Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica

Documents de travail

et pré-publications

Paul Zumthor

Le langage de la Chanson de geste

Le langage de la chanson de geste

prépublication*

Le domaine de l'épopée de langue française, la «chanson de geste», est l'un des mieux explorés de la poésie médiévale. Au cours des vingt dernières années une série de travaux remarquables a renouvelé, dans cette étude, les méthodes classiques, et permis de poser les problèmes en termes plus clairs. Je me contente donc de fournir ici les éléments d'une définition et de suggérer des principes d'analyse.

On peut tenir pour prouvé qu'il exista un lien historique étroit entre les chansons de geste les plus anciennes et les chanson dites «de saint», comme la belle Chanson d'Alexis. La parenté originelle de ces deux formes poétiques est certaine. Il est d'autant plus remarquable que, des deux variétés d'unité formelle essayées par les chanteurs de saint, le couplet régulier et la laisse, c'est cette seconde qu'empruntèrent, à l'exclusion de l'autre, les chanteurs de geste: fait qui, dans une grande mesure, détermine la forme du discours. On ne peut le séparer tout à fait d'un autre trait: autant que l'on en peut juger aux quelques textes subsistants, la longueur des chansons de geste les plus anciennes est triple ou quadruple de ce que paraît avoir été la dimension moyenne d'une chanson de saint, soit de 1000 à 2000 vers contre 3 à 600. Une constatation empirique, d'ordre général, porte à valoriser ces différences matérielles. Il semble bien en effet que, dans une culture où la transmission des textes s'opère oralement, un rapport de proportion inverse s'établit entre durée et complexité structurelle. Cette loi se vérifie durant tout le haut moyen âge.

La narration est chantée et, en dépit ou à cause même de l'extrême souplesse de la laisse, une valeur musicale, intégrée au récit, y engendre des transformations particulières. La plupart des textes anciens comportent des éléments récurrents non-narratifs, à fonction purement musicale, ou bien pratiquent dans le récit des coupures qui introduisent un discours personnel fortement valorisé par son emplacement même: refrain, passage à la première personne comme l'admirable planetus de Charles sur Roland ou, dans la même chanson, la formule conclusive de

^{*} Ce texte est la version abrégée d'un chapitre de la Poétique médiévale, à paraître aux Ed. du Seuil.

laisse, de type «Dient Franceis: Dehet ait ki s'en fuit!» (édition Moignet du Roland, laisse 82). On a récemment étudié l'effet ainsi produit dans le Gormont et Isembard dont la versification (en laisses d'octosyllabes) semble indiquer une assez haute antiquité ¹. Le passage du couplet régulier à la laisse a pu du reste, au cours du développement de la poésie archaïque, atténuer ce caractère «lyrique», plus accusé dans une chanson de saint comme l'Alexis que dans le Roland. Ce qui, d'instant en instant au cours du déroulement de la mélopée se promet aux auditeurs, c'est moins la découverte d'une action (connue dans ses grandes lignes dès le début du récit, sinon même dès avant qu'il ne commence), que la surprise et la joie provoquées par les agencements imprévisibles du chant: les retours, les alternances et les entrelacements divers des trois timbres mélodiques dont, selon toute apparence, disposait le chanteur. La phrase musicale s'identifie avec le vers, toute variation du chant entraîne une variation de la laisse, c'est-à-dire du texte et réciproquement.

Le thème général et commun des chansons de geste, par opposition aux chanson de saint, est l'émerveillement suscité dans la communauté humaine par la reconnaissance de son pouvoir d'agir: pouvoir qui ne procède plus de quelque dynamisme externe, magique ou divin, mais d'une source où se reflète l'image même de l'homme. L'action narrée conserve ainsi quelque chose d'impersonnel: le sujet en est Guillaume ou Roland, mais aussi bien l'épée Durandal (laisses 171-174 du Roland d'Oxford). Or, cette action est sans pareille, elle est modèle d'action, et l'épopée en réitère indéfiniment la formule. D'où l'hyperbole: d'où l'absence quasi-totale de métaphores. En narrant une telle action, le chanteur la produit; en la répétant, il lui confère une redondance propre: et celle-ci constitue la merveille épique. Le «héros» n'existe ainsi que dans le chant, mais il n'en existe pas moins dans la mémoire à quoi participent les hommes, poète et public. C'est pourquoi, sans doute, la chanson de geste possède une cohérence formelle très forte: perceptible aux niveaux lexical et syntaxique, comme à celui des motifs et, dans une certaine mesure, propre non seulement aux textes individuels mais à leur ensemble.

Sur le plan textuel, l'action n'est pas, dans l'épopée, comme elle l'est dans les chansons de toile, pastourelles et autres formes du chant narratif, engendrée par une formule initiale typique, exposant une situation. Elle l'est en vertu d'une définition préalable, traditionnelle, des agents. Ceux-ci s'identifient avec un état moral (celui du Héros ou du traître) qui sert de motivation unique et suffisante. S'adressant à ses Francs

P. Lonigan, Lyricism and narration in the Gormont et Isembard Fragment, «Neophilologus», LIV, 1970, p. 31-38.

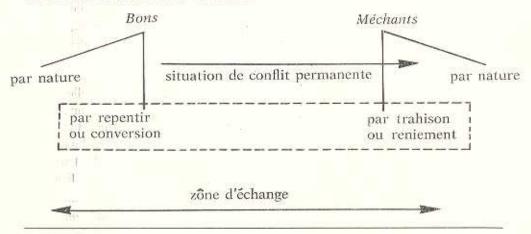
pour les exhorter au combat, Roland s'écrie:

Or guart chascuns que granz colps i empleit Que malveise cançun de nus chantet ne seit!

(«Que chacun veille à donner de magnifiques coups d'épée, de peur qu'on ne chante de nous une mauvaise chanson»). La chanson est source et fin de cette morale. Les agents épiques fonctionnent comme des typescadres; mais ils introduisent dans le discours un dynamisme particulier, rayonnant en propositions narratives, elles-mêmes relativement peu nombreuses et, dans leurs grandes lignes non moins que dans leur enchaînement, prévisibles. En retour, à mesure qu'elles se succèdent, elles spécifient plus ou moins l'agent typique, en actualisent les virtualités, tendent à le concrétiser, à faire de lui un «personnage». Cet effet est assez net dans la plupart des chansons anciennes: Roland, Guillaume d'Orange, Raoul de Cambraj et bien d'autres finissent par posséder comme une figure de profil perdu, des gestes propres, une vérité diffuse mais particulière qui, au cours du XIIº s., entra comme telle dans la tradition. C'est là sans doute l'un des facteurs qui provoqua la formation des cycles épiques, de plus en plus complexes à partir de la fin du XII^e s., et dont les parties ne tiennent guère ensemble que grâce à ce lien-là.

Une étude systématique des chansons de geste devrait reposer ainsi sur une typologie des agents. Elle sortirait du cadre de ce livre, et je ne puis qu'en suggérer ici l'utilité ^{1bis}. Au plus haut niveau de généralité, deux groupes s'opposent, bons et méchants. Une connotation socio-religieuse, fréquente, transforme cette opposition en chrétiens-païens (Sarrasins). Ce premier axe de distinction est recoupé par un autre, selon que l'agent reste fidèle à son caractère premier ou ne l'est pas: d'où traîtres et renégats d'une part, ralliés ou convertis, de l'autre.

On a donc la distinction suivante:



A. PASQUALINO, I Reali di Francia, Uomo e cultura III, 1970, p. 88-110.

A l'intérieur de ce que l'on pourrait qualifier de système sémantique, d'autres relations interviennent. Les plus fréquentes vont de souverain à vassal, d'époux à épouse et d'oncle à neveu, parfois d'ami à ami.

Il en résulte plusieurs espèces de conflits. Entre bons et méchants, le conflit est général, et affecte non seulement les agents singuliers, mais la foule des sujets rejetés dans l'anonymat d'un pluriel collectif. Les transformations par repentir ou trahison concernent des agents singuliers, parfois l'agent principal, comme Isembart dans le Gormont. Des conflits particuliers opposent les agents singuliers qu'unit une relation spécifique: souverain contre vassal (comme dans les chansons de ce que l'on nomme parfois le cycle des révoltés); époux contre épouse, comme dans le Voyage de Charlemagne; ou oncle contre neveu, mais le conflit est alors virtuel, ou de l'ordre du malentendu, comme, dans une certaine mesure, au début du Roland. Ces conflits eux-mêmes peuvent être dûs à des causes nobles ou ignobles; impliquer un comportement honnête (mais incompris) ou une trahison; leur aboutissement sera une réconciliation ou une punition. E. Dorfman, dans un livre récent, définissait, d'un point de vue différent, des «narrèmes» propres aux cinq chansons de geste les plus anciennes, et en déduisait une typologie structurelle d'une étonnante fixité: au dessous des supertructures textuelles un même modèle sous-jacent se retrouverait:

1. Querelle entre parents

2. Insulte

d'où 3 + 4. trahison + punition et/ou 3' + 4', prouesse + récompense '.

Un certain nombre d'options sont ainsi ouvertes. À chacune d'entre elles semblent correspondre des possibilités limitées de développement narratif. Le catalogue de ces séquences reste à faire. Quoi qu'il en soit, celles-ci s'additionnent plutôt qu'elles ne s'organisent en structures élaborées. D'où une apparente mais trompeuse simplicité. D'où, par ailleurs, le maintien, d'un bout à l'autre du poème, de l'opposition initiale, dont les termes ne se rapprochent jamais: au monde lumineux et plein du Bien s'oppose le monde noir et vide du Mal, symétrique de l'autre. Toute parole est dédoublée: ce qui est église dans une proposition, est «maho-

² E. DORFMAN, The narreme in the medieval Romance epic, Toronto 1969, p. 17-27.

merie» dans la proposition parallèle; à l'empereur correspond l'«amiral»; au chevalier, des Sarrasins aux armures identiques, aux coursiers semblables, à la bravoure suscitant les mêmes éloges; la plus grande partie du vocabulaire, des formules, des motifs, sert ainsi à double fin, en vertu d'une ambiguïté pathétique du discours qui est l'une des beautés de cette poésie.

Le mouvement narratif est périodiquement interrompu, par l'intervention d'éléments qui constituent des types entés sur le récit et qui fonctionnèrent peut-être, à une certaine époque, comme des indices de la nature particulière de ce discours: prières, déplorations, scène plus ou moins allégorique de la mort du héros; d'une autre manière, scènes de conseil, ou, parfois, digressions printanières, empruntées à un registre lyrique et qui détonent curieusement dans ce contexte.

La forme du discours épique, nous l'avons vu, est déterminée par la structure de la laisse. La chanson s'organise à partir de celle-ci, qui est sa cellule constitutive. La laisse est à la fois une unité de contenu et de versification. Elle comporte un nombre quelconque de vers (de 3 à 20 dans les chansons les plus anciennes) fournissant le récit d'une action encadrée par une phrase d'introduction (descriptive ou assertive: désignation du sujet, ou bien circonstance de lieu ou de temps) et une phrase de conclusion (souvent au discours direct). La marque externe de cette unité réside dans le fait que tous les vers de la laisse se terminent par la même assonance ou la même rime. On relève par ailleurs une coïncidence presque constante entre la phrase et le vers: celui-ci, ou l'hémistiche, correspond généralement à un élément syntaxique complet. A la seule exception du Gormont, les chansons de geste sont composées de vers décasyllabiques (de coupe 4+6, très rarement 6+4) ou d'alexandrins (6+6): il en résulte que l'unité fondamentale de la langue épique est un groupe de 4 ou 6 syllabes.

Un exemple. La laisse 81 du Roland, édition Moignet (Paris, 1969):

- Oliver est desur un pui muntet.
 Or veit il ben d'Espaigne le regnet
- 3 E Sarrazins, ki tant sunt asemblez. Luisent cil elme, ki ad or sunt gemmez, E cil escuz e cil osbercs safrez,
- 6 E cil espicz, cil gunfanun fermez. Sul les escheles ne poet il acunter: Tant en i ad que mesure n'en set;
- 9 E lui meïsme en est mult esguaret. Cum il einz pout, del pui est avalet, Vint as Franceis, tut lur ad acuntet.

(«Olivier est monté sur une hauteur. Il voit bien alors le royaume d'Espagne et les Sarrasins, qui sont rassemblés en tel nombre. Les heaumes brillent, avec leurs gemmes serties dans l'or, et les écus, et les hauberts safrés, et les épieux, les gonfanons attachés aux lances. Il ne peut même pas compter les corps de bataille: il y en a tant qu'il ne connait pas le nombre; en lui-même, il en est tout égaré. Le plus vite qu'il peut, il dévale du sommet, vient aux Français e leur raconte tout»).

Cette laisse a été précédée de deux autres donnant: en 79, une description directe des Sarrasins s'armant pour l'ultime assaut:

Lacent lor elmes mult bons, sarraguzeis, Ceignent espees de l'acer vianeis; Escuz unt genz, espiez valentineis E gunfancons blancs et blois et vermeilz

(traduction Moignet: «Ils lacent leurs bons heaumes de Saragosse, ceignent leurs épées d'acier Viennois; ils ont des écus riches, des épieux de Valence, et des gonfanons blancs, bleus et vermeils») (cf. 82, v. 4-6): en 79 et 80, la réaction de Roland à cette nouvelle, et le discours par lequel il exhorte son armée: «E! Deus la nus otreit!» («Que Dieu nous accorde cette bataille»).

Le premier vers pose le sujet et indique l'action, dont la suite et la fin sont narrées v. 10. Entre ces termes, le verbe *voir*, rapporté au sujet, introduit une description procédant du général et du matériel (le lieu: v. 2) au particulier et à l'humain (v. 3); les vers 4, 5 et 6 l'amplifient à l'aide d'éléments qui résument la laisse 79; une conclusion la clôt au v. 7, explicitant et précisant le *tant assemblez* du v. 3; conclusion répétée hyperboliquement au v. 8; suit la réaction affective (v. 9) et, par rapport à la laisse 80, une antithèse qui se prolongera implicitement dans le discours des laisses 83 à 86, annoncé par le vers 11:

- 82 Dist Oliver: Jo ai paiens veüz... El camp estez, que ne seium vencuz!
- 83 Dist Oliver: Paien unt grant esforz; de noz Franceis m'i semblet aveir mult poi.

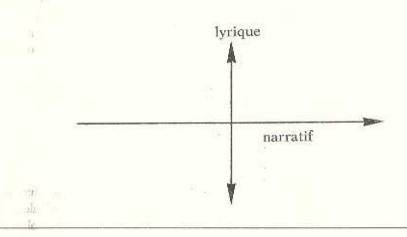
(traduction Moignet: «Olivier dit: J'ai vu les païens... Tenez ferme le champ, que nous ne soyons vaincus! Olivier dit: les païens ont de grandes forces; il me semble que nos Français sont bien peu»). Roland le contredit, vers contre vers, accroissant la tension entre ces termes inconciliables, jusqu'à la scène célèbre du refus de sonner du cor.

Il est clair que la description qui «farcit» l'action pourrait être plus

ou moins longue: un effet dramatique scrait modifié, non la structure du discours. Une marque grammaticale distingue l'action et sa farciture: les verbes des v. 1 et 10 sont au passé-présent («composé»); ceux des vers 2 à 9, au présent, démonstratif; seule l'annonce du discours, v. 11, emploie le passé ponctuel («simple»). Grâce à ce dernier élément, l'unité qui semblait close au v. 10, se rouvre. On ne pourrait ici parler de circularité, mais si l'on tient à de telles images, de quasi-circularité ou, mieux encore, de spiralité.

S'il est vrai que la laisse constitue l'unité épique, elle n'en est toutefois pas l'unité discrète, en ce sens qu'elle se dépasse dans la continuité du chant: reprises, parallélismes, bifurcations, aux marques explicites sur le plan verbal: l'écho sémique implique presque toujours un écho lexical et syntaxique. Il y a ainsi un incessant contraste entre la linéarité du texte et la non linéarité de la narration. J. Rychner, puis d'autres comme W. Hackett ont étudié les divers procédés d'enchaînement de laisses 3.

Le phénomène se produit sur des sous-ensembles du texte: séries plus ou moins brèves de laisses (au maximum une dizaine, trois ou quatre dans le *Roland*), étroitement liées en suites hiérarchisées et souvent arborescentes. A la fin d'une série, une coupure dépourvue de toute transition fait rebondir la narration par l'exposition d'un thème nouveau ou par l'introduction d'un autre agent. On peut se demander dans quelle mesure ces coupures correspondirent à un rythme de la déclamation. Le système se ramène à une opposition simple entre ce que Vance nomme un «dynamisme narratif» ed un «retard lyrique» 4:



J. RYCHNER, La chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs, Genève 1955; W. M. HACKETT, La technique littéraire de Girard de Roussillon, dans Mélanges M. Delhouille, Gembloux 1964, II, p. 259-273.

* E. VANCE, Reading the Song of Roland, Englewood Cliffs, N. J., 1969, p. 44-45.

Etalement et concentration, progression et similarité. On a proposé, selon la fréquence relative de ces deux modes, de classer les chansons de geste en «lyriques» et «narratives». Cette distinction est mal soutenable théoriquement; en pratique, elle fournit l'un des critères permettant de mesurer les transformations intervenues aux XII°, XIII° s. dans le système et qui réduisirent de plus en plus la fonction du «retard lyrique». La croissance du facteur narratif entraîne non seulement des modifications rythmiques, mais elle transforme la syntaxe, et, à la longue, le vocabulaire même. Le lien même des motifs se dénoue: les effets de réel, le pittoresque pénètrent le récit, qui perd sa cohérence traditionnelle. On en arrive à la romanesque chanson d'Aye d'Avignon, dont le «héros» est une femme semant le charme et le trouble parmi les guerriers...

Cette évolution de la forme épique ne diffère pas, si on la considère de très haut, de celle qui affecta l'ensemble des systèmes poétiques archaïques: elle alla dans le sens d'un relâchement des fortes contraintes originelles. En fait, la plupart des chanson de geste qui nous restent témoignent de la désagrégation du modèle. Celui-ci ne nous a été conservé dans sa pureté que par une dizaine de textes datables d'avant 1160 ou 70. C'est sur ces textes anciens que doit porter, par priorité, l'observation. C'est là seulement, en particulier, que l'on perçoit la spécificité du temps épique. Le discours n'implique ici aucune notion de mesure abstraite, qualifiant l'expérience. L'ordre chronologique n'importe guère. La scène du cor dans le Roland, souvent discutée car l'ordre et même le nombre des laisses diffère dans les sept manuscrits qui l'ont conservée, n'exige, me semble-t-il, aucune remise en ordre. Ce qu'ont d'insatisfaisant certaines versions ne l'est que du point de vue d'une logique fondée sur les causalités successives. L'action de Ganelon est-elle vraiment trahison, ou juste vengeance? La réponse à cette question diffère selon que l'on en juge du point de vue de l'avenir (triomphe du mythe impérial, qui fonde le droit public) ou du passé (une faide, de droit privé): un seul élément est poétiquement vérifiable, la nécessité que Roland meure par la faute d'un autre.

L'avenir s'intègre au présent ou au passé du récit: sa marque grammaticale propre, le futur, sert à l'anticipation, procédé textuel de liaison. Mais, dans les laisses d'annonce (fréquentes au début des chansons), il arrive qu'un verbe au passé exprime l'avenir en le référant fictivement à une histoire à laquelle le poème va s'intégrer; ainsi, la laisse 2 de la Prise d'Orange, édition Régnier (Paris, 1967):

> Oëz, seignor, franc chevalier honeste! Plest vos oïr chançon de bone geste: Si comme Orenge brisa li cuens Guillelmes?

L'avenir est d'ores et déjà connu par le poète, par ses auditeurs et, dans le récit, par les agents mêmes de l'action. Il est, comme toute la narration, englobé dans l'éminente dignité des choses antiques.

La Chanson de Roland ne contient, dit-on, que trois imparfaits: le discours passe du présent au passé ponctuel et révolu, pour revenir au présent, jetant parfois un a été entre ces termes figés de la durée. Mais la distribution de ces trois formes semble moins dictée par une intention sémantique autonome, qu'émaner des exigences propres du vers, compte des syllabes et assonance. Passés et présents font ainsi fonction d'éléments rythmiques autant ou plus que d'expression des relations temporelles. Au sein de la grande dualité épique, les séquences du discours apparaissent ainsi déterminées, moins par leur projection sur l'axe d'une durée, que par la perpétuelle ré-affirmation d'une identité dans la ressemblance: de sorte que les transformations narratives ne font que révéler, à la surface, des équivalences profondes.

L'intemporalité relative de la narration épique est en partie liée à ce que l'on a nommé le style formulaire, lui même fondé sur la laisse et ne fonctionnant que dans ce cadre. De nombreuses études ont été consacrées depuis vingt ans à ce mode de dire.

Une formule est un moule expressif, triplement défini: par un rythme, par un schème syntaxique et par une certaine détermination lexicale. Ce moule (dont le contenu est une image, une idée, un trait descriptif) est adaptable à toute espèce de situation thématique ou phraséologique. Le poète dispose d'un grand nombre de formules, qui lui servent à exprimer divers aspects concrets d'une situation, selon les besoins du moment. Le nombre d'occurrences de chaque formule diffère beaucoup dans les diverses chansons: G. de Poerck et ses collaborateurs, traitant de façon mécanographique le texte du *Charroi de Nîmes* (total 1487 décasyllabes) y relèvent:

- 130 formules de premier hémistiche (385 occurrences),
- 70 de second hémistiche (183 occurrences),
- 19 couvrant un vers entier (43 occurrences).

Mais cette liste ne comporte que des formules littéralement identiques, non les diverses variantes qui les affectent⁵. Le système a ainsi les apparences d'un procédé mnémotechnique, dû à l'oralité de la transmission,

G. DE POERCK, R. VAN DEYCK et R. ZWAENEPOEL, Le Charroi de Nûmes, Saint-Aquilin-de-Pacy 1970, I; p. 111-116.

et dans l'utilisation duquel les auteurs ont une assez grande liberté. Exemple: dans la description d'une charge de cavalerie (motif très fréquent), plusieurs formules s'offrent au choix du poète; l'une d'entre elles est le cheval broiche («il éperonne son cheval»), avec les variantes son cheval broiche, le destrier broiche, point le cheval, etc., groupes rythmiques de 4 syllabes, que peut compléter une formule de 6 syllabes de sens instrumental, des esperuns des piés, avec les variantes (correspondant à des variations d'assonances) des esperuns a or, des esperuns d'or mier, des aguts esperuns, etc. Parfois la première s'étend sur le vers entier (4 + 6): desoz lui broiche le bon destrier corant, etc. Il nous manque encore un relevé général des formules épiques; du moins, l'existence du système est-elle hors de doute. Il y a lieu de distinguer des formules internes, fonctionnant à l'intérieur seulement d'un poème, et des formules externes, communes à plusieurs d'entre eux et, semble-t-il, plus rares. D'autres éléments, dont on a peu tenu compte, deviennent perceptibles à ce niveau de généralité: ainsi, les intensificateurs monosyllabiques, tant, si, moult, qu'en resserrant, à l'aide d'une transformation lexicale, le reste de la formule, le poète peut introduire dans l'unité rythmique, pour modifier nom, verbe ou adjectif, et les pousser vers l'hyperbole, ou amorcer une amplification consécutive.

La formule n'a pas nécessairement un sens plein, ni même une rigueur syntaxique absolue: son caractère principal est sans doute sa plasticité, son aptitude à se combiner, sémantiquement et syntaxiquement, avec toute espèce de contexte. On peut en distinguer deux espèces: l'une, plus ou moins imposée par les exigences de la figuration, ainsi les formules de combat étudiées par Rychner dès 1955: elles sont essentiellement amplificatrices, développant de manière typique le sème «assaillir», lequel peut être aussi bien réduit à ce seul verbe; l'autre espèce, d'apparence plus spontanée, comporte une très grande diversité de réalisations: pure utilité dans certains contextes, la formule prend, dans d'autres, une valeur pleine . Ainsi, les 57 formules marquant la hâte d'agir relevées dans sept chansons par Mac Millan (104 occurrences): le noyau sémique est «sans tarder»; la réalisation lexicale et syntaxique comporte un nombre limité d'options avec une nette tendance préférentielle en faveur de certaines d'entre elles:

a. réalisation par un verbe à forme négative (71 occurrences); lexicalement, ce verbe peut signifier «ne pas faire» ou «laisser du temps s'écou-

D. MAC MILLAN, Notes sur quelques clichés formulaires dans les chansons de geste de Guillaume d'Orange, dans Mélanges M. Delbouille, II, p. 477-493.

ler»: soit, d'une part, arester (23 fois), sejorner (2 fois), d'autre part targier («tarder») (28 fois), delaier (5 fois), atendre (5 fois); syntaxiquement, la négation se manifeste par la construction ne s'aresta / s'areste (mie), ou soit par ne volt («veut») + infinitif, soit par sans + infinitif;

Ь.

réalisation nominale, par un substantif dérivé de l'un de ces verbes, surtout demorance ou atente (33 occurrences): soit en combinaison avec faire (ne fist atente), soit avec sans (sans demorance); un adjectif, généralement grant, peut précéder le nom. Quelle que soit la réalisation, elle constitue presque toujours un groupe rythmique de six syllabes. Les formules de la seconde espèce paraissent moins nombreuses que les premières. Mc Millan constate, dans les chansons qu'il étudie, une fréquence à peu près constante, de 40 à 70 formules de cette espèce pour 1000 vers. Ainsi, l'introducteur de discours a apeler en prist, ou, en figure d'apostrophe, entendez envers mi; l'affirmation-réponse conclusive de discours Sire, bien avez dit; la malédiction Deus te puist maleïr. Dans les scènes de combat, les formules de la première espèce, en revanche, recouvrent parfois des laisses presque entières.

Généralement, la formule constitue une micro-unité d'action, apte à se combiner avec d'autres formules pour engendrer une séquence, que pourront orner diverses variations, de sorte que l'effet de répétition s'associe avec la plus grande diversité. D'une chanson à l'autre, d'une version à l'autre d'une même chanson, il en résulte parfois de considérables différences stylistiques. E. Vance qualifie la formule d'«unité d'expérience», en ce sens qu'elle implique, en même temps que ce qu'elle figure, une valeur éthique, au moins diffuse, relative à l'univers épique 7. Néanmoins, l'instrument dont dispose ainsi le poète ne lui permet que des variations quantitatives, non qualitatives. Le geste que décrit la formule a un caractère emblématique, sans rapport nécessaire avec la réalité de l'expérience quotidienne. La grandeur morale de Charlemagne s'exprime par les larmes:

Ne puet muer ne plurt

(«il ne peut s'empêcher de pleurer»). Si l'on considère une telle déclaration du seul point de vue de la cohérence sémantique superficielle, elle apparaît, le plus souvent, contradictoire.

Moins que reflet d'une réalité ou d'une expérience passée, la chanson est conscience de soi. Elle exploite moins un souvenir qu'elle ne le projette

E. VANCE, op. cit., p. 23-28.

en prophétie; elle assume ainsi l'idéologie diffuse d'une collectivité très dispersée géographiquement, envers laquelle elle remplit une fonction éminente: elle lui donne, par la pure fiction d'un récit, la dignité trompeuse mais rassurante de ce qui, émergeant du puits le plus profond de l'histoire, échappe virtuellement à l'emprise du temps et à la décadence du monde. En ce sens, le sujet réel de l'action, c'est la collectivité même: ces pluriels interchangeables, Francs, Français, Chrétiens, barons, rythmant et glosant de leurs exclamations périodiques le récit du Roland; ou Charlemagne, figure impériale qui les englobe et les représente.

Les polémiques auxquelles a donné lieu, depuis quinze ans, le renouveau de la théorie dite traditionnaliste, ont conduit à mieux percevoir le rôle du poête et la nature de l'échange qui s'établit entre son public et lui. La chanson est un dialogue virtuel, dont l'une des parties implique l'autre. Les motivations du discours sont aussi doubles: extrinsèques et constantes, dans la mesure où elles proviennent de la collectivité; intrinsèques et variables provenant du texte même. Tantôt les unes tantôt les autres prédominent: d'où (du moins, de notre point de vue moderne) les différences qualitatives considérables de texte à texte. Quelle que soit la rigueur avec laquelle il applique les règles propres de son texte, jamais le chanteur de geste n'impose à ses auditeurs sa propre conscience artistique: il subordonne, à l'accomplissement d'une tâche qui est de raconter une fois encore une fable héritée, le dessein particulier de sa parole. D'où la concentration lexicale, la relative pauvreté syntaxique, la prédominance de la parataxe, cette sorte d'ascèse du dire, si frappante dans les chansons de geste les plus anciennes.

Aucune concession à ce qui pourrait être nommé le réel; aucune logique autre que celle qui procède à l'engendrement de chaque séquence par une séquence précédente (non nécessairement la). Etrange Chanson de Roland, dont le «héros» (mais l'est-il vraiment?) meurt 1600 vers avant la fin du récit. Expliquer ce trait, comme on l'a fait, en déclarant que le véritable héros est Charlemagne, n'avance à rien: cette logique-là exigerait que l'on ampute le texte de quelque autres 1500 vers. Opposition entre la précision dénudée de l'énoncé, et ce qui apparaît, au niveau des causalités narratives, comme un manque de clarté, comme une ambiguîté provenant de l'incertitude où se trouve plongé l'auditeur: laquelle des propositions déjà entendues engendre-t-elle celle qu'il entend maintenant? Peut-être l'ordre des causalités et des implications s'inverse-t-il: parce que Roland doit être vengé, il meurt; parce qu'il mourra, il doit être trahi. Le texte «s'explique» mal, ou pas du tout. La construction parataxique et les parallélismes accentuent

cet effet. Juxtaposition abrupte d'assertions antithétiques, aux traits simplifiés, posées successivement comme les arguments d'une thèse, et constituant globalement la fiction d'une fatalité: d'une affirmation inaccessible au doute et même à de véritables conflits; seules se heurtent les armes. La composition générale du poème procède souvent de la même juxtaposition d'éléments simples et contraires: le Roland et la partie la plus ancienne du Guillaume sont construits en diptiques, première partie, défaite; seconde partie, victoire; le Voyage de Charlemagne emboîte deux parties thématiquement contrastantes: conquête des reliques à Jérusalem, conflit burlesque avec Hugon à Constantinople. Ailleurs, il est vrai, comme dans le Couronnement de Louis, cette structure se distend en une simple accumulation d'épisodes successifs sans lien organique. Refus d'une composition rationnellement articulée, au profit d'un incessant va-et-vient des éléments de l'action, où s'estompent les modalités et jusqu'aux contrastes temporels. Le récit reprend périodiquement: chaque tranche en reste largement autonome; l'unité est une unité d'audition plus que de narration proprement dite. Pas de longs discours, pas de raisonnements ni de vastes mouvements oratoires: la clôture de la laisse l'interdit . . . du moins à l'époque la plus ancienne, car ce caractère s'altéra à la fin du XIIe s.. Tout est présent, actuel, démonstratif; les agents humains individuels, peu nombreux; le monde inanimé n'est figuré que par de brèves formules introductives accusant l'isolement de la laisse:

> Halt sunt li pui e li mont tenebrus, Clere est la noit e la lune luisant

Certes, ces textes, longs, ne représentent pas uniformément ces qualités de rythme et de fermeture. C'est là néanmoins une tendance générale qui les définit et permet de les opposer contradictoirement à d'autres formes d'épopée, l'homérique par exemple et, semble-t-il, l'épopée germanique médiévale.

Le moment scénique, ainsi détaché de toute évolution, extrait de la gangue temporelle où reste prise l'action réelle, prend une telle force qu'il s'érige en modèle moral. Le geste dit, plus qu'il ne figure un geste vécu, propose un sens. Même s'il subsiste dans le fil du discours de fugitifs effets de réel, ceux-ci sont assumés sur le plan d'une allégorie latente. Dans une grande mesure, ce discours narratif est un discours didactique. Il manifeste des équivalences exigeant l'interprétation, fûtelle à nos yeux simpliste: le Mal et le Bien, le Héros et le Couard, Dieu et Mahom, cette fissure au coeur des choses. Le chanteur qui, semble-t-il, introduisit dans un *Roland* plus ancien le long épisode de Baligant

étalait ses cartes sur la table et, pour narrer cette lutte culminante entre le chef de Païenie et celui de Chrétienté, recourait à un vocabulaire plus abstrait, à un style plus cumulatif, allongeait les laisses, comme pour suggérer un au-delà du discours. Les héritiers lontains de ces vieux poèmes, Boiardo, l'Arioste ou Spencer, en y introduisant des figures explicites d'allégorie, ne faisaient que réaliser une tendance présente dans le discours épique français dès l'origine.

PAUL ZUMTHOR

Finite di stampare il 30 Aprile 1971 nelle S.T.E.U. / Urbine Stabilimento Tipografico Editoriale Urbinare

Grafica Alberto Bernini Fotoelaborazione di copertina Guido Cecere