant, on le sait, un rôle singulièrement plus effacé dans un poème épique que partout ailleurs. Dans le *Beowulf*, on ignore complètement si le héros, devenu roi, était marié ; l'hypothèse qu'il aurait épousé la veuve de Hygelac en montant sur le trône des Geats ne trouve aucune justification dans le texte, et demeure par là même entièrement gratuite. Ce qui, dans la fable, intéressait avant tout l'auteur, c'étaient les deux combats et les motifs qui s'y attachaient directement.

Que la voie dans laquelle Panzer s'était engagé — en dépit de certains dangers qu'il ne sut pas toujours éviter — était, sinon la seule, du moins une voie féconde, est indubitable. Les variantes du thème folklorique permettent en effet d'élucider quelques points de détail du poème qu'il serait, sans cela, difficile d'expliquer. D'autre part, il ne fait aucun doute que le conte populaire allait poursuivre sa carrière sous une forme ou une autre, en territoire scandinave, indépendamment du *Beowulf*. On retrouve sa trace, en effet, dans un certain nombre de légendes nordiques en prose, telles que la Saga de Hrolf Kraki (dont certains épisodes ont été traités en vers, à la même époque, dans des ballades islandaises, les *Bjarkarimur*), celle d'Ormr Storolfsson et surtout la Saga de Grettir le Fort.

En dépit de nombreuses différences, les points communs entre le combat contre Grendel et l'épisode de Sandhaugar dans la *Grettissaga* sont tels que l'on doit admettre une influence du poème épique sur la Saga, ou l'existence d'une source commune. Ce que Lawrence — que nous suivons ici — estime le plus probable, c'est que, sur ce point, le *Beowulf*, aussi bien que la *Grettissaga*, dérivent de la même forme, ou en tous cas de variantes très rapprochées, du conte du Fils de l'Ours¹. Mais, et c'est là le point intéressant, on a pu montrer que certains détails de la fable originale sont mieux préservés encore dans les légendes scandinaves que dans le *Beowulf*, bien qu'elles lui soient de quatre ou cinq siècles postérieures. Cela est vrai, entre autres, de la peinture

¹ *Ouvr. cit.*, p. 182.

de l'antre de Grendel, un des morceaux de choix du *Beowulf*¹. Si brillant que soit le passage, si suggestive que soit l'atmosphère de ce lieu sauvage, le poète du *Beowulf* ne s'est pas représenté la cascade sous laquelle le héros devait plonger pour pénétrer dans la grotte du monstre avec autant de clarté que l'auteur de la *Grettissaga*; au point que la description correspondante, dans le texte islandais, permet de mieux saisir la situation dans *Beowulf*. Le fait s'explique facilement si l'on songe combien inévitables étaient les confusions dès que l'histoire des Trolls se fut répandue chez les Angles et les Saxons, les cascades étant fort peu communes sur leurs territoires aussi bien continentaux qu'insulaires.

Si pareilles investigations ont pu jeter quelque lumière sur l'origine de *Beowulf*, il va de soi que bien des points restent encore obscurs ou disputés. A quel moment l'élément folklorique a-t-il été rattaché au personnage de Beowulf? Quand a-t-il été associé à son cadre historique? Existait-il vraiment, comme on l'a supposé, un ancien chant danois racontant les combats d'un Geat contre des Trolls dans la salle royale des Skjöldungs? Comment et sous quelle forme a-t-il passé en Angleterre? Trop de documents nous manquent pour répondre à ces questions autrement que par des hypothèses. Du reste, si importantes que soient les sources scandinaves, ce ne sont probablement pas les seules. Plusieurs critiques ont mis en avant la possibilité d'une influence irlandaise². Ce qui n'a pas été sans susciter de véritables joutes entre les fogueux partisans du camp celtique et les ardents défenseurs du camp nordique, les premiers allant jusqu'à nier l'importance de l'élément scandinave, et les seconds restant fort sceptiques (sinon réfractaires) devant l'apport irlandais. Mais si les extrémistes de chaque camp ne manquaient pas l'occasion d'en découdre, quelques éléments modérés, critiques fort autorisés par ailleurs, allaient — en véritables

¹ *Beowulf*, 1357-76. Voir là-dessus l'article de LAWRENCE, *The Haunted Mere in Beowulf* dans *Publications of the Modern Language Association of America*, XXVII (1912), pp. 208-245.

² Le plus célèbre d'entre eux est C.W. von Sydow.

« *snotere ceorlas* » — s'efforcer de concilier les deux tendances. Il est très probable en effet que nous avons affaire à une véritable « *Quellenmischung* ». Les deux apports ne s'excluent nullement : il suffit de s'entendre sur la part qu'il faut attribuer à chacun d'eux. L'influence celtique se trouverait surtout dans le côté imaginatif et élégiaque, dans le sens de l'élément profond et mystérieux de la nature, tandis que le cadre historique et social, l'aspect héroïque et plus spécialement l'idéal du *comitatus* traduiraient bien l'influence germanique. Peut-être Hermann Schneider n'est-il pas loin de la vérité quand il conclut : « *Das heroische Gerippe lieferte Dänemark, die gefühlvoll-spukhafte Einzelausgestaltung Irland.* »¹ Quoi qu'il en soit, si l'on ajoute la matière celtique à la matière scandinave, si l'on fait aux anecdotes historiques la part qui leur revient, sans oublier non plus les chants ou lais héroïques, on doit reconnaître que l'auteur du *Beowulf* disposait d'un matériel considérable.

Je dirais même que ce matériel ne diffère pas beaucoup de celui qui a servi de base aux théories de la formation composite du poème. Mais, à l'inverse de la critique stratigraphique se représentant le poème comme un assemblage, ou mieux comme un complexe sédimentaire créé par une sorte de processus mécanique dont plusieurs collaborateurs furent les agents successifs, la critique actuelle met l'accent sur l'action individuelle, sur l'effort de synthèse d'un seul poète, et tend ainsi à redonner au *Beowulf* son unité. L'originalité du poète consisterait précisément dans cet effort de synthèse. Lawrence l'a particulièrement bien exprimé : « his originality consisted in the selection and combination of incident, the constant by-play of allusion, the deft alternation of fiction and fact, the contrast between the joyous exultation of youthful heroism and the tragic mystery of life, all leading to the final struggle between the greatest human power and an insuperable and inexorable Fate. »²

¹ SCHNEIDER, *Ouvr. cit.*, p. 30.

² LAWRENCE, *Ouvr. cit.*, p. 262.

Les théoriciens de la désintégration du texte de *Beowulf* — et plus encore leurs quelques descendants actuels plus évolués, quoique nettement en régression —, poussant parfois leur analyse fort loin, ont cru voir dans les différences de style un témoignage indubitable de l'origine composite du poème. Mais le critère n'est pas déterminant, et Chambers estime que, telle qu'elle nous apparaît, l'évidence interne ne saurait suffire à démêler ou à délimiter les éventuels fragments de poèmes plus anciens dûs, selon le postulat des désintégrateurs, à des auteurs différents : pareille méthode ferait également trouver bien des auteurs différents dans un poème tel que *The Ring and the Book* de Browning!¹ Klaeber, pour sa part, affirme que les seules différences que l'on peut découvrir dans la langue, le style ou le vers, sont telles qu'il serait périlleux, voire présomptueux, d'attribuer une valeur décisive à des critères aussi chancelants et fragmentaires. Il convient au contraire d'insister sur ce que la forme, la substance et l'atmosphère du poème présentent d'homogène². Tout en défendant vigoureusement l'unité de composition du poème, Klaeber admet cependant une certaine dualité : dualité dans le sujet, qui serait elle-même le reflet d'une dualité dans la composition.

En effet, Klaeber émet l'hypothèse que l'auteur n'avait peut-être pas de plan complet du poème dans la tête au moment d'entreprendre son œuvre. A l'origine, son dessein était de traiter le voyage de Beowulf au Danemark. Et c'est graduellement que l'idée lui serait venue d'y ajouter une suite, avec la mort de Beowulf comme thème central. Il se pourrait donc qu'il ait terminé le poème très longtemps après avoir composé cette première version. Ceci expliquerait en partie que la structure du poème n'ait pas atteint un degré supérieur d'unité³. Ajoutons que Klaeber, comme du reste d'autres grands critiques beowulfiens, regrettait que l'élément historique ou légendaire ait été relégué au

¹ CHAMBERS, *Ouvr. cit.*, p. 120.

² KLAEBER, *ed. cit.*, p. cv.

³ *Ibid.*, pp. cvi-cvii.

second plan, l'auteur ayant accordé la prééminence à l'élément fabuleux, c'est-à-dire aux combats contre les monstres, d'un intérêt décidément moindre. Certains critiques auraient encore pu tolérer un, au maximum deux monstres, mais trois semblent décidément dépasser la mesure ; et Chambers avoue que les drames, les conflits pathétiques dont on trouve le reflet dans certains épisodes offrent plus d'intérêt qu'une multitude de dragons ou monstres du même acabit. Or il appartenait à Tolkien, professeur d'anglo-saxon à l'Université d'Oxford, de remettre les choses au point et de montrer le sens profond du poème, ainsi que son unité fondamentale. Cela dans un brillant mémoire, présenté en 1936 à l'Académie Britannique, et qu'il intitula — nons sans une pointe de malice — « *Beowulf, les monstres et les Critiques* »¹.

Défendant la structure générale du poème, Tolkien montre qu'elle est remarquablement simple. Bâtie en fonction du contraste entre les deux moments de la vie du héros, elle est aussi remarquablement équilibrée. Sans doute les nombreux épisodes et allusions qui donnent au poème beaucoup de vie et de mouvement compliquent parfois la structure de détail ; mais si intéressants qu'ils paraissent au critique, ce n'est pas sans raison que l'auteur les a mis au second plan pour faire ressortir d'autant plus l'essentiel : les combats contre les monstres. Fort versé dans les chroniques et légendes de ses ancêtres, animé d'une curiosité d'archéologue, l'auteur a su y puiser pour donner à son poème la perspective voulue. Mais une bonne part de l'attraction que ces épisodes exercent vient de l'art avec lequel il les présente plus encore que de leur contenu ; s'il n'a pas voulu prendre (ce que d'aucuns regrettent) un de ces thèmes historiques pour en faire la trame de son poème, c'est qu'il visait plus haut encore. Par contraste, en effet, avec le fond historique et légendaire (rivalités entre familles royales, conflits entre nations), ces combats prennent une valeur hautement symbolique : ils se

¹ J.R.R. TOLKIEN, *Beowulf: the Monsters and the Critics (Proceedings of the British Academy, XXII, 1936)*, London 1938.

déroulent sur un plan différent, et, à travers eux, c'est la destinée de l'homme qui se joue. L'homme finit par succomber (de même que dans la tradition nordique le héros succombe dans sa lutte contre les géants, dont les trolls du *Beowulf* sont du reste les descendants) et si la promesse de vie éternelle ne vient pas encore transformer cette défaite en victoire dans le *Beowulf*, du moins l'héroïsme est-il la leçon la plus haute que l'homme puisse donner en ce monde. Du tragique de cette destinée se dégage un thème fondamental, véritable *leitmotiv* du poème : « *lif is laene* » (la vie est transitoire). Et l'atmosphère du poème, surtout dans sa seconde partie, est en harmonie parfaite avec ce thème.

Il va sans dire qu'une telle conception, par ce qu'elle implique de dessein artistique et de pouvoir poétique, renforce singulièrement la thèse de l'unité de composition du poème. Et si Chambers a décerné à l'étude de Tolkien les louanges les plus hautes¹, c'est qu'elle éclaire vraiment et le sens du poème et l'art de l'auteur.

Il m'a semblé intéressant d'examiner si, dans certains détails aussi, le souci artistique du poète apparaissait avec autant de netteté, et d'étudier dans ce but les digressions si nombreuses, et dont beaucoup avaient fourni tant d'arguments aux partisans de la désintégration du texte de *Beowulf*. Je ne puis entrer ici dans le détail de cette étude et me contenterai d'en donner deux exemples.

Il existe une digression très brève faisant allusion à la jeunesse de *Beowulf*². Jeunesse peu glorieuse : Beowulf méprisé, passait pour indolent ou incapable. Ce trait appartient sans aucun doute au folklore : on le retrouve aussi bien chez le héros de la *Grettissaga* que dans la Saga d'Ormr Storolfsson. On peut néanmoins se demander pourquoi l'auteur l'a retenu, puisque

¹ « The finest appreciation which has yet been written of our finest Old English Poem. » Voir le compte-rendu de Chambers, *Modern Language Review*, XXXIII, 1938, p. 272 et suiv.

² *Beowulf*, 2183-89.

toutes ses allusions à d'autres événements de la vie du héros ont comme but essentiel de le glorifier. En d'autres termes a-t-il repris ce motif simplement parce qu'il l'a trouvé dans sa source (comme le suggère du reste Kemp Malone), si bien que l'on aurait affaire à une adjonction assez maladroite, ou peut-on penser qu'il l'ait fait pour une autre raison d'ordre artistique ? A mon sens le but de l'auteur devient évident si l'on tient compte des circonstances dans lesquelles il introduit son motif. On s'aperçoit alors que ce n'est en réalité qu'un moyen de plus de glorifier son héros. Le paradoxe, en effet, n'est qu'apparent. Dans l'une de ces allusions dont il a le secret, l'auteur vient de contraster implicitement les qualités de son héros — afin de les mieux faire ressortir — aux actes néfastes du mauvais roi Heremod. Et si l'allusion à la jeunesse de Beowulf suit immédiatement ce parallèle, c'est qu'elle accentue encore ce contraste en opposant l'ascension de Beowulf, devenu maintenant l'un des héros les plus célèbres et les plus aimés de son temps, à la chute de Heremod dont les débuts promettaient la carrière la plus brillante, mais qui finit lamentablement après s'être fait haïr de ses sujets. D'un côté un brillant début suivi d'une fin misérable, de l'autre un début médiocre suivi d'une ascension prodigieuse. Ce contraste ne peut être qu'à l'avantage du héros. Du point de vue artistique, l'introduction du motif est donc parfaitement justifiée.

Ce qui est vrai pour une digression aussi insignifiante l'est aussi pour les deux plus célèbres épisodes du poème : l'épisode de Finsburg et l'épisode d'Ingeld¹.

Introduits de façon très adroite, traités avec un pouvoir d'évocation et un sens de l'atmosphère remarquables, faisant ressortir le pathétique de certaines situations psychologiques dues à la rivalité féroce opposant deux nations, ces deux épisodes comptent parmi les plus belles pages du poème. L'intérêt qu'ils ont suscité, leur aspect dramatique et plus généralement leur valeur poétique aussi bien qu'historique semblent justifier leur existence à un

¹ *Beowulf*, 1069-1159 ; 2024-2069.

point tel qu'on ne s'est guère demandé si ces épisodes ne jouaient pas un rôle spécial dans la structure même du poème.

En fait, ils sont deux aspects d'un thème identique : celui de la paix précaire, illustrant combien, tôt ou tard, l'inimitié entre les deux nations rivales, l'implacable loi de la vengeance, reprend le dessus, brise tous les autres liens (même ceux du sang) et réduit à néant tout compromis, même loyal et en apparence durable. Or dans la seconde partie du poème, un groupe de digressions traite de l'ancienne rivalité entre les Geats et les Suédois et montre quelques phases des luttes qui ont ensanglanté les deux peuples. Depuis que Beowulf est monté sur le trône des Geats, la paix a régné entre eux, mais — et c'est là le point capital — le poète, dans une page prophétique, laisse entendre que la mort du héros (qui vient de succomber dans la lutte contre le Dragon) sera le signal d'une reprise des hostilités qui aboutira au désastre pour les Geats¹. Cette prophétie produit d'autant plus d'effet que l'auteur nous avait déjà fait pressentir combien provisoire et fragile était cette paix entre les Geats et les Suédois — et ceci non pas uniquement dans la suite des digressions ayant leur rivalité pour thème, mais précisément déjà par l'exemple des deux grands épisodes de Finsburg et d'Ingeld.

Ainsi, non seulement ces deux épisodes donnent-ils plus de vie, de mouvement, de diversité au poème, mais en même temps ils contribuent encore (en reliant par une trame subtile les deux parties du *Beowulf*) à réaliser son unité artistique. C'est là un tour de force où l'on reconnaît la main d'un grand artiste. Et, je le répète, ce souci artistique se retrouve à des degrés divers dans tous les épisodes du poème.

En somme, dans la structure de détail comme dans celle d'ensemble éclate le génie artistique du poète de *Beowulf*. Pareils aspects de l'art du poème semblent bien confirmer que nous avons affaire ici à la réussite d'un seul artiste — d'un grand poète.

¹ *Beowulf*, 3021-27.

Comme l'a écrit Tolkien¹, il n'y a pas beaucoup d'œuvres poétiques semblables dans le monde ; et, dans le prodigieux patrimoine de la littérature anglaise, cette œuvre là mérite bien de rester vivante — « jusqu'à la venue du Dragon ! »

Adrien BONJOUR.

¹ TOLKIEN, *Ouvr. cit.*, p. 36.