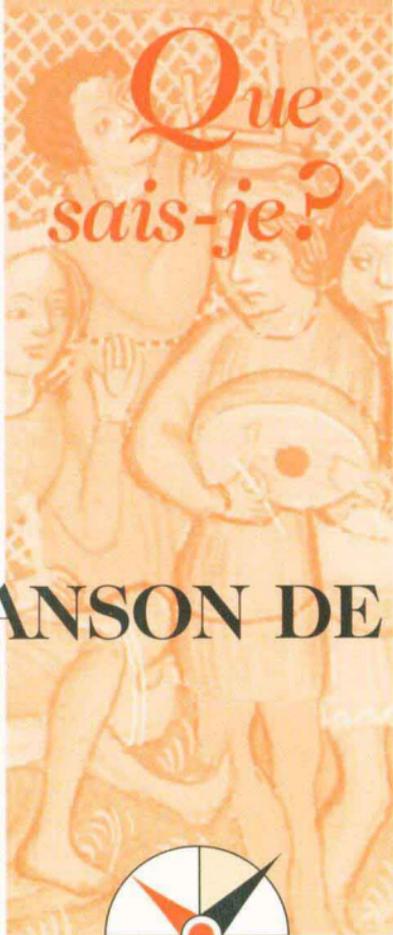


*Que  
sais-je?*



# LA CHANSON DE GESTE



François Suard

puf

QUE SAIS-JE ?

# *La chanson de geste*

FRANÇOIS SUARD

*Deuxième édition mise à jour*

*7<sup>e</sup> mille*



ISBN 2 13 054047 3

Dépôt légal — 1<sup>re</sup> édition : 1993  
2<sup>e</sup> édition mise à jour : 2003, octobre

© Presses Universitaires de France, 1993  
6, avenue Reille, 75014 Paris

## INTRODUCTION

De grandes synthèses ont marqué l'histoire de la recherche sur l'épopée médiévale française. *L'Histoire poétique de Charlemagne*, de G. Paris (1865), montrait comment de nombreux textes poétiques se sont constitués autour de la personne de l'empereur, dont ils proposent une sorte de biographie. Plus systématique, L. Gautier, dans une œuvre monumentale en trois volumes (1865-1868), puis en quatre (1878-1894), *Les Épopées françaises*, voulut étudier tous les aspects de la chanson de geste : origines, structures formelles, diffusion, manuscrits, constitution et postérité des grands ensembles épiques. Aujourd'hui encore, le travail de L. Gautier reste pour le médiéviste une source admirable de renseignements.

Mais la question essentielle était alors, et pour longtemps, celle des origines : dès lors, plus guère d'ouvrage qui ne s'intéresse d'abord aux conditions dans lesquelles la chanson de geste s'est développée et cherche dans les textes une confirmation à cet égard. Au début du siècle, c'est encore dans cette direction que travaille J. Bédier, éminent connaisseur et interprète de la littérature épique : son œuvre maîtresse, *Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste* (1908-1913), porte un titre révélateur. Après lui, travaillant dans un sens voisin ou le combattant, I. Siciliano (*Les Origines des chansons de geste*, 1951) et F. Lot (*Études sur les légendes épiques françaises*, 1970) font, encore et toujours, de la question historique un problème essentiel de l'exégèse épique.

Le débat se trouvait du reste circonscrit autour de la *Chanson de Roland*, qui bénéficiait ainsi de manière abusive de l'attention presque exclusive des critiques. La der-

nière synthèse sur la littérature épique, parue en 1957 sous la plume de M. de Riquer, et qui fait aujourd'hui encore autorité (*Les Chansons de geste françaises*), s'inspire d'une telle problématique, puisqu'un tiers de l'ouvrage est consacré au *Roland*, avec une importante réflexion sur les origines du poème. De même, lorsque R. Menendez Pidal propose, en 1960, une nouvelle démonstration de la continuité dans l'élaboration et la diffusion de l'épopée, il choisit encore pour exemple l'histoire de Roncevaux et intitule son livre *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*.

Aujourd'hui, grâce à des travaux qui, pendant plus de trente ans, ont été menés dans des perspectives plus diversifiées, il est possible d'aborder l'étude de la chanson de geste à partir de points de vue complémentaires.

On peut faire droit, tout d'abord, à l'importance de textes autrefois mal connus, parce que inédits, mal édités ou peu étudiés, de telle façon que la *Chanson de Roland*, en dépit de sa valeur, a cessé d'apparaître comme le chef-d'œuvre unique d'un art destiné, après elle, à périr. Les travaux de J. Frappier sur le *Cycle de Guillaume d'Orange* ou l'édition, récemment entreprise, du premier cycle des épopées de la croisade, ont montré la qualité et la cohésion d'ensembles épiques dont la composition s'étend sur les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Les chansons du XIV<sup>e</sup> siècle elles-mêmes, qui n'étaient jusque-là accessibles que dans les manuscrits, ont fait l'objet d'éditions qui révèlent la permanence de la tradition épique jusqu'à la fin de l'époque médiévale.

Le style de l'épopée, grâce à l'attention portée aux phénomènes d'oralité et à la structure formelle des textes, a été scruté d'une manière neuve par J. Rychner (*La Chanson de geste. Essai sur l'art épique du jongleur*, 1955) ou par P. Zumthor (*La Lettre et la voix*, 1987). Dès lors, le caractère formulaire de l'écriture épique, loin de signaler une défaillance, invite le lecteur à rechercher, au-delà de procédés mnémotechniques liés au caractère oral du genre en ses débuts, un réseau complexe d'échos, fait de

reprises et de variations, sur lequel se fonde la puissance émotionnelle du texte.

L'interrogation de type historique n'a pas été négligée pour autant. Grâce aux travaux d'historiens médiévistes comme G. Duby ou J. Le Goff, le centre de gravité de ces recherches s'est déplacé. Impossible désormais de distinguer l'histoire du texte de l'univers de représentation dans lequel il prend place et dont il est issu, même si un événement très lointain a servi de point de départ à l'élaboration poétique : conception, d'origine indo-européenne, de la place assignée à chacun dans la société selon la répartition des trois fonctions, relations d'interdépendance résultant du système féodal, valeurs chevaleresques, poids de l'Église et des pratiques liées au christianisme.

Enfin les relations entre des formes ou des traditions littéraires conçues autrefois comme antagonistes et donc nécessairement indépendantes les unes des autres — chanson de geste et roman, chanson de geste et histoire, chanson de geste et conte folklorique — ont été examinées de façon plus nuancée ; on comprend mieux, de la sorte, et le propre de chaque genre, et ce qu'il doit aux autres. Au total, c'est l'histoire littéraire médiévale qui se trouve mieux éclairée.

La brève synthèse que permet le présent volume — et l'on se réjouit que la collection « Que sais-je ? » fasse place à l'une des traditions littéraires les plus puissantes de notre littérature — aura d'abord pour objet de dégager une problématique : à quelles conditions peut-on considérer un poème médiéval comme une chanson de geste ? Quel type de communication littéraire se trouve représenté, avec les conséquences que cela implique pour la structure et l'écriture du texte ? Quels sont les différents types de rapport avec l'histoire ?

On présentera ensuite les différents classements possibles, avant de donner la parole à quelques textes : seront retenues des œuvres à la valeur indiscutable, mais aussi des témoins significatifs des pistes diverses suivies par l'épopée médiévale.

Il restera à évoquer un domaine relativement méconnu, celui de la postérité tardive des chansons ou de certaines modifications qu'elles ont subies hors de France : c'est grâce à cette histoire continuée de l'épopée que, jusqu'aux travaux érudits du XIX<sup>e</sup> siècle, la « vive braise » de l'enthousiasme épique s'est maintenue en France et en Europe.

## Chapitre I

### QU'EST-CE QU'UNE CHANSON DE GESTE ?

On désigne ainsi la centaine de poèmes composés entre la fin du XI<sup>e</sup> siècle et le début du XV<sup>e</sup> ; destinés à célébrer la gloire des héros du temps passé — mais fréquemment situés à l'époque carolingienne — ils constituent l'épopée médiévale française.

#### I. — Chanter de geste

Pour le jongleur qui le présente, le poème épique est un chant.

Plaist vos oïr canchon de grant barnage ?  
(racontant d'extraordinaires hauts faits)

demande le récitant de la *Chevalerie Ogier*, et *Aspremont* lui fait écho :

Plaist vos oïr bone cançon vallant ?  
(de grande valeur),

tandis que Roland, exhortant Olivier à bien combattre, rappelle que la lutte qui s'annonce ne doit pas conduire un jongleur à mépriser dans son chant les exploits passés :

Male chançon n'en deit estre cantee

(1466).

Les indications données par les théoriciens médiévaux vont dans le même sens. Au XIII<sup>e</sup> siècle, le traité de musique de Jean de Grouchy, parlant du texte épique, le

désigne par le terme *cantum gestualem*, ce qui renvoie également au contenu du poème.

*Gestualem* est en effet mis en rapport avec *gesta*, exploits, que le poème a justement pour mission de chanter. Selon Jean de Grouchy, le *cantum gestualem* est une œuvre consacrée aux exploits des héros (*gesta heroum*) et aux merveilles accomplies par nos pères selon la foi (*antiquorum patrum opera*), comme par exemple la vie du bienheureux Étienne, premier martyr, et l'histoire du roi Charlemagne. On voit apparaître ici une étroite relation entre littérature épique et littérature hagiographique, ce que confirme un autre document, le passage consacré par le Pénitentiel de Thomas Cabham (XIII<sup>e</sup> siècle) aux jongleurs qui chantent de geste. Ces personnages, qui célèbrent les exploits des princes (*gesta principum*) et la vie des saints (*vitam sanctorum*) sont exempts du blâme que le clerc jette par ailleurs sur tous les histrions.

Nous trouvons dans les textes eux-mêmes le terme *geste* employé au sens de récit d'exploits ; on notera qu'il s'emploie au singulier, *gesta* ayant sans doute été considéré comme un féminin. Le célèbre vers qui clôt la *Chanson de Roland* :

Ci falt la *geste* que Tuoldus declinet

(Ici se termine le récit d'exploits que Tuold fait connaître)

donne bien à *geste* le sens que Thomas Cabham ou Jean de Grouchy prêtent à *gesta* ; on verra toutefois que le terme français peut également désigner non un récit isolé, mais un ensemble de poèmes épiques présentant entre eux des analogies.

Quant à l'étroite relation soulignée par les théoriciens entre le poème épique et les vies de saints, elle n'est pas immédiatement sensible dans les chansons de geste, qui prennent toutes, ou peu s'en faut, des guerriers pour héros. On constatera cependant que, même dans ces conditions, la perspective épique n'est pas totalement éloignée de la perspective hagiographique : l'idéal de

croisade, présent dans de nombreux textes, met les exploits des héros profanes sur le même plan que ceux de Dieu pour qui ils combattent, et plusieurs grandes figures épiques terminent leur vie en odeur de sainteté.

## II. — Les formes du poème

D'un bout à l'autre du Moyen Âge, une chanson de geste se reconnaît à des critères formels identiques : une succession de strophes de longueur inégale, bâties sur une seule assonance ou une seule rime.

1. **L'assonance.** — Il s'agit du retour, à la fin de chaque vers, de la même voyelle accentuée, sans tenir compte des consonnes subséquentes. Selon que la voyelle tonique est suivie, ou non, d'une voyelle atone, on aura des assonances féminines :

Li reis Marsilie esteit en Sarraguçe.  
Alez en est en un verger suz l'umbre

(*Roland*, 10-11)

assonance en /u-e/  
ou masculines :

Desuz un pin en est li reis alez,  
Ses baruns mandet pur sun cunseill finer

(*ibid.*, 165-166)

assonance en /é/.

C'est la formule la plus ancienne utilisée par la chanson de geste. Elle cède du terrain dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, mais de grandes œuvres du début du XIII<sup>e</sup> siècle, comme la *Chevalerie Ogier de Danemarche*, ou de la deuxième partie de ce siècle (*Huon de Bordeaux*), y recourent encore. Permettant de placer en fin de vers des termes très divers, l'assonance apporte à la fois le lien solide d'une même voyelle accentuée et la diversité d'un environnement consonantique mobile.

2. **La rime.** — À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, le système de l'assonance fait place progressivement à celui de la rime, qui suppose, non seulement l'homophonie de la dernière

voyelle accentuée, mais aussi celle des consonnes subséquentes. En voici un exemple, tiré d'*Aliscans* :

Li cuens Guillelmes senti fres son cheval,  
Droit vers Orenge est guenchi tot un val

(598-599)

avec une rime en -al.

On trouve parfois des exemples d'alternance entre rime et assonance, comme dans *Renaut de Montauban* ; mais l'assonance ne constitue plus qu'un vestige, très proche au demeurant de la rime ; ailleurs, dans la seconde partie de *Raoul de Cambrai*, l'emploi de l'assonance semble participer d'une recherche archaïsante, car la partie en question est à coup sûr la plus récente de l'œuvre.

3. **Le mètre.** — Jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, le mètre habituellement utilisé est le décasyllabe : la *Chanson de Roland*, les grands poèmes du cycle des Lorrains comme ceux du cycle de Guillaume recourent à ce type de vers. Au XIII<sup>e</sup> siècle encore la *Chevalerie Ogier* ou *Huon de Bordeaux* utilisent ce mètre : c'est dire qu'il est le vers épique par excellence. Son ampleur permet l'emploi de propositions complètes :

Blancandrins fut des plus saives (sages) paiens,  
De vasselage fut asez chevaler

(*Roland*, 24-25),

mais son découpage rigoureux se prête admirablement à la récitation comme au chant. Séparé en deux parties inégales par une césure habituellement placée à la quatrième syllabe — césure épique lorsque la voyelle est tonique, masculine :

Devant Carlon / s'est Richiers arestu (arrêté)

(*Aspremont*, 1791)

ou féminine :

Bials sire *Nam* les, / cho dist li rois Carlon

(*ibid.*, 1802)

— césure lyrique lorsque la voyelle est atone :

Encor ai *ge* / seissante de voz pers

(*Charroi de Nîmes*, 280).

La coupe 6 + 4 est plus rare : on la trouve, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, dans la première partie d'*Aiol* (la seconde est en alexandrins) :

Des or s'en va *Aiols*, l'enfes gentis

(587).

De toute façon, le décasyllabe épique, pourvu de quatre accents au moins, est vigoureusement scandé :

Réis Deraméd il est issu de Córdres,

En hálte mér en ad mise la flóte

(*Chanson de Guillaume*, 12-13).

Au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, l'alexandrin, qu'on ne rencontrait jusque-là que de façon exceptionnelle (*Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem*, fin XII<sup>e</sup>) se généralise ; coupé par la césure en deux hémistiches égaux, il offre au discours un espace plus vaste et par conséquent moins vigoureusement scandé :

Lors levèrent entre *éls* / Richárt lor conpaignón.

Aalárt le portóit, / qui navrés estoit mólt

(*Renaut de Montauban*, 7321-7322).

Enfin, avec le fragment de *Gormont et Isembart* (1<sup>re</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle), on rencontre un exemple presque unique de recours à l'octosyllabe, coupé 4 + 4 :

Díst Huélins : / Ne púet pas éstre !

Prús fut mes pére / e mes ancéstre

(217-218).

Ce vers, que l'on trouve également dans le plus ancien fragment conservé du *Roman d'Alexandre* (vers 1120) — œuvre charnière entre l'écriture épique et l'écriture romanesque — devient, au cours du XII<sup>e</sup> siècle, le mètre-roi de la littérature romanesque.

4. **La strophe épique ou laisse.** — Définie par une assonance ou une rime identiques, la strophe épique se distingue de la strophe lyrique par le caractère irrégulier de ses dimensions. D'où le terme *laisse* (lien souple rassemblant une séquence versifiée) utilisé pour désigner la strophe épique.

Même dans des chansons où la longueur moyenne des laises est peu importante, les écarts peuvent être considérables. Ainsi, dans le *Roland*, où le nombre moyen de vers par laisse est de 14, l'écart est de 25 entre les laises 51 et 60 (5 vers) et les laises 185 et 267 (30 vers) ; il est de 110 dans le *Charroi de Nîmes* (4 vers à la laisse 19, 114 à la laisse 26), de 184 dans le *Moniage Guillaume* (2<sup>e</sup> rédaction : 7 vers à la laisse 11, 191 à la laisse 96). À mesure que l'on avance dans l'histoire de la chanson de geste, on peut donc constater des variations de plus en plus importantes, le prix revenant sans doute à *Huon de Bordeaux* avec un écart de plus de mille vers entre les laises 48 et 49 (3 vers) et la laisse 74 (1 140 vers). Pourtant, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, on revient à une relative régularité, comme si, après avoir exploré toutes les virtualités que leur offrent les dimensions variables de la laisse, les poètes s'étaient attachés à des formules moyennes (entre 30 et 50 vers).

Brève ou développée, la laisse inscrit dans le texte des marques qui traduisent sa *dimension lyrique*. Bien que nous n'ayons que peu d'indications sur l'exécution musicale de la chanson de geste — la notation musicale, dans la pastourelle *Robin et Marion*, d'Adam de la Halle, d'un vers d'*Audigier*, chanson de geste parodique, quelques formules de Jean de Grouchy et certaines indications relatives à l'exécution des parties versifiées et chantées d'*Aucassin et Nicolette* — nous pouvons distinguer trois timbres différents : un *timbre d'intonation*, qui correspond au début de la laisse, un *timbre de développement*, suivi dans le corps de la laisse, enfin un *timbre de conclusion*, lié à la clôture de la strophe.

En ce qui concerne le timbre de développement, la for-

mule employée par J. de Grouchy est relativement nette : le même chant (*idem cantus*) doit être repris dans tous les vers de la strophe (*debet in omnibus versibus reiterari*). La présence de timbres propres au début et à la fin de la laisse est confirmée par la présence dans le texte de formules nettement marquées pour l'attaque ou la clôture de la strophe. Ainsi, pour l'attaque, on trouvera une proposition complète à contenu narratif :

Dunc s'assemblerent les homes de lur terre

(laisse 9 de la *Chanson de Guillaume*),

une formule d'adresse :

Seignurs, frans homes, merci (pitié), pur amur Dé !

(*ibid.*, laisse 10)

ou une formule présentative introduisant un discours :

Ço dist Vivien, le chevalier oneste

(*ibid.*, laisse 11).

Des procédés comparables sont utilisés pour la clôture de la laisse. Le premier type est fréquent :

Aspremont voient et la fiere montaigne

(*Aspremont*, fin laisse 96)

François se taisent ne n'ont soig (désir) de vanter

(*ibid.*, fin laisse 99) ;

dans les dialogues, il coïncide avec la fin d'une réplique :

Torné m'estra senpres a retraçon

(cela me sera toujours reproché)

(*ibid.*, fin laisse 106).

D'autres formules sont utilisées, en liaison avec la dimension lyrique de la laisse, pour détacher du corps de la strophe le dernier vers. À une date relativement récente (XIII<sup>e</sup> siècle), on rencontre à la fin de la laisse un vers de mesure différente (hexasyllabe), avec une assonance ou une rime féminine, dans certaines rédactions

des poèmes du Cycle de Guillaume, comme la 2<sup>e</sup> rédaction, assonancée, du *Moniage Guillaume* :

Le timonier Landri l'apeloit on,  
Ce nos conte l'estoire

(3265-3266) ;

on rencontre également ce procédé dans des poèmes très divers, comme la chanson d'*Ami et Amile*. On peut reconnaître ici un procédé concerté pour doter d'une véritable clausule la fin de la laisse.

Mais la chanson de geste, à date ancienne, a certainement connu des formes de refrain, dont il ne subsiste que quelques vestiges : à côté de l'énigmatique sigle AOI, qui figure en marge du manuscrit du *Roland* d'Oxford à la fin ou au cours de certaines laisses, deux exemples peuvent être cités. La *Chanson de Guillaume* présente 41 occurrences d'un refrain qui scande le texte selon trois types d'indications chronologiques : *lunsdi al vespre* (31 occurrences), *joesdi al vespre* (7 occurrences), *lores fu mecredi* (3 occurrences). Le plus souvent, le refrain se trouve en fin ou au cours de laisse, suivi d'un vers à assonance féminine :

Paene gent les mistrent en grant errur,  
*Lunsdi al vespre,*  
Dolent est le champ senz le cunte Willame

(470-472) ;

dans cette position, il a une fonction de point d'orgue et souligne, par exemple, le pathétique d'une situation. Mais le refrain peut également figurer en début de laisse (18 occurrences) et jouer le rôle de timbre d'intonation ; dans ce cas, il a même assonance que le reste de la laisse :

*Lunsdi al vespre.*  
Morz sunt François e pris a males pertes  
(début laisse 134).

De son côté, le fragment conservé de *Gormont et Isembart* présente, à la fin de six laisses consacrées à des combats singuliers, un quatrain presque identique :

Quant il ot mort le bon vassal,  
ariere enchalce (chasse) le cheval ;  
puis mist avant sun estandart :  
l'en (on) la li baille un tuënant (bouclier)

(134-137).

On peut se demander toutefois si ce passage, destiné à souligner la suprématie du païen Gormont, qui triomphe de la même façon de ses adversaires successifs, a bien une fonction lyrique, ou s'il ne s'apparente pas plutôt aux divers procédés de reprise textuelle dont il sera question au chapitre suivant.

### III. — Les textes conservés

Destinés à être chantés, les poèmes épiques ne sont connus de nous que pour autant qu'ils ont été confiés à l'écrit : ces messages essentiellement oraux en leur début n'ont parfois été sauvegardés que par un témoin unique, et des œuvres ont été perdues. Le texte transcrit par le copiste peut être nettement antérieur à l'exécution de la transcription, et la lecture des différents manuscrits fait apparaître un constant travail de remaniement.

1. **La tradition manuscrite.** — On désigne ainsi l'ensemble des manuscrits qui nous transmettent une œuvre. Parfois, et pour les textes les plus importants, nous ne disposons que d'un témoin : ainsi la plus ancienne version de la *Chanson de Roland* est conservée dans un seul manuscrit, le n° 23 du Fonds Digby de la Bibliothèque bodléienne d'Oxford, qui a été copié aux environs de 1150. De même, la *Chanson de Guillaume*, qui nous donne la plus ancienne version de la bataille de Larchamp, est transmise par un seul manuscrit, conservé au British Museum de Londres et copié dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

Certaines œuvres ne sont parvenues que par fragments, dont la découverte est le fruit du hasard : ainsi des

661 vers de *Gormont et Isembart*, conservés dans un plat de reliure et mis au jour en 1837. Cette fragilité du texte épique n'est du reste pas le propre du haut Moyen Âge. Le poème de *Lohier et Malart*, du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, ne nous est parvenu que dans un fragment de 160 vers qui a, lui aussi, servi de reliure et n'a été identifié qu'en 1985 ; or nous savons qu'une demi-douzaine de copies au moins ont existé : jusqu'en 1985 pourtant, on ne connaissait le texte français que par la traduction allemande réalisée en 1437 et plusieurs fois imprimée au XVI<sup>e</sup> siècle. Quant à la chanson du XIV<sup>e</sup> siècle d'après laquelle a été traduite la prose de *Valentin et Orson*, nous ne pouvons la supposer que d'après une adaptation allemande de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, *Valentin und Namelos* (V. et Sans-Nom).

Bien des textes épiques, par conséquent, se sont sans doute perdus, ce qui rend si délicate la question de la recherche des origines de la chanson de geste. La plupart du temps, toutefois, une œuvre est transmise par plusieurs manuscrits, qui constituent la *tradition manuscrite*.

Ces manuscrits n'ont pas tous été copiés à la même époque, ni dans la même région. Ainsi, pour la *Chevalerie Ogier*, on recense 5 manuscrits dont la date varie de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle. Trois d'entre eux, dont le plus ancien, présentent des traits du dialecte picard, un autre a été exécuté en Italie d'après un modèle plus ancien. Des différences, tantôt limitées, tantôt importantes, distinguent les versions du texte livrées par ces manuscrits : à côté de *variantes* de toutes sortes, dues à la diversité des modèles suivis, à la liberté ou à l'inattention des copistes, ce sont parfois des versions nouvelles qui apparaissent, comme dans le manuscrit 1583 de la Bibliothèque Nationale de France (XV<sup>e</sup> siècle), qui fait suivre le texte de la *Chevalerie Ogier* d'une continuation de près de 17 000 vers. La tradition manuscrite de *Renaut de Montauban*, qui est l'une des plus fournies (10 manuscrits), est également très diversifiée ; les manuscrits ont été copiés depuis le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XV<sup>e</sup> ; parmi ceux dont on peut identifier la prove-