JOSEPH J. DUGGAN

La Théorie de la Composition orale des chansons de geste: les faits et les interprétations

À QUOI BON SE LANCER dans la polémique? On a tendance dans les confrontations intellectuelles à travestir les faits, à mal représenter les idées d'autrui, à simplifier les théories pour mieux pouvoir les combattre, et comme le progrès des études scientifiques dépend au moins en partie de l'éclaircissement des idées et de la compréhension des nuances, il n'est pas surprenant que la controverse aboutisse parfois à l'impasse. Ne ferait-on pas mieux de se contenter de faire son travail, en laissant parler les arguments qu'on développe dans des ouvrages d'érudition et d'interprétation? Je suis d'accord avec M. Jean Rychner, qui n'a répondu qu'une fois et très brièvement aux critiques que l'on a faites de ses théories sur la composition des chansons de geste. Et pourtant je n'ai pu me résigner au silence lorsque William Calin a présenté au VIIIe Congrès international de la Société Rencesvals à Pampelune la communication au titre si piquant qui précède l'article que voici. J'étais dans l'assistance, et, au moment des interventions, j'ai essayé sans succès d'attirer l'attention du président de séance. Par la suite j'ai demandé à M. Calin de participer à un débat écrit, puisqu'il m'a fait l'honneur de mentionner mon nom au cours de sa conférence et même de faire la critique de ce qui pouvait à première vue ressembler à certaines de mes idées. Je le remercie de l'agrément qu'il a donné à ma requête, et je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance à John Robin Allen, qui nous a facilité d'emblée et très généreusement l'accès à *Olifant.* En dépit des inquiétudes que je ressens au sujet de la controverse, j'ose espérer que l'exposé des arguments respectifs qui résultera de cette rencontre finira par éclairer les questions en jeu.

En bonne méthode, on ne doit discuter les théories qu'en rappelant constamment les faits; autrement on risquerait de se perdre dans des abstractions. Mais je voudrais préalablement rappeler que tous les chercheurs qui classent la chanson de geste sous la rubrique «poésie orale» ne sont pas d'accord entre eux quant aux détails de leurs interprétations, de sorte qu'il est fallacieux d'en parler comme s'ils constituaient un «parti monolithique».

Pour ne prendre qu'un exemple frappant, je ne me range pas à l'opinion de M. Rychner sur ce que représente la version d'Oxford de la *Chanson de Roland.* Au contraire, une des conclusions majeures du livre que j'ai consacré au style formulaire de cette rédaction est que M. Rychner

avait tort d'exclure le poème de la catégorie des chansons composées oralement. C'est donc non sans étonnement que je me suis entendu qualifier de «disciple» et d'«ami» de M. Rychner alors que je n'ai même pas encore eu le plaisir de faire sa connaissance. Cette mention de l'«amitié» en dit plus long sur l'attitude de celui qui l'a faite que sur le rapport entre les idées de M. Rychner et les miennes.

On pourrait bien laisser passer la désignation d'«école», certes, mais il ne s'agit pas que d'une querelle de mots. Même si M. Calin s'obstine, en effet, à déclarer que je fais partie de cette cabale imaginaire qu'il appelle, d'un ton tant soit peu condescendant, «Jean Rychner et ses amis», je le prie de ne pas m'imputer par association la proposition qui suit immédiatement cette expression, à savoir que la chanson de geste n'a jamais été «composée en tant qu'oeuvre d'art écrite», puisque j'ai déjà reconnu qu'Adenet le Roi agissait en écrivain lorsqu'il a composé *Buevon de Conmarchis* (et il en était de même sans doute pour les *Enfances Ogier* et *Berte aus grans piés).* Je serais disposé à admettre une composition écrite pour d'autres chansons encore s'il y a lieu.

Je n'ai jamais émis non plus l'opinion que «les textes épiques du du Moyen Âge qui ont survécu jusqu'à nos jours ne sont que des transcriptions sur parchemin de … récitations»: j'ai soutenu une telle thèse pour le *modèle* du *Roland* d'Oxford, mais je n'ai pas parlé de transcriptions à propos d'autres textes. De plus, je n'ai jamais défini la formule comme «un hémistiche qu'on retrouve au moins deux fois dans le poème et quasiment sous la même forme»: cette expression, loin d'être une tentative pour reprendre la définition de Milman Parry «avec plus de précision», est tout simplement une description des énoncés que j'ai inventoriés dans une étude sur la densité relative des répétitions dans onze chansons de geste et deux romans. À la différence d'une définition, cette description n'a de valeur que dans le cadre d'une étude comparée. À titre comparatif, on peut considérer comme une formule tout hémistiche qui se répète à l'intérieur d'un poème, mais il en résulterait que d'autres formules en seraient exclues, comme je l'ai déclaré à plusieurs reprises.[1]

[1]«Formulas in the *Couronnement de Louis», Romania,* 87 (1966), p. 318; *The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft* (Berkeley et Los Angeles: University of California Press, 1973), pp. 23-24; «Formulaic Diction in the *Cantar de mio Cid* and the Old French Epic», *Forum for Modern Language Studies,* 10 (1974), p. 265, réimprimé dans *Oral Literature: Seven Essays* (Edinburgh: Scottish Academic Press, 1975), p. 79.

Définir les modalités linguistiques de la formule telle qu'elle se trouve dans les textes d'ancien français n'est qu'une des nombreuses tâches qui nous restent. Malgré ce que M. Calin a laissé entendre, on n'a pas encore étendu l'hypothèse de la composition orale aux chansons des XIIIe et XIVe siècles, mais certains chercheurs se sont occupés à l'appliquer à l'examen de divers problèmes: le style des scènes de combat (Renate Hitze), la représentation du temps dans la littérature médiévale (Richard Lock), l'impossibilité de construire un stemma des relations entre les manuscrits pour le *Roland* (Kerstin Schlyter), la relation entre épopée et vies de saint (Alison Elliott), les irrégularités métriques du *Roland* (Marjorie Windelberg). Plutôt que de laisser entendre que la théorie se trouve consitituée dans toute son ampleur, je dirais que même après vingt-trois ans on commence à peine à en tirer les conséquences. En fait, on ne l'a évoquée qu'à propos d'une vingtaine de chansons sur la centaine qui nous reste.

Que la théorie de la création orale des chansons de geste soit la marque d'«un romantisme tardif» est une affirmation qui ne touche en aucune manière à justesse de l'idée. D'abord, pour qui connaît l'histoire de la théorie (que j'aborderai plus loin), l'accusation est entièrement dépourvue de fondement. Même si ce n'était pas le cas, baptiser une idée de «romantique» ne suffit pas pour la disqualifier: mêmes les romantiques en ont eu de bonnes. M. Calin rejetterait-il aussi la linguistique comparée parce qu'elle est l'invention de savants qui ont vécu à l'époque romantique et qui ont été obsédés, comme les poètes leurs contemporains, par la recherche des origines?

Je crois qu'il vaudrait mieux ne pas représenter ceux qui soutiennent cette théorie d'une façon qui suscite automatiquement des réactions négatives à leur encontre. Je demande à M. Calin s'il ne consentirait pas à reconnaître d'une part les différences qui existent parmi les critiques et d'autre part les nuances qu'ils se sont donné tant de peine pour établir. S'il s'intéresse vraiment à l'éclaircissement de cette question, il ne pourra guère que m'accorder cette satisfaction. Il ne s'agit pas d'une cabale, je le répète.

Les données de base de la théorie ont été si déformées par la plume de M. Calin, qu'on ne m'en voudra pas, j'espère, si j'en esquisse ici les points principaux, en en retraçant très brièvement l'histoire, à commencer par l'oeuvre de Milman Parry. Dans les deux thèses qu'il a soutenues à Paris sous la direction d'Antoine Meillet, Parry a démontré que la relation entre la versification et le style d'Homère ne s'explique que par un long processus de développement qui a dû se situer pendant les siècles où l'usage de

l'écriture était inconnu en Grèce. Certaines expressions, dont les plus commodes pour l'analyse sont les épithètes, ne se trouvent que dans telle position de l'hexamètre homérique, de sorte qu'on peut voir sans difficulté qu'elles y sont amenées non par le sens qui convient à cet endroit de la narration, mais plutôt par l'espace qui, pour ainsi dire, reste en blanc dans le vers après que l'action requise par le récit a été exprimée. Pour le poète il s'agit d'adapter la sémantique du poème aux exigences d'un rythme assez compliqué. À chacune des divisions principales du vers correspond une épithète pour chacun des héros majeurs, qu'elle convienne ou non au contexte. Cette analyse du phénomène conduit à une conclusion d'ordre historique, à savoir que le style homérique constitue un langage traditionnel. Même si un poète avait voulu construire un système aussi complexe alors qu'il pouvait avec beaucoup moins de difficulté partir de zéro dans chaque vers, il n'aurait pas pu le faire parce que la vie d'un homme ne suffit pas à la création d'un tel système qui comprend non seulement les épithètes mais tous les types d'expression du langage épique.

Cette découverte, qu'on a appelée la plus importante du vingtième siècle dans les études homériques,[1] part uniquement de l'analyse du style d'Homère, sans aucun recours à l'analogie des épopées vivantes. C'est seulement après avoir établi le caractère traditionnel du langage des épopées grecques que Parry s'est mis à la recherche d'une confirmation dans la littérature contemporaine. L'exemple yougoslave était le plus accessible, mais Parry a profité aussi du témoignage de V. V. Radlov concernant les chants des peuples kirghiz de l'Asie centrale.[2] En Yougoslavie comme chez les Kirghiz on chantait une épopée traditionnelle, c'est-à-dire transmise de chanteur en chanteur sans solution de continuité et en principe maintenue sans l'intervention de l'écriture.

Les chanteurs dont Parry a enregistré les chants étaient pour la plupart des analphabètes, parfois des aveugles, qui n'avaient pas appris leurs chansons de la tradition livresque mais par l'oreille et moyennant une technique formulaire analogue à la technique grecque sans lui être identique.[3] Ils étaient capables d'improviser à volonté de longues chansons

[1]E. R. Dodds, dans *Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship* (Oxford: Basil Blackwell, 1968), p. 13.

[2]On trouvera ce texte dans *The Memorial Feast for Kökötöy-Khan, a Kirghiz Epic Poem,* édité par A. T. Hatto (Oxford: Oxford Univ. Press, 1977), appendice 8, «The Mid Nineteenth-Century Kirgiz Bard-improviser at Work.» L'original en est paru en 1885.

[3]Que certains de ces chanteurs aient su lire, personne ne le nie. A. B. Lord le constate à plusieurs reprises: *The Singer of Tales* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1960), chapitre VI,

après les avoir entendu chanter une seule fois. Cependant il leur fallait parfois du temps pour méditer à l'avance la narration qu'on sollicitait d'eux. Parry et Albert Lord, son assistant de recherche, ont constaté qu'à chaque récitation d'une même chanson, le texte était modifié, car quoique le chanteur se rappelât de mémoire la suite des éléments du récit, il en improvisait les détails à chaque fois et ne les apprenait pas par coeur de façon exacte.

Ce mot d'«improvisation» a causé force angoisse aux médiévistes, qui l'ont entendu en un sens trop étroit. J'en profite pour rappeler les commentaires de A. B. Lord sur l'usage qu'il fait du terme lorsqu'il l'applique aux représentations des chanteurs yougoslaves; «In my attempts in the past to combat the idea of a fixed text that was memorized, I have apparently given the impression that not only is the text different at each singing by a given singer (which is true, of course), but that it is *radically* different, entirely improvised. This is not true. South Slavic oral epic is not, nor, to the best of my knowledge, is any oral traditional epic, the result of 'free improvisation'.»[1] Comme on l'aura noté, la relation entre les récitations d'une même chanson yougoslave correspond en général à la relation entre les différents manuscrits de certaines chansons de geste, où les leçons diffèrent à tel point que très peu de vers restent identiques d'une version à l'autre. Cette question de la tradition manuscrite des chansons de geste est assez compliquée, et j'y reviendrai plus loin.

Tout cela ne veut pas dire que la littérature orale soit partout et toujours homogène. Il y a dans le monde quantité de littératures orales, dans lesquelles parfois l'épopée ne figure même pas. Il n'y a pas lieu de supposer que les méthodes de composition et de transmission soient constantes, et là je suis d'accord avec M. Spraycar (cité par M. Calin) pour penser que l'existence de lois universellement valables pour la poétique de la littérature orale n'est qu'une chimère — seulement je ne vois pas pourquoi on prendrait la peine de le dire puisque ni Lord ni Rychner ni moi n'a-

«Writing and Oral Tradition»; voir aussi «Perspectives on Recent Work on Oral Literature», *Forum for Moern Language Studies,* 10 (1974), 187-210, réimprimé dans *Oral Literature: Seven Essays,* pp. 1-24. Aucune cloison étanche ne sépare le monde lettré de l'illettré ni dans la Yougoslavie moderne ni dans la France du Moyen Âge. Mais ces exceptions à la règle de l'analphabétisme ne signifient pas qu'il était normal qu'un chanteur fût lettré.

[1]«Perspectives on Recent Work on Oral Literature», p. 203; *Oral Literature: Seven Essays, p.* 17.

vons soutenu (que je sache) le contraire. En effet, on sait que les littératures orales ne se ressemblent pas sur tous les points, loin de là! Et pourquoi n'y aurait-il pas une grande variété parmi elles, comme il y en a parmi les littératures écrites? Dans le cas du *Rigveda,* le texte a été transmis pendant plus de mille ans sous une forme apprise par coeur selon des procédés qui, s'ils peuvent à la rigueur se qualifier d'oraux, s'apparentent tout de même si étroitement à la transmission écrite dans leur précision qu'ils aboutissent au même résultat. Mais évidemment cet exemple, comme celui des bardes écossais décrit par M. Duncan McMillan, n'est pas fait pour aider à la solution des problèmes que l'on rencontre dans l'étude de l'épopée française médiévale, dont la transmission manuscrite ne révèle pas cette sorte d'exactitude. Ce qui fait penser que l'analogie avec la tradition yougoslave peut contribuer à éclaircir la manière dont de nombreuses chansons de geste ont été élaborées, c'est qu'elles ont bien des traits en commun avec les *pesmi* serbo-croates, traits que je tiens à souligner car, d'après les remarques de M. Calin, pour qui des rapprochements existent «uniquement sur le plan du langage», on peut douter qu'il en ait toujours saisi la portée.

La question de l'état manuscrit de la chanson de geste, je le répète, est compliquée, mais c'est précisément l'un des aspects où l'analogie avec les épopées yougoslaves peut nous être extrêmement utile. Bédier a formulé le problème en parlant des différentes versions de la *Chanson de Roland:*

> Ces deux rédactions, *PTL* et CV_7, posent un problème singulier. Chacune d'elle[s] offre en effet des traits de détail et parfois de longues scènes qui lui sont propres; mais, à l'ordinaire, elles se correspondent strophe pour strophe, et souvent phrase pour phrase, et pourtant de telle sorte que dans ces strophes qui racontent une même scène, dans ces phrases qui rendent une même idée, on ne rencontre que rarement deux vers identiques. Or la philologie parviendra peut-être un jour à établir que la version CF_7 est un peu plus ancienne que l'autre, ou inversement; mais jamais la critique littéraire ne pourra expliquer, par des motifs littéraires, qu'un homme ait eu la fantaisie, ou plutôt l'absurde courage, de rimer la version CV_7 s'il connaissait l'autre, ou inversement. Et, chose remarquable! ce phénomène, si particulier que pas une autre littérature, antique ou moderne, n'en offre d'analogues, est banal dans l'histoire des chansons de geste: ainsi les 18.000 vers de *Renaud de Montauban* ont été récrits selon le même système, et pareillement une longue suite de chanson du Cycle de Garin de Monglane, *les Narbonnais, le Couronnement de Louis, le Charroi de Nîmes, la Prise d'Orange, les Enfances Vivien, la Chevalerie Vivien,* etc., toutes chansons qui forment ensemble soixante mille vers ou quatre-vingt mille peut-être, et qui nous sont parvenus en deux, trois, voir quatre rédactions, sensiblement contemporains, con-

> tinûment identiques, continûment dissemblables. Ces faits, la critique littéraire doit à jamais désespérer, je crois, de les expliquer.[1]

Pourtant ce savant, dont la pensée a dominé les études épiques pendant près de cinquante ans et continue encore aujourd'hui à exercer son influence sur les conceptions théoriques, avait tort quant à l'impossibilité de résoudre le problème, bien qu'on ne puisse guère le lui reprocher étant donné le manque d'informations précises sur la littérature orale à cette époque-là. En effet, le phénomène que Bédier décrit dans ce passage se retrouve dans plusieurs autres littératures, y comprises l'espagnole et la yougoslave, dans les genres qui vivent une existence traditionnelle et orale.[2] N'aurait-on pas pu nous reprocher d'être négligents comme critiques des textes si nous nous étions obstinés à ignorer les leçons que l'analogie avec l'épopée yougoslave peut nous donner? Serons-nous plus intransigeants que Bédier qui cherchait des exemples analogues et qui en aurait certainement profité s'il les avait connus?

L'état de la transmisson manuscrite des chansons de geste, si bien décrit par Bédier, revêt un tout autre caractère que celui des romans. L'étude que M. Alexandre Micha a consacrée aux textes de Chrétien de Troyes confirme ce fait. Les romans de Chrétien ont subi aux mains des scribes qui en ont «corrigé» le texte sans arrière-pensée les mêmes dégats dans le détail que d'autres oeuvres médiévales, mais la chanson de geste fait apparaître en plus une autre sorte de «mouvance». Même entre les manuscrits de Chrétien où les divergences sont très marquées, on trouve rarement des interpolations de plus de deux vers à la fois. De temps à autre, les scribes insèrent quatre vers, par délayage. L'addition la plus importante, sauf erreur, ce sont les deux séries de trente-deux vers chacune, intercalées dans le *Conte du graal* du MS B.N. fr. 1453. Les lacunes, de leur côté, sont en général assez courtes.[3] On ne trouve jamais de textes de Chrétien qui diffèrent en longueur du simple au double, ou dans lesquels des épisodes de cinq cent ou de mille vers sont insérés ou éliminés, mais cette sorte de variation n'est pas inconnue des chansons de geste. Évidemment, comme Bédier l'a compris, on est en présence de deux types de variantes.

[1] *La Chanson de Roland commentée (Paris:* Piazza, 1927), pp. 69-70.

[2] Pour la littérature traditionnelle espagnole, voir les ouvrages de Ramón Menéndez Pidal consacrés à l'étude du *romancero,* et notamment *Como Vive y como vivió un romance* (1954).

[3] Voir Alexandre Micha, *La Tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes,* Publ. Romanes et Françaises, 90 (Genève: Droz, 1966; première publication : 1939).

Comment expliquer cet écart entre les deux principaux genres narratifs de l'ancienne littérature française si ce n'est par l'hypothèse que la chanson de geste est un genre essentiellement oral, transmis par des jongleurs qui se donnent la liberté d'intercaler des épisodes entiers, tout comme dans le genre des chansons héroïques yougoslaves qui partagent avec les françaises la même phénoménologie textuelle? Celui qui soutient que le type de variantes qu'on rencontre dans l'épopée française relève de la pratique des copistes devrait expliquer pourquoi ces variantes diffèrent à un tel point de celles qui figurent dans les textes des romans et d'autres genres qui se trouvent souvent *dans les mêmes manuscrits que les chansons de geste* — différence qui indique bien qu'il s'agit d'un phénomène de création plutôt que de copie.

Pour leur fonds historique, les poèmes yougoslaves partagent une autre caractéristique avec les chansons françaises: ils se basent sur le souvenir de faits lointains dont certains viennent d'un passé fort ancien. L'imagination joue un grand rôle dans la narration, de sorte que les poèmes ne gardent qu'une attache plutôt vague avec la réalité historique.

Quant au style et à la structure des récits, on trouve des ressemblances frappantes — mais, je le répète, ce n'est pas le seul aspect à considérer — car les chanteurs yougoslaves construisent leurs oeuvres au moyen de formules et de scènes répétées, technique qui n'a qu'un but, comme l'ont montré A. B. Lord, Milman Parry et d'autres: faciliter la composition «en direct», devant les auditoires et sans texte écrit. La composition par formules et motifs n'a pas d'autre sens dans ce contexte; qu'il en soit de même pour les chansons de geste ne serait certainement pas surprenant.

M. Calin rappelle la vieille théorie selon laquelle le vers décasyllabique des chanteurs yougoslaves dériverait de la chanson de geste elle-même, censément par l'intermédiaire de jongleurs qui accompagnaient les croisés passant par la Yougoslavie pendant et après la quatrième croisade, ce qui dénote une certaine ignorance de développements importants dans le domaine des études slaves; le célèbre linguiste Roman Jakobson n'a-t-il pas établi que ce mètre, panslave et non pas limité au champ de l'épopée yougoslave, descend directement d'un prototype indoeuropéen?[1] Il est temps que les gens dépourvus d'une compétence

[1]Voir les articles de R. Jakobson réunis dans ses *Selected Writings,* vol. IV, *Slavic Epic Studies* (La Haye et Paris: Mouton, 1966): «Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen», pp. 51-60; «Slavic Epic Verse: Studies in Comparative Metrics», pp. 414-63; «Zur ver-

quelconque dans les détails techniques de la versification slave cessent de répéter machinalement ce qu'ils ont lu quelque part, simplement parce que cette théorie désuète confirme leurs opinions. Mais même si la théorie de l'emprunt du mètre était juste — et elle ne l'est sûrement pas — l'existence d'une littérature orale vivante qui tirerait son origine de l'influence des jongleurs français ne serait-elle pas une autre indication du caractère oral des chansons de geste?

Après la parution du livre de M. Rychner sur la chanson de geste, tous les chercheurs ont reconnu que le genre se caractérise par une technqiue particulière, mais on n'a jamais réussi à se mettre d'accord sur l'interprétation de cette constatation. M. Calin propose, après d'autres, de dire que le style formulaire est lié non pas à la transmission ou à la création orales, mais tout simplement à ce que les chansons de geste étaient destinées à la récitation publique. Mais si cela est vrai, pourquoi les phrases répétées ne se trouvent-elles pas avec la même fréquence dans les romans courtois, également composés en vue de la présentation à haute voix,[1] ce à quoi on s'attendrait en suivant cette hypothèse? Mais celle-ci n'est pas confirmée par les faits.

L'analyse du style formulaire d'une épopée est un travail qui exige beaucoup de soin, et on s'est fait beaucoup de peine pour donner à la question des formules une base statistique. Voilà pourquoi il est peu sérieux d'affirmer gratuitement que les poèmes de Pétrarque, de Ronsard, ou de Racine sont formulaires au même degré que les chansons de geste. D'abord, si cela était vrai, pourquoi les savants auraient-ils depuis Léon Gautier remarqué le caractère particulier du style de l'épopée dans le contexte de la littérature française médiévale? M. Calin veut-il dire que les hémistiches de la *Franciade,* de l'*Africa* ou de *Phèdre* se répètent à un taux de trente-cinq pour cent à l'intérieur de l'oeuvre même? Si oui, qu'on me cite les chiffres; sinon, qu'on cesse de répéter de pareilles extravagances qui remplacent les nuances par des idées toutes faites et nous font régresser vers l'impressionnisme critique qui régnait il y a trente ans. Oui, les poètes se répètent toujours, tout le monde en conviendra, mais avec quelle fréquence, pourquoi, sous quelles formes? La répétition est-elle voulue ou fortuite, dérive-t-elle de la méthode de composition ou de la négligence du poète, a-t-elle comme but un effet lyrique et incantatoire ou est-elle là pour faciliter le débit? Et puis affirmer que «si le style formulaire de provenance

gleichenden Forschung über die slavischen Zehnsilbler», pp. 19-37.

[1]Cf., par exemple, *Le Chevalier au lion,* éd. Roques, vv. 5356-66.

orale est une langue, pour les mêmes raisons toute langue est formulaire», c'est tout simplement se moquer de la logique.

Le concept de «formule» comporte un noyau statistique. Si une seule expression se répète dans un poème, peu importe, mais si neuf cents expressions se répètent — dont quelques-unes cinq, dix, vingt fois — alors celui qui se soucie des problèmes de stylistique se voit obligé d'expliquer le phénomène, surtout quand celui-ci se limite à certains types de poèmes.[1] Mais il faut souligner que la perception des formules par le chercheur est un phénomène de statistique.

Ceci dit, on me pardonnera si j'entreprends de corriger certaines inexactitudes de l'article de M. Calin à propos des formules. Je commencerai par rappeler qu'«un hémistiche qu'on retrouve au moins deux fois dans le poème et quasiment sous la même forme», expression qui se trouve dans mon livre sur le style formulaire du *Roland,* n'est pas une définition de la formule et n'a de valeur que dans le contexte d'une étude qui compare les densités formulaires de plusieurs textes.

Ensuite, lorsque M. Calin écrit qu'«un taux de densité formulaire, que ce soit 20 pour cent ou 50 pour cent . . . ne suffit point, *ipso facto,* à prouver une composition orale», il laisse supposer que quelqu'un ait soutenu le contraire. Pour dissiper toute équivoque, je voudrais déclarer que ce quelqu'un n'est pas moi, car j'a écrit dans l'ouvrage publié en 1973:

> I would be more specific about the threshold and say that, in general, if an Old French narrative poem is less than 20 percent straight repetition, it probably derives from literary, or written, creation. When the formula density exceeds 20 percent, it is strong evidence of oral composition, and the probability rises as the figure increases over 20 percent. Conversely, as the formula density approaches the threshold of 20 percent, other factors, such as the presence of unrefined popular legend, formulas of oral narration, statements that the work is being sung, and so on, should be accorded more and more weight in the decision about the orality of the work in question.[2]

Je suis donc tout à fait d'accord avec M. Calin, mais je suis étonné qu'un lecteur aussi avisé que lui ait pu conclure autrement après avoir lu ce pas-

[1] Comme l'admet M. Calin lui-même quand il écrit: «Le style paratactique, répétif, formulaire, traditionnel, typique de nos épopées romanes les distingue d'autres textes transcrits en Vieux Français.»

[2] *The Song of Roland,* p. 29.

sage.[1] Postuler un «seuil» de 20 pour cent comme limite absolue serait avancer une absurdité. Je me demande si on n'est pas ici en présence de la tactique qui consiste à dénaturer l'argument d'autrui afin de mieux pouvoir dire qu'il est insoutenable; ou s'agit-il plutôt de citer une formulation[2] moins nuancée pour éviter de rendre compte de l'état actuel de la théorie?

Autre équivoque: M. Calin écrit que les chiffres de vingt et de cinquante pour cent de formules diffèrent selon la définition qu'on donne de la formule. Cela est inexact. Le chiffre de cinquante pour cent, proposé par A. B. Lord, comprend deux types d'expressions, les formules sémantiques et les formules syntaxiques (ou, dans la terminologie de Lord, formules et «expressions formulaires»): pour ce même critique, le chiffre indicateur des formules sémantiques varie de dix à vingt-cinq pour cent,[3] ce qui revient à dire que la différence entre le «seuil» de Lord et le mien serait de cinq pour cent et non pas de trente, puisque le taux de vingt pour cent qui me semble significatif ne s'applique qu'aux formules sémantiques, comme je l'ai déclaré en toutes lettres.[4] La différence entre les chiffres de vingt et de cinquante pourcent dépend donc du type d'expressions dont on parle plutôt que de la définition de la formule.

En fait, la position de M. Calin et la mienne ne sont pas aussi loin l'une de l'autre qu'il voudrait le faire croire. Effectivement, admettant la possibilité «que la thèse orale ait réussi, en passant, à résoudre le problème des origines», il affirme que le style formulaire «peut nous laisser supposer que le trouvère a utilisé des sources orales ou d'origine orale, qu'il était même peut-être conscient du fait que la *geste* dérive d'une longue tradition de légendes orales, etc. . . . » Si je comprends bien, c'est admettre que la

[1]Ou peut-être n'est-ce qu'un cas de répétition dans le style de M. Calin lui-même, qui s'est servi des mêmes idées dans son livre *The Epic Quest,* publié en 1966, p. 244. Comme les poêtes, tout commentateur a le droit de se répéter, certes, mais il est tout de même d'usage dans les cercles académiques de lire les travaux de ceux qu'on a l'intention d'attaquer et de se tenir au courant de l'état de la question.

[2]Mais de qui?

[3]«So far, I believe, we can conclude that a pattern of 50 or 60 percent formula or formulaic [c'est-à-dire en comptant et les formules sémantiques et les formules syntaxiques], with 10 to perhaps 25 percent straight formula [c'est-à-dire des formules sémantiques seulement], indicates clearly literary or written composition.» A. B. Lord, «Homer as Oral Poet», *Harvard Studies in Classical Philology,* 72 (1968), p. 24.

[4]*The Song of Roland,* p. 7n.

présence d'un style formulaire démontre une attache à la tradition orale, constitue lui-même l'indice d'une oralité, mais que cette vie orale de la chanson se trouve éloignée dans le passé des textes que nous possédons. Ce que j'ai soutenu, c'est que «the *Chanson de Roland* which we have in the Oxford version must be regarded as having descended in some way from the oral tradition, formulaic analysis having shown it to possess a typically formulaic profile.»[1] Et encore:

> While entertaining the possibility of the archetype of Oxford having been created by a singer who learned how to write [hypothèse peu probable mais que je n'écarte pas tout à fait], one must bear in mind that the uniformity of formulaic density found throughout the poem and the highly formulaic character of its best scenes show that such a singer's style was that of oral poetry and not that of poets who create in writing. It seems therefore more likely that the *Roland* is an oral-dictated text, taken down by a scribe, or perhaps by several scribes working in tandem, from the lips of a singing poet.[2]

Ce qui nous sépare, c'est plutôt notre conception de la distance entre les textes et la tradition orale: pour moi cette distance est minime en ce qui concerne l'état du *Roland* d'Oxford que nous possédons, modifié relativement peu, à mon avis, par les scribes (rappelons que ce manuscrit est une copie, et peut-être même la copie d'une copie) ou par un remanieur qui eût suivi les méthodes de composition du poète lettré.

Mais bien que le «compromis» que propose M. Calin, à savoir de se mettre d'acccord sur le passé oral lointain des chansons de geste, soit acceptable comme point de départ, il ne suffit aucunement à la fin, parce que la forme sous laquelle certains poèmes nous sont parvenus révèle des indices d'un lien immédiate avec l'épopée vivante.

Puisque M. Calin cite *Huon de Bordeaux* comme un chef-d'oeuvre dont «une certaine patine, des signes extérieurs» révéleraient une origine orale plus ou moins reculée dans le passé du poème tel que nous l'avons, je le prendrai à titre d'exemple. Cette chanson, dans l'édition de Pierre Ruelle basée sur le manuscrit *M* (milieu du XIIIe siècle — le plus ancien des trois dans lesquels le poème nous a été transmis), contient un passage remarquable qui reflète à la fois la spontanéité d'une représentation orale

[1] *The Song of Roland,* p. *35.*

[2] Ibid., p. 60. On me pardonnera de me citer si longuement, car je ne voudrais pas qu'on prenne la paraphrase formulée par M. Calin pour une présentation exacte de mes idées.

et la réalité économique de la vie jongleuresque.[1] Au beau milieu de sa chanson, le jongleur en suspend le récit en déclarant:

Segnor preudomme, certes, bien le veès,
Pres est de vespre, et je sui moult lassé.
Or vous proi tous, si cier com vous m'avés
Ni Auberon ne Huon le membré,
Vous revenés demain après disner,
Et s'alons boire, car je l'ai désiré.
Je ne puis, certes, mon coraige celer
Que jou ne die çou que j'ai empensé:
Moult sui joians quant je voi avesprer,
Car je desire que je m'en puise aler
Si revenés demain après disner.
Et si vous proi cascuns m'ait aporté
U pan de sa chemise une maille noué,
Car en ces poitevines a poi de largeté;
Avers fu et excars qui les fist estorer
Ne qui ains les donna a cortois menestrel.
(vv. 4976-91)

Supposons qu'un poète ait composé ces vers d'avance, qu'il les ait donnés au jongleur dans un manuscrit: comment aurait-il su qu'à ce moment précis du récit le soir approcherait, que le jongleur serait fatigué, qu'il aurait soif, qu'il aurait l'occasion d'aller boire avec les spectateurs? La laisse suivante commence ainsi: *Or vous redoi de Huelin parler;* c'est évidemment le lendemain, après dîner. Cinq cents vers plus loin, le jongleur aborde à nouveau la question de son paiement:

Je vous dirai, par les sains que fist Dés,
Me cançon ai et dite et devisé,
Se ne m'avés gaires d'argent donné.
Mais saciés bien, se Dix me doinst santé,
Ma cançon tost vous ferai definer.
Tous chiaus escumenie de par m'atorité,
Du pooir d'Auberon et de sa disnité,
Qui n'iront à lour bourses pour ma feme donner.
(vv. 5512-19)

Encore une fois, comment le poète qui aurait créé *Huon de Bordeaux* en en écrivant le texte d'avance aurait-il su qu'en rentrant le lendemain du premier appel, les auditeurs donneraient si peu d'argent au jongleur que

[1] Pierre Ruelle, éd., *Huon de Bordeaux,* Univ. Libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, 20 (Bruxelles: Presses Universitaires de Bruxelles; Paris: Presses Universitaires de France, 1960).

celui-ci pourrait avec vraisemblance menacer de ne pas continuer sa chanson? Il est fort probable que ce passage a été mis par écrit au moment même de son improvisation devant un auditoire. Pierre Ruelle assigne à *Huon de Bordeaux* une date qu'il situe aux environs de 1229; Marguerite Rossi préfère les années soixante du même siècle (avec des arguments peu convaincants d'ailleurs).[1] Vers le milieu du XIIIe siècle donc, époque très proche sinon contemporaine de celle du manuscrit *M* qui contient le passage en question, on a transcrit à partir de la récitation d'un jongleur la chanson dont celui-ci improvisait au moins quelques vers. Certainement on pourrait soutenir que ces seuls passages relèvent de la composition orale, mais pourquoi recourir à cette hypothèse douteuse alors que la chanson, caractérisée par le style formulaire, les interventions de jongleur, les références à une assistance agitée (vv. 21, 1087), et les traditons folkloriques, correspond parfaitement à ce à quoi on s'attendrait après avoir lu les études de Rychner, de Lord, des Chadwick et d'autres sur le caractère de l'épopée vivante? Je ne vois donc pas pourquoi il faudrait reculer l'existence d'un stade oral de la chanson *d'Huon de Bordeaux* dans un passé lointain par rapport au manuscrit *M* qui révèle, non par des signes extérieurs mais par le texte lui-même, les circonstances de la mise par écrit de cette version du poème. Le poète qui aurait recomposé *Huon de Bordeaux* à partir d'une ancienne légende orale aurait sûrement pris la peine d'éliminer de son remaniement tout passage qui n'aurait pas de sens dans un texte écrit, isolé des conditions de la diffusion orale. M. Martín de Riquer a attiré l'attention des érudits sur le premier de ces deux passages il y a vingt et un ans dans une communication prononcée lors du premier colloque de Liège en rappelant que les sermons de S. Vincent Ferrier ont été préservés «grâce à des notes tachygraphiques prises pendant la prédication du saint valentien»,[2] Ne faudrait-il pas admettre la possibilité d'une telle méthode de transcription dans le cas *d'Huon de Bordeaux?*

L'épopée orale n'est pas après tout un phénomène inconnu. Même en 1966 (voir ci-dessus, à la p. 248, la note 1) on possédait de bonnes connaissances des conditions sociales et littéraires de son existence, révélées par les

[1] *Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique au XIIIe siècle.* Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 2 (Paris: Champion, 1975), p. 30.

[2] «Épopée jongleuresque à écouter et épopée romanesque à lire», *La Technique littéraire des chansons de geste: Actes du colloque de Liège (septembre 1957)* Bibl. de la Faculté de Philosophie et lettres de l'Univ. de Liège, 90 (Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1959), p. 76.

études de Jousse, de Murko, des Chadwick, de Parry et Lord, de Winner, de Stein, de Bowra. Depuis cette date, d'autres ouvrages importants ont paru, parmi lesquels, pour n'en citer que quelques-uns, *Tamil Heroic Poetry* de de K. Kailasapathy (1968), *Oral Epics of Central Asia* de N. K. Chadwick et V. Zhirmunsky (1969), *Shamanism and Epic Poetry in Northern Asia* de A. T. Hatto (1970), *The Book of Dede Korkut: A Turkish Epic* de F. Sümer, A. E. Uysal et W. S. Walker (1972), le troisième volume des *Serbo-croatian Heroic Songs* d'Albert B. Lord et David E. Bynum (1974), et, en 1977, la mise au point de Ruth Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context* et l'édition de A. T. Hatto, *The Memorial-Feast for Kökötöy-Khan.* Ces ouvrages de critique et d'érudition offrent beaucoup d'aperçus sur la littérature orale qui pourraient dans certains cas rendre service aux spécialistes de l'ancienne littérature romane. Il va sans dire que leurs auteurs ne tiennent pas tous exactement le même langage. Comment en serait-il autrement, puisqu'il ne s'agit pas d'une «école» mais de tout un champ d'études? Pourtant le rythme actuel des recherches montre assez qu'il n'est pas seulement question de l'analogie entre les deux épopées française et yougoslave mais d'un phénomène plus large dans lequel la chanson de geste a sa place, non pas comme exemple atypique mais comme une variation très importante à l'intérieur de l'ensemble constitué par les différentes poésies héroïques nationales, avec lesquelles elle partage plus d'un de ses traits caractéristiques. Nous bornerons-nous à la lecture de la Bible, de Virgile et de Chrétien de Troyes en cherchant à expliquer ces traits? L'eurocentrisme culturel s'est-il à ce point enraciné parmi nous?

Pour éviter toute possibilité de malentendu, je dois affirmer que pour moi la chanson de geste se caractérise le plus souvent par un style, une organisation, une transmission manuscrite, un fonds narratif, et des interventions de jongleur ayant trait aux conditions de présentation, qui semblent tous indiquer une origine dans la tradition orale, à partir de laquelle certaines chansons — parmi lesquelles des chefs-d'oeuvre incontestés — ont été mises par écrit directement, soit par des scribes qui ont assisté aux représentations chantées, soit par des poètes qui ont commencé à écrire pour un motif quelconque mais qui ont continué à se servir du style qu'ils avaient appris comme chanteurs.[1] Que ces poèmes une fois enregistrés

[1]J'admets la seconde possibilité, quelque peu probable qu'elle soit, mais les caractéristiques des chansons de geste ressemblent tellement à ce que l'on trouve dans d'autres

aient été transmis par les moyens ordinaires de la tradition manuscrite, copiés et recopiés parfois, ne fait pas de doute, et dans certains cas les variantes s'expliquent ainsi. D'autres chansons ont été assurément composées par écrit, comme par exemple celles d'Adenet le Roi. Personne ne peut nier *a priori* que dans d'autres cas encore des écrivains soient intervenus entre la récitation de l'épopée vivante et la forme sous laquelle celle-ci nous est finalement parvenue, mais il faudrait juger chaque cas avec pièces à l'appui.

Aux chansons qui, à mon avis, descendent d'une tradition orale sans altérations significatives de la part de scribes ou d'écrivains, je ne vois aucune raison de refuser la dignité de l'objet littéraire dans le sens le plus large du terme, ni de supposer qu'elles aient été composées à la hâte ou sans préméditation. De l'étude d'autres traditions nous savons qu'il faut à certains chanteurs une période de recueillement entre le moment où ils écoulent une chanson pour la première fois et celui où ils commencent à la chanter eux-mêmes, tandis que d'autres s'y mettent à l'improviste.

Essayant d'établir certaines différences essentielles entre la chanson de geste et les textes yougoslaves, M. Calin affirme que ceux-ci n'ont pas la longueur de *Raoul de Cambrai* (5.555 vers dans sa première partie, 8.726 en tout), du *Couronnement de Louis* (2.695 vers), de *Girart de Roussillon* (10.002 vers), et de la *Chanson de Roland* (4.002 vers dans la version d'Oxford). En fait, les *Noces de Smailagić Meho,* oeuvre de l'analphabète Avdo Mededović dictée et consignée par écrit en 1935 — citée par M. Calin — dépasse, avec quelque douze mille vers, la plus longue des chansons françaises citées.[1] Même si M. Calin n'a pas pris la peine de consulter la traduction anglaise de cette chanson, publiée dès 1974 dans les deux premiers volumes de *Serbo-Croatian Heroic Songs,* il y en a d'autres qui dépassent en longueur les plus courtes des chansons de geste comme le *Pèlerinage de Charlemagne* (870 vers), la *Mort Maugis d'Aigremont* (1.244 vers), *Rollan a Saragossa* (1.410 vers), *Aigar et Maurin* (1.437 vers), le

qu'à mon avis c'est à ceux qui soutiennent l'hypothèse d'une composition écrite que la preuve incombe.

[1]Albert B. Lord et David E. Bynum, *Serbo-Croatian Heroic Songs,* vol. III: *The Wedding of Smailagić Meho,* Publications of the Milman Parry Collection, Texts and Translations Series, 1 (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1974). On y trouvera aussi, pp. 6-7, la liste des treize épopées chantées ou dictées par Avdo en 1935, dont la longueur *moyenne* était de 5.085 vers. La plus importante de ces treize chansons, *Osmanbeg Delibegović et Pavičević Luka,* atteint 13.331 vers. Il a fallu plus de seize heures pour la chanter. Avdo avait 58 épopées dans son répertoire.

Charroi de Nîmes (1.486 vers) et la *Prise d'Orange* (1.887 vers dans la rédaction *AB).* Entre les limites de 800 et 1.900 vers on a dans le premier volume de la collection de Parry et Lord *The Wedding of Haiduk Gol Alija* (804 vers), *Halil Hrnjičić and Miloš the Highwayman* (995 vers), *Hasan of Ribnik Rescues Mustajbey* (1.297 vers), *Bojičić Alija Rescues Alibey's Children* (1.369 vers), et *The Song of Bagdad* dans la version de Salih Ugljanin (1.620 vers), et *The Captivity of Dulić Ibrahim* (1.811 vers). Je tiens à faire remarquer que ces chiffres n'ont qu'une stabilité relative, parce les chanteurs yougoslaves — comme les français selon toute apparence — allongent et raccourcissent leurs chansons à souhait selon les circonstances de la récitation (les trois versions de la *Chanson de Bagdad* recueillies dans le premier volume de la collection vont de 1.272 à 1.620 vers, toutes trois de Salih Ugljanin), mais ils montrent dans quelle mesure on peut présenter sous un jour faux les faits qui ne cadrent pas avec la thèse que l'on soutient. De plus, où M. Calin voulait-il en venir en disant, à tort en l'occurrence, que les chansons de geste qu'il mentionne sont plus longues que les poèmes yougoslaves? Croit-il que l'analogie soit valable uniquement pour le *Pèlerinage de Charlemagne,* le *Charroi de Nîmes* et la *Prise d'Orange,* par exemple, mais pas pour le *Roland* ou *Raoul de Cambrai?* On voudrait bien le suivre lorsqu'il affirme que les chansons françaises «déploient une structure narrative plus raffinée que les oeuvres serbo-croates», mais puisqu'il se trompe sur leur longueur, on est presque tenté de croire qu'il ne les a pas lues. Et même si les poèmes cités présentent une structure plus «raffinée» que leurs analogues serbo-croates — et chacune des chansons françaises citées, sans parler d'autres comme la *Chanson de Guillaume,* recèle des anomalies structurales qui m'empêcheraient de les qualifier des «raffinées dans la structure» — tout au plus pourrait-on dire que les jongleurs avaient plus de talent que les chanteurs slaves plutôt que de conclure qu'ils opéraient selon un autre processus de création littéraire. La conception assez vague de «raffinement dans la structure» ne suffit pas pour écarter une hypothèse qui se montre valable quant aux aspects textuel, stylistique et historique.

M. Calin partage avec d'autres érudits qui ont exprimé leur opinion sur la composition des chansons de geste une idée trompeuse qui affecte leur jugement sur la question plus encore que leur connaissance imparfaite des exemples analogues, yougoslaves ou autres. Il se croit obligé de défendre la littérature contre cette théorie, ce qui revient à dire qu'il a du mal à concevoir qu'une oeuvre transmise oralement et mise par écrit à partir d'une représentation vivante puisse atteindre le niveau artistique d'une oeuvre écrite dès le départ. Je le cite: «Si structure narrative, psychologie,

idéologie, imagerie et ton sont considérés, les meilleurs chansons de geste s'avèrent être des chefs-d'oeuvre littéraires dignes de notre plus grand respect.» Comme si les chefs-d'oeuvre de la littérature orale n'étaient pas dignes de respect! Pourquoi le poète oral ne peut-il pas donner à sa narration une structure équilibrée, y mettre de fines observations psychologiques et une forte empreinte idéologique, la munir d'images frappantes et justes et d'un ton approprié au sujet? Sur quels travaux de folkloriste ou de spécialiste de la culture populaire M. Calin base-t-il la supposition que le poète oral est incapable de produire des chefs-d'oeuvre? Cette supposition est-elle une constatation basée sur l'évidence ou bien n'est-elle qu'une affirmation gratuite?

M. Calin n'a pas raison lorsqu'il écrit que «c'est la qualité esthétique de la chanson qui nous indique son mode de composition et non le contraire». C'est plutôt le *type* d'esthétique qu'on décèle dans la chanson qui révèle par quelles méthodes — composition écrite ou orale — elle a été composée. La qualité dépend du talent du poète. La critique médiéviste a trop souvent négligé de distinguer entre mode de création et qualité littéraire: dans les limites respectives des deux modes de compostion il existe tout une gamme de possibilités qui s'étend de la médiocrité jusqu'au génie. Suivons la piste tracée par les hellénistes qui se consacrent à l'étude d'Homère et renonçons au parti pris de lettrés qui nous fait dire qu'une oeuvre transmise, composée ou recomposée oralement, est par là-même inférieure aux produits de la création écrite.

JOSEPH J. DUGGAN
University of California, Berkeley