

La technique littéraire des chansons de geste.

McMillan Duncan

Cahiers de civilisation médiévale, Année 1961, Volume 4, Numéro 13

p. 86 - 91

[Voir l'article en ligne](#)

Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/>). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

qualités. Les grégoriens dénoncent des déviations dans l'Église ; ce faisant, ils soulignent la distance qui sépare leur siècle du christianisme primitif ; jusqu'à eux, on avait cru que celui-ci se continuait, que la même période se poursuivait ; avec eux, on s'aperçoit que beaucoup de temps s'est écoulé depuis la prédication de l'Évangile ; le terminus *a quo*, si l'on peut dire, recule ; corrélativement, le terminus *ad quem*, la parousie, s'éloigne ; la terre n'apparaît plus comme un lieu de passage éphémère, mais comme une demeure où l'humanité séjournera longtemps, dont elle va donc prendre possession, où elle va s'installer. Avant le XIII^e siècle, on n'élabore pas de véritable morale parce qu'on distingue mal Dieu de l'homme et qu'on voit dans toute démarche bonne de celui-ci une action de celui-là. Après quelques dizaines d'années, l'exemplaire du concordat de Worms remis à Henri V était déjà perdu, ce qui prouve le peu de cas que l'Empire faisait alors encore de l'écrit. Ce sont trois exemples. On pourrait les multiplier ; il n'y a guère de page qui n'apporte une remarque originale et pertinente.

Dernière richesse : les notes, qui tantôt achèvent la démonstration ou attirent l'attention sur un point marginal, tantôt renvoient aux sources et aux travaux, et qui attestent une longue familiarité avec les textes et une connaissance parfaite de la littérature.

La conclusion s'impose : *Der Kosmos des Mittelalters* est un des livres les plus denses et les plus profonds qui aient jamais été écrits sur le moyen âge. Un souhait en découle : qu'il soit traduit en français. D'autant plus que la forme en vaut le fond, que la langue en est belle, souple, vivante, riche de mots et d'images et, par là, difficilement accessible sans une connaissance très sérieuse de l'allemand.

Léopold GENICOT.

La technique littéraire des chansons de geste. Paris, Belles-lettres, 1959, in-8°, 483 pp. (« Bibl. Faculté Philos. lettres Liège », 50).

En dehors de l'importante étude de M. Delbouille¹, deux communications, celles de MM. de Riquer et Bezzola, traitent de thèmes généraux. La première, de M. M. de Riquer, sur *Épopée jongleresque à écouter et épopée romanesque à lire* (p. 75-82), rejoint à plusieurs reprises, ainsi que la discussion qui l'a suivie, l'essentiel du problème traité par M. Delbouille. M. de Riquer insiste sur la tradition écrite du roman courtis « détaché complètement de la récitation jongleresque » (p. 78) et souvent nanti d'une dédicace, laquelle aurait donné le goût du manuscrit de chanson de geste fait pour la lecture. Ce qui ne l'empêche pas de rejoindre la pensée de M. Pidal en affirmant que « lorsque différents manuscrits de bibliothèque copient... les textes de manuscrits jongleresques distincts, l'état mouvant et changeant de la tradition des jongleurs s'y reflète inévitablement » (p. 79)², bien qu'il voie en même temps dans cet état mouvant des textes de « nouvelles modifications et d'altérations de la part de certains copistes qui savaient faire des vers » (p. 81). D'où le fait que, l'épopée des jongleurs étant « en train de céder la place à l'épopée romanesque », la lecture de certaines chansons de geste, conservées dans des remaniements relativement récents, laisse une tout autre impression que celles de poèmes plus anciens.

Dans une étude descriptive *A propos de la valeur littéraire des chansons féodales* (p. 183-195), M. R. R. Bezzola examine ensuite avec une grande finesse les chansons de geste du type des barons turbulents, et esquisse une caractérisation des principales d'entre elles. Insistant sur le fait que leurs auteurs partagent avec ceux des poèmes du type de Guillaume d'Orange les principes de l'Empire chrétien et des ennemis extérieurs et intérieurs, M. Bezzola montre comment le fait de mettre l'accent sur ceux-ci amène l'auteur, toujours dans le respect de l'idée de l'ordre, à une conception des barons comme « défenseurs de l'ordre-justice contre l'éternelle injustice ». C'est le traitement de ce thème dans diverses chansons que M. Bezzola analyse.

MM. Frappier et Imbs se sont attachés à des questions de stylistique. Dans son analyse des *Destriers et leurs épithètes* (p. 85-102), M. Frappier cherche « dans quelle mesure l'emploi de ce vocabulaire hippique se modifie entre la fin du XI^e siècle et le milieu du XIII^e », et, ayant relevé près d'une centaine de termes s'appliquant au destrier, il constate un accroissement progressif des épithètes. Ainsi, à la sobriété du *Roland*,

1. Cf. *supra*, p. 47-54.

2. M. de Riquer (p. 77) se rallie au principe pidalien de la validité des romances castillans en tant que témoignage pour la poésie épique orale.

de *Gormond* et de *Guillaume I*³, mais dans lesquels les épithètes de provenance semblent correspondre à une réalité, succède un style plus narratif et plus riche d'épithètes dans une deuxième « couche », ou « palier », aboutissant à un véritable délayage, à une prolifération dans les poèmes plus récents. M. Frappier explique ces différences comme autant d'indices d'une « différence progressive et très générale de technique » (p. 102) due au fait qu'à un style « oral » succède un style plus narratif⁴. De son côté, M. P. Imbs, dans une note consacrée à *Quelques aspects du vocabulaire des plus anciennes chansons de geste* (p. 71-72), analyse le vocabulaire de la *Vie de saint Alexis* et du *Roland* dans les secteurs qui ne leur sont pas communs⁵.

Dans le domaine de la versification, M. A. Monteverdi, par ses observations sur *La laisse épique* (p. 127-139), essaie de tracer l'évolution de la laisse à partir de la strophe de la *Vie de saint Alexis*, à travers les chansons de toile, soulignant le besoin qu'éprouvait la poésie narrative « née strophique » de rompre les liens de cette forme pour passer à la laisse, qui devait à son tour perdre tout contact avec la tradition strophique ou pseudo-strophique. De même, M. Monteverdi nous montre l'octosyllabe qui, bien que né, selon lui, du décasyllabe, tout comme chez Wace, finit par lui céder la place, comme le décasyllabe la cédera à son tour à l'alexandrin. Nous voilà donc ramenés à nouveau aux vies de saints où « il n'est pas impossible que les premiers auteurs, [de chansons de geste] aient appris l'art de versifier » (p. 139).

Si M. A. Roncaglia et Mlle M. Tyssens se sont tous deux penchés sur le problème du vers orphelin, c'est avec des préoccupations divergentes. M. Roncaglia, en posant la question des rapports entre l'innovation et la tradition, cherche dans sa communication sur le *Petit vers et refrain dans les chansons de geste* (p. 141-157) s'il ne faut pas voir dans le vers orphelin un débris d'un ancien refrain. Partant de la constatation que dans *Amis et Amiles* certains vers orphelins d'allure formulaire se trouvent employés à la manière d'un refrain, M. Roncaglia fait remarquer que dans *Aymeri de Narbonne* et *Girard de Viane* il a relevé les mêmes répétitions et le même effet lyrique. Refusant de tirer de ces faits une conclusion téméraire, il tente une contre-épreuve qui lui révèle que le refrain partage ce phénomène de répétition formulaire avec les premiers et derniers vers de laisse. Là où l'argument de M. Roncaglia emporte un peu moins la conviction, c'est lorsqu'il associe « ce caractère cyclique » de la laisse à l'idée du *refrain*. Ou bien la laisse comportait primitivement un refrain, ou bien celui-ci doit être considéré comme « une conséquence et... une prolifération supplémentaire de cette structure ». C'est sans doute la nécessité où se trouvait M. Roncaglia de comprimer sa pensée qui le fait opter pour la première solution comme étant « la plus raisonnable tant du point de vue historique (parce que ce sont bien les chansons les plus anciennes qui nous conservent le refrain) que du point de vue simplement logique ». C'est aller un peu vite en besogne, car, s'il est vrai que le refrain est ancien dans, par exemple, *Gormond*, c'est précisément dans des poèmes bien plus récents que l'on constate la présence du vers orphelin ; si bien que, devant cette solution de continuité, on est en droit de se demander si véritablement l'idée est acquise « que le petit vers puisse être considéré comme un succédané de ce refrain perdu, et puisse en *conserver* quelque reflet ». La chose n'est pas *a priori* impossible, mais, compte tenu surtout de certaines des conclusions de Mlle Tyssens, il n'est pas exclu que le vers orphelin soit précisément une « prolifération supplémentaire » de la structure strophique n'ayant de ressemblance avec le refrain que par la force des choses.

Sur ce problème se greffe celui des rapports entre l'épisode narbonnais — à petit vers — inséré dans le ms. *V*₄ du *Roland*, et *Aymeri de Narbonne* dans sa forme conservée⁶.

Mlle Tyssens n'envisage pas la question sous la même forme globale que M. Roncaglia, car son enquête ne dépasse pas le *Problème du vers orphelin dans le cycle d'« Aliscans » et les deux versions du « Moniage Guillaume »* (p. 429-456). Comparant entre eux les mss. Arsenal-Boulogne pour les poèmes du « petit cycle d'Aliscans », Mlle Tyssens en conclut que c'est le remanieur responsable de leur modèle commun qui

3. Mais l'on sait que la première partie de la *Chanson de Guillaume* n'use guère du style formulaire d'une façon générale.

4. La prolifération de ces épithètes semble en soi nuire à leur utilité en tant que procédés mnémotechniques, si bien que M. Frappier est peut-être plus près de la vérité en leur reconnaissant (p. 97) une « certaine puissance d'incantation ».

5. Malheureusement, M. Imbs n'a donné à l'impression qu'un très bref résumé de sa communication.

6. M. Roncaglia n'exclut pas la possibilité de voir les débris d'un authentique refrain dans la formule : *or commence chançon a enforcier*. Il n'a pas craint, bien que s'exprimant avec toute sa prudence habituelle, de rattacher l'emploi formulaire d'*esforcier* à cet *audigere* > *aire* prôné autrefois par Jenkins comme interprétation d'*AOI*. On n'en voudra pas à M. Roncaglia d'avoir affirmé que cette façon de voir n'est pas plus téméraire que d'autres énoncées auparavant... et depuis.

l'est également de l'introduction du vers orphelin. Cette conclusion repose sur le fait que les petits vers de ce groupe se caractérisent très nettement par opposition à ceux des autres poèmes, notamment ceux du cycle d'Aymeri, qui s'en trouvent pourvus. En effet, appliquant une méthode chère aux romanistes liégeois, Mlle Tyssens dégage ce fait capital que, à côté d'autres petits vers d'allure formulaire qui sont communs aux deux groupes, il y en a toute une petite série qui reviennent avec plus ou moins de fréquence dans Arsenal-Boulogne, mais qui sont inconnus aux poèmes d'Aymeri. Il semble impossible d'y voir une autre explication que celle de l'intervention d'un seul remanieur qui, « homme de goût, soucieux d'embellir les œuvres qu'il présentait et de les mettre à la mode du jour » (p. 440), aurait, en s'inspirant d'une mode introduite notamment par *Aymeri de Narbonne*, réécrit les *Enfances Vivien*, la *Chevalerie Vivien*, *Aliscans*, la *Bataille Loquifer*, *Foucon de Candie* et le *Moniage Rainouart* afin de les nantir du vers orphelin. Voilà qui semble mettre un terme à ce problème du vers orphelin qui a tant fait couler d'encre.

Cette solution acquise, le problème des rapports entre les deux versions du *Moniage Guillaume* se pose sous un jour nouveau, et bien différent des considérations littéraires et esthétiques qui jusqu'ici fournissaient aux partisans de l'antériorité de l'une ou l'autre version leurs seules armes. La première rédaction, participant aux mêmes hexamètres formulaires que les autres poèmes des mss. Arsenal-Boulogne, doit être tenue nécessairement pour l'œuvre du même remanieur⁷.

Si l'étude du vers orphelin a abouti à des conclusions positives, il s'en faut que les *Refrains dans la « Chanson de Guillaume »* étudiés à nouveau par Mme Wathelet-Willem (p. 457-483) aient livré tous leurs secrets. Il est hautement probable que Mme Wathelet-Willem a raison d'affirmer (p. 466) qu'il faut tenir compte, non seulement du vers qui suit le refrain, mais aussi de celui qui le précède, pour y voir une sorte de clausule métrique, utilisée dans le but de souligner les moments importants du récit. Elle a certainement raison aussi d'écarter l'explication suggérée autrefois par Rechnitz, et développée plus récemment par M. Frappier, selon laquelle le refrain semainier, et en particulier *lunsdi*, correspondrait à une tentative d'indiquer la stricte chronologie des événements. On éprouve un peu plus de difficulté à suivre Mme Wathelet-Willem dans sa comparaison entre *Guillaume I* et la *Chevalerie Vivien*, qui l'amène à conclure, comme source des deux, à un poème « qui ne devait pas être très différent d'une vie de saint, et dans lequel le refrain *lunsdi al vespre* était probablement plus intimement mêlé au texte » (p. 481). Il est permis de rester quelque peu sceptique devant un argument qui repose sur la prémisse « Par ses rudes beautés, par son incohérence apparente, *Guillaume I* est certainement plus ancien [sc. que la *Chevalerie*] » (p. 479). Ceci est fort possible, mais il ne me semble pas acquis, il s'en faut de beaucoup, que la supériorité esthétique (évaluée à huit siècles de distance) doive nécessairement constituer la preuve de l'antériorité chronologique.

Alors que l'on pouvait s'attendre à ce que M. Rychner ait apporté, en traitant de la *Versification du « Couronnement Louis »* (p. 161-178), une justification de ses théories sur l'improvisation, il faut reconnaître qu'à la lecture on ne peut pas ne pas partager les réserves exprimées par beaucoup (p. 178-182). Nul ne songera, certes, à contester la validité des faits allégués par M. Rychner quand il insiste, dans le contexte du décasyllabe épique, sur le parallèle entre l'unité strophique et l'unité syntaxique, parallèle qu'il a analysé avec toute la finesse que chacun lui reconnaît. Mais c'est pour le moins un curieux syllogisme que de poser comme preuve de l'improvisation « une versification... compatible avec l'hypothèse de l'improvisation » (p. 164) ou « l'assonance qui n'opposait pas un obstacle insurmontable à l'improvisation » (p. 167). Là où chacun sera d'accord avec M. Rychner, c'est lorsqu'il souligne que c'est « la marque même d'un art oral que la voix y domine sur la raison discursive et sa grammaire », et ce sont sans doute ce fait et les exigences d'un débit facilement compréhensible à l'audition qui ont facilité l'adoption et le maintien du décasyllabe, plus homogène et plus maniable que l'octosyllabe⁸ comme vers épique.

Il est bien naturel que la *Chanson de Roland* ait primé sur les textes individuels ayant fourni des sujets de communications. M. Burger s'est penché sur *Les deux scènes du cor...* (p. 105-125) pour essayer de dégager le sens profond du refus de Roland d'appeler au secours. Après avoir insisté à nouveau sur la précellence

7. Mlle Tyssens explique l'existence des deux versions comme due au désir d'intégrer le *Moniage Rainouart* dans le cycle. Bien que ce détail ne joue aucun rôle dans son argument, on ne voit pas sur quoi se fonde Mlle Tyssens pour affirmer que « le *Moniage Rainouart* proprement dit a d'abord vécu isolé » (p. 448), ni quelle serait la portée de cette remarque.

8. Il ne serait pas sans intérêt de posséder une analyse comparative entre la langue de la poésie en décasyllabes et celle de la poésie en octosyllabes. N'y aurait-il pas là un beau sujet d'étude pour quelque structuraliste bon teint ?

d'O pour les laisses LXXXIII-LXXXV, M. Burger montre « l'architecture savante et complexe » de tout le passage compris entre les laisses LXXIX et XCII, et en particulier le rappel explicite de l'allusion à la trahison de Ganelon (1024 et ss., 1146 et ss.) ; il explique le comportement d'Olivier comme cherchant à dégager la responsabilité de Charles, et celui de Roland comme « déterminé par son problème intérieur, par son conflit d'orgueil qui ne le laisse pas libre de juger objectivement de la situation » (p. 114), conflit d'orgueil provoqué par l'ombre de Ganelon. Car, rattachant cette scène à celles où Roland et Ganelon se sont heurtés, M. Burger fait la remarque très simple, mais fort lumineuse, « qu'en appelant Charlemagne, Roland appellerait du même coup Ganelon à son aide » (p. 116), et c'est ce qui donne un relief particulier aux laisses similaires LXXXI-LXXXV, où l'on voit Roland suggérer (1073 et ss.), mais sans nommer son parâtre, la véritable raison de son refus de sonner au secours. Ce commentaire, si précieux dans sa finesse et si sûr dans la recherche du sens profond du texte, une des meilleures tentatives d'exégèse que nous possédions pour ce poème si riche, permet de saisir, plus aisément qu'avec les explications de Bédier et de Faral, toute la profondeur psychologique dont usait Turold, ainsi que la subtilité qu'il déployait à l'exploiter. Libre à chacun de se demander jusqu'à quel point une telle subtilité et un tel travail minutieux de poète et d'artiste peuvent se concilier avec la notion de l'improvisation. Appliquant à la deuxième scène une méthode semblable, M. Burger cherche, en donnant à *Ne sereit vasselage* (1715) le sens discutable de « Ce ne serait pas d'un bon vassal » (p. 120, cf. p. 125), à expliquer le comportement d'Olivier, non pas inspiré par la rancune, mais par son souci « d'empêcher Roland de commettre une nouvelle faute qui entacherait son honneur », et qui oblige l'orgueil de Roland à enfin céder (p. 122). Mais les arguments de M. Burger emportent moins la conviction que ceux qu'il avait déployés pour la première scène⁹.

Cherchant *La genèse et signification du personnage de Turpin* (p. 271-279), Edmond Faral a pris son point de départ dans la transformation — plus ou moins tardive — de l'expédition d'Espagne¹⁰ en guerre sainte, donc en une guerre légitime et approuvée par l'Église : ce qui explique la présence du prélat. Mais là où Turpin échappe à cette légitimité, c'est en participant à main armée à la bataille. A la question « Pourquoi donc cette vaillance attribuée à un prélat ? » Faral répond en attribuant au poète la volonté d'exploiter, afin de rehausser le personnage de Roland, une comparaison entre celui-ci et l'archevêque, comparaison qui trouve son expression dans le fait que c'est Roland qui meurt le dernier. Et ce désir s'expliquerait à son tour par le climat du troisième quart du XI^e siècle que caractérisait l'idée de la reconquête de l'Espagne sur l'Islam. La *Chanson de Roland*, où l'on voit que « le sort du combattant est privilégié, même par rapport à celui d'un ministre de la religion » (p. 278), s'insérerait ainsi dans un certain ensemble d'œuvres de nature à constituer « une puissante incitation à la croisade » (p. 280).

Mme Lejeune tourne son attention sur le problème difficile de *La composition du personnage de Gautier de l'Hum...* (p. 237-269). L'on sait que lorsque Gautier fait son apparition à Roncevaux, c'est pour annoncer à Roland la défaite des siens dans la montagne (2043/44, 2050/53), alors que la version O n'en avait pas parlé. Mais à ce silence d'O s'opposent les textes des autres versions, autrement explicites : PCV⁷ narrent la défaite de Gautier par le roi Aumarri, et mettent dans la bouche de Gautier un récit des mêmes événements ; LTV⁴ se contentent de cette dernière forme du récit. Ayant aligné ces divers textes¹¹, Mme Lejeune se demande si le passage dans tous les mss. d'α où l'on voit Roland réclamer, comme Varus, ces chevaliers, ne devait pas faire partie intégrante du poème¹². Dans son désir de réhabiliter Gautier, présenté dans O — et dans tous les mss. — comme un vaincu, Mme Lejeune cherche à corriger le v. 2042 *Mort sunt mi hume, sis unt paiens vencut* en lisant *si sunt paien vencut*. Si cette émendation ne présente aucune difficulté paléographique¹³, elle en présente une, et insurmontable, d'ordre lexical ; comme l'a fait remarquer M. Delbouille (p. 269), il faudrait dans ce cas que *si* eût une valeur adversative qu'il ne semble jamais avoir

9. Il est un peu difficile de voir à quelle « tradition historique » faisait allusion (p. 126) Mme Lejeune en objectant à M. Burger qu'à des « logiques littéraires » s'opposait, dictée par la tradition historique, la nécessité de faire arriver Charlemagne trop tard.

10. Un lapsus a fait dire à Faral que Charlemagne avait « enlevé » Saragosse (p. 271), et un autre lui a fait attribuer à Nithard le récit d'Éginhard (p. 272).

11. A noter quelques erreurs de transcription de V¹ : p. 242-243, laisse 137, dernier vers, pour *chascune lire chascuns* ; l. 138, v. 3, pour *por lire par* (deux fois) ; v. 8, pour *salt lire sanz* ; p. 249, l. 204, v. 14, pour *Arabes lire Arabiz* ; v. 16, pour *puisanz lire puissanz* ; v. 21, pour *ne quident s'il di lire nequident sil di* et terminer vers par virgule ; v. 24, pour *ia lire i a* ; v. 32, pour *faiz lire faz*.

12. On se rappellera que M. Delbouille, après avoir soumis ce problème à une étude minutieuse, a conclu à une lacune dans O provoquée par un bourdon. Voir *Sur la genèse de la « Chanson de Roland »*..., p. 13-22.

13. On notera toutefois, avec Mme Lejeune, que le scribe d'O a laissé un blanc entre les deux derniers mots du vers.

possédée. Devant cette simple constatation, l'hypothèse de Mme Lejeune, si séduisante soit-elle, s'écroule, et Gautier reste vaincu.

L'étude typologique des planctus... à laquelle s'est livré M. Zumthor (p. 219-234) est riche d'enseignements, car elle montre la dépendance de tous les *planctus* par rapport à celui que prononce Charlemagne sur Roland. L'analyse faite par M. Zumthor montre que tous les autres laissent entrevoir la même solidité de structure ; mais surtout les éléments dont chacun est composé correspondent aux motifs et aux formules qui se retrouvent tous dans le *planctus* prononcé par l'empereur. M. Zumthor voit dans ces faits une indication de l'existence d'un « genre » *planctus*, mais exploité de façon à se rapporter plus ou moins directement à la mort de Roland, et dont celui de Charlemagne « reprend en une seule masse tous les motifs dispersés dans les *planctus* précédents : il marque un aboutissement et un climax » (p. 234). Cette conclusion est évidemment d'une haute importance pour la conception de l'œuvre en tant que création littéraire.

M. R. Menéndez Pidal a donné dans sa communication sur *l'Irreal y maravillosa...* (p. 197-216) une ébauche de son analyse des thèmes de l'hyperbole dans la description des coups d'épée, du tribut de Saragosse et de la victoire miraculeuse ; la même discussion figurant dans son *Chanson de Roland y el neotradicionalismo* (p. 347-349, 276-281, 286-288 respectivement de l'éd. espagnole), les questions qu'elle soulève échappent pour autant à la présente recension¹⁴.

Trois autres textes ont retenu l'attention des participants. M. Woledge a examiné le *Moniage Guillaume* dans l'unique but d'en dégager la *valeur littéraire* (p. 21-34). De ce fait, il s'est méthodiquement abstenu de tenir compte du problème des rapports entre les deux rédactions. Reconnaisant à chacune son mérite propre, M. Woledge souligne dans la première la volonté de l'auteur d'exploiter les possibilités comiques de la situation de Guillaume ; pour ce faire, il aurait renoncé aux procédés techniques et stylistiques, ce qui a donné au récit une grande vivacité et une allure narrative que M. Woledge qualifie d'« épopée-roman ». Par contre, préoccupé plutôt par les progrès spirituels du héros, l'auteur de la deuxième rédaction s'en serait tenu davantage à une composition conventionnelle, tout en introduisant des éléments pittoresques¹⁵. Ces distinctions viennent compléter en quelque sorte les conclusions de Mlle Tyssens ; mais après sa démonstration des rapports entre les deux versions, il faudrait étendre le champ de l'enquête, puisque la première rédaction serait de la même main que celle à laquelle nous devons les autres poèmes du « petit cycle d'*Aliscans* » nantis du vers orphelin. Il faudrait donc voir dans quelle mesure le style littéraire et technique de la première rédaction correspond à celui de ces poèmes, et dans quelle mesure l'auteur se serait écarté de son style conventionnel en abordant le thème du *Moniage*.

L'essentiel de l'étude *Sur l'originalité de « Raoul de Cambrai »* entreprise par M. Jodogne (p. 37-56) tient en la méthode. M. Jodogne a cherché dans *Raoul de Cambrai* d'une part, et dans d'autres chansons de geste plus ou moins contemporaines d'autre part, quelle pouvait être la concordance des clichés épiques qui s'y trouvent exploités, car, affirme-t-il, « on relève des clichés communs à presque toutes les chansons de geste, mais d'autres, plus nombreux, qu'on ne découvre que dans quelques-unes parce qu'ils ont vécu dans la mémoire de jongleurs-auteurs qui ont débité un groupe réduit de chansons. Le jeu du hasard me paraît exclu... Il suffit qu'un des clichés se rencontre une seule fois dans une chanson : l'emprunt est prouvé » (p. 47). Lorsque, sur la foi de l'emploi d'une dizaine de clichés¹⁶, M. Jodogne constate une certaine concordance, il

14. M. Pidal y voit autant d'échos d'une *Chanson de Roland* du X^e siècle, rompant ainsi le silence des siècles. Si l'on doit, semble-t-il, reconnaître un lien entre les vers 1333, 1374, 1585, 1606 du *Roland* et le *spinas partive caballi* du fragment de La Haye, a-t-on le droit d'isoler ce détail d'autres exemples d'une hyperbole non moins frappante : nombre des participants aux diverses batailles, prouesses accomplies par les paladins, etc. ? De même, ne fallait-il pas situer le miracle du soleil arrêté dans le contexte des autres miracles attribués à l'empereur (cf. R. FOLZ, *Le souvenir et la légende de Charlemagne...*), en particulier ceux qui ont été réunis dans la *Vita sancti Karoli* ? Dès le IX^e siècle les récits d'origine ecclésiastique lui attribuaient des miracles (cf. p. 165, 168, etc.) : de ce fait il paraît téméraire de conclure que les *Annales d'Ansiane* qui connaissaient ce thème de l'arrêt du soleil, mais qui ignoraient, comme le fait remarquer M. Pidal, celui du désastre que vengeait l'empereur, ne peuvent avoir connu ce détail que par l'intermédiaire d'une chanson de geste. Des observations analogues se laissent suggérer par la mention, dans les *Annales* de Metz et chez Régino, du tribut de Saragosse.

15. A ce propos, M. Woledge souligne la présence de mots et surtout de formes rares, appelés apparemment par les besoins de l'assonance. M. Woledge aborde ici un problème qui mérite d'être étudié à fond, celui du lexique de l'ancien français ou tout au moins des chansons de geste, et de ses rapports avec les autres formes poétiques.

16. A vrai dire, M. Jodogne semble avoir confondu deux phénomènes très différents. Si une expression du type *por Dieu le droiturier* ou *par cel apostre c'on quiert en Noiron pré* peut être considérée comme un authentique cliché, il n'en est pas de même d'autres citées par lui — *l'escu embrace, a trois clous d'or le conjanon fermé, fiert... sor son elme... Que flors et pierres en va jus craventant*. En effet ces trois dernières sont moins des clichés dans le même sens que les précédentes que des variantes du style formulaire, mais dont la présence

se croit à même d'affirmer : « Un voisinage entre ces... chansons est un fait que je crois démontré... sans que... [l'] on puisse dire... laquelle... a pu fournir ses clichés à l'autre » (p. 49). J'avoue ne pas comprendre. M. Jodogne veut-il faire croire qu'un auteur ou un arrangeur de chanson de geste ne disposait, comme tout bagage technique, que des seuls éléments formulaires que lui fournissaient son voisinage et ses fréquentations ? Veut-il établir en faveur de tel ou tel cliché formulaire un droit d'auteur qui en aurait interdit l'usage par d'autres ? Il suffit de l'expérience la plus élémentaire pour dévoiler la fragilité d'une telle affirmation. Aussi ai-je ouvert le premier texte sous la main pour voir si lui aussi ne devait pas entrer dans l'orbite de la série *Raoul de Cambrai*, *Chevalerie Ogier*, *Aliscans* ; le hasard a voulu que ce soit le texte *P* du *Roland*. Feuilletant les pages où ce texte ne correspond pas à celui d'*O*, voici que j'ai relevé en quelques minutes des exemples de sept sur les dix clichés énumérés par M. Jodogne : *por Dieu le droiturier* 1639 (mais ce texte affiche une préférence pour la réalisation plus étendue *Por icel Dieu qui tot a a jugier*, 1537, 6324, 6402), *filz a putain*, 508 (mais l'expression, au lieu de constituer une apostrophe, est fermement imbriquée dans la syntaxe du vers), *l'escu embrace*, 4976, 4988, *Par cel apostre qu'on quiert en Noiron pré*, 5202, 5220 (et sa variante *que quierent peneant*, 6208), *La veïssiez...*, 1531 (*La veïst on...*, 930, 943), ... *flors et pierres...*, 5042/43, 5055/56, 6643/44. Je laisse à ceux qu'a pu convaincre M. Jodogne le soin de poursuivre l'enquête, et d'en tirer des conclusions sur les emprunts faits, dans un sens ou dans l'autre, entre l'une quelconque des versions rimées du *Roland* et le groupe *Raoul*, etc.¹⁷. L'allusion au *Vou de Luques* est-elle plus probante ?¹⁸.

Il va sans dire que ces objections n'enlèvent rien à la valeur des autres observations de M. Jodogne sur le *sen* de *Raoul de Cambrai*, dans lesquelles il souligne les éléments constitutifs du poème — faiblesse du roi, démesure de Guerri et de Raoul — et la logique de la deuxième partie, nécessaire à l'unité de l'œuvre.

C'est à nouveau *Girard de Roussillon*, auquel M. Le Gentil a consacré naguère¹⁹ une étude si lumineuse, qui lui a fourni le sujet de sa communication sur le thème de *La rédemption du héros* (p. 59-68). Toute la pensée de M. Le Gentil tient en cette phrase : « Depuis le début de la chanson, [le poète] dénonce avec indignation la guerre féodale et la décrit comme un véritable fléau social » (p. 64). S'il y a un fait précis qui semble singulièrement appuyer l'insistance que met M. Le Gentil à souligner — et avec combien de finesse et de profondeur — l'homogénéité de l'œuvre dans tout ce qui a trait au chemin qu'elle fait suivre à Girard jusqu'à sa conversion finale, c'est, me semble-t-il, l'importance que donne le poète, à propos des luttes entre Charles et Girard, aux droits — féodaux et non moraux — dont chacun se réclame.

Les organisateurs du Colloque de Liège avaient convié les participants à se préoccuper d'autres aspects des chansons de geste que du problème de leurs origines ; aussi M. Le Gentil, trop avisé pour ne pas entrevoir où devait « logiquement conduire une telle prise de position », s'est-il abstenu, avec la prudence et la modération que chacun lui connaît, de « rouvrir la controverse ». En ceci, M. Le Gentil a fait écho aux vœux exprimés par M. Delbouille dans son allocution introductive.

Si, à plusieurs reprises, les savants réunis à Liège n'ont pas su éviter que la discussion effleure le sujet proscrit, il n'en est pas moins certain que dans ce remarquable volume, qui mérite de faire date dans nos études, ils nous ont livré une série de travaux de nature à nous faire réfléchir sur la singulière richesse de cette littérature épique. Sur bien des problèmes, envisagés sous l'aspect littéraire plutôt qu'historique ou archéologique, a été jeté un jour nouveau. Il est permis d'espérer que des travaux analogues rendront d'autres problèmes — et peut-être jusqu'à l'énigme des origines — moins réfractaires qu'ils se sont montrés à l'esprit de système.

D. McMILLAN.

dans un texte donné est dictée par les exigences du récit. Tout en reconnaissant que celles-ci peuvent à la rigueur être employées de façon à ne devenir que des clichés (par exemple, *onques ne se volt atargier*, *onques ne va arestant*) et inversement, il y a lieu de les distinguer. J'avoue ne pas avoir contrôlé toutes les citations faites par M. Jodogne : toutefois je fais remarquer qu'il est faux d'affirmer (p. 48) que le *Couronnement Louis* ignore le cliché *por Dieu le droiturier* ; cf. v. 345, 366.

17. Bien que stérile sous la forme embryonnaire prônée par M. Jodogne, qui pourrait donner tout au plus des résultats négatifs (en constatant l'absence totale dans un texte donné d'une certaine série de clichés par rapport à tel autre texte), la méthode serait peut-être fructueuse sur une échelle bien plus complexe. Mais il faudrait pour cela que l'on eût rédigé un répertoire complet des clichés, que l'on eût tenu compte dans le dépouillement d'une série de facteurs connexes (contexte, fréquence des rimes et des assonances...) et que les données ainsi acquises fussent analysées par un cerveau électronique.

18. En effet, les nombreuses allusions faites au *Vou de Luque* — sans compter le juron *par le saint Voult de Lucques* attribué à Guillaume II d'Angleterre, mort en 1099 — semblent interdire d'en accorder l'exclusivité à tel jongleur ou même à tel milieu.

19. P. LE GENTIL, dans « Romania », t. LXXVIII, 1957, p. 328-389, 463-510.