

WILLIAM CALIN

Littérature médiévale et hypothèse orale: une divergence  
de méthode et de philosophie

JOSEPH DUGGAN AFFIRME ne pas goûter la polémique, pourtant malgré lui il s'y adonne; son texte est d'ailleurs deux fois plus long que la modeste communication que j'ai faite à Pampelune. Pour ma part j'avoue que la notion de polémique ne me déplaît pas, qu'elle peut même aider à dépoussiérer quelque peu notre profession. Il y a une grande tradition d'escrime intellectuelle dans les études romanes: sans même évoquer la «belle époque» de la querelle des origines (des chansons de geste, des romans courtois, voire de la poésie lyrique ou du *Roman de Renard*) peut-on oublier que le Congrès de Liège de la Société Rencesvals (1957)<sup>1</sup> fut dans une certaine mesure consacré à la discussion de *La Chanson de geste*, le livre que J. Rychner venait de publier<sup>2</sup>: plusieurs communications, et surtout l'essai de M. Delbouille paru dans les *Actes* du Congrès,<sup>3</sup> avaient un fumet de polémique. Que dire de la conférence de P. Le Gentil, au titre évocateur, «Les Nouvelles Tendances de la critique et de l'interprétation des épopées romanes»,<sup>4</sup> faite au Congrès de Barcelone de la Société Rencesvals et à laquelle G. Brault devait répondre plus tard au Congrès d'Aix-en-Provence?<sup>5</sup>

Et si l'on quitte nos plaines épiques, on entend dans le domaine arthurien voisin (surtout dans la *gaste forest* proche du château du Graal) de beaux échanges entre J. Frappier et U. T. Holmes-A. Klenke ou entre Soeur Klenke et Mlle H. Newstead, pour ne citer que les passes d'armes les plus retentissantes. Et puis, dans le «monde extérieur», ne découvre-t-on pas parmi les événements des années 1960 qui ont fait le plus de bruit la «querelle de la nouvelle critique», entre R. Barthes, R. Picard, J.-P. Weber,

<sup>1</sup>*La Technique littéraire des chansons de geste: Actes du Colloque de Liège* (Paris: Les Belles Lettres, 1959).

<sup>2</sup>Jean Rychner, *La Chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs* (Genève: Droz, 1955).

<sup>3</sup>Maurice Delbouille, «Les Chansons de geste et le livre», in *Technique littéraire*, pp. 295-407.

<sup>4</sup>*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31 (1965-66), 133-41.

<sup>5</sup>Gerard J. Brault, «Quelques nouvelles tendances de la critique et de l'interprétation des chansons de geste», in *Société Rencesvals. VI<sup>e</sup> Congrès International. Actes* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1974), pp. 13-26.

et S. Doubrovsky, dont un des fruits fut une splendide confrontation entre R. Picard et R. Girard à l'Université de Stanford?

«*Ne ferait-on pas mieux de garder le silence en faisant son travail ...?*»<sup>1</sup> Je me reconnais moins hautement idéaliste que mon collègue Duggan: depuis vingt-cinq ans maintenant, critiques littéraires et partisans de la théorie orale ont fait leur travail plus ou moins dans le silence, chaque érudit communiquant avec un petit groupe de confrères «dans sa branche», de son parti pour ainsi dire, comme si l'autre tendance, l'autre chapelle, littéralement n'existait pas. Le résultat fut moins un dialogue de sourds que des soliloques d'ermites. Si nous estimons que la recherche sert à autre chose qu'à assurer l'avancement et la titularisation du professeur et qu'elle devrait aboutir à un accroissement de nos connaissances et de notre culture et à un plus grand amour pour nos textes du Moyen-Âge, dans ce cas nos ermites, même s'ils exigent de rester en dehors du monde réel, doivent au moins lier connaissance dans des *mostiers* et exprimer leurs différends aussi bien que leurs accords, dans l'espoir d'un dialogue authentique. C'était pour ces raisons que j'ai soumis mon essai au Congrès de Pampelune; et quand J. Duggan m'a exprimé son désir d'y répondre, j'ai été ravi de lui proposer un échange d'articles. Même si nos discours évoquent plutôt les «querelles de clocher» du *Lutrin* que le *Banquet* de Platon, même si notre dispute rappelle plus Trissotin que Socrate, cela également fait partie du métier. Et puis, de toute façon, tout passera: *Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes . . .*

-o-oOo-o-

C'EST OLIVER WENDELL HOLMES SR., je crois, qui a fait remarquer que dans n'importe quelle confrontation humaine, aussi anodine soit-elle, entre «A» et «B», six personnages se trouvent réunis: «A» vu par «B»; «B» envisagé par «A»; «A» tel qu'il se voit lui-même; «B» tel qu'il s'estime lui-même; le vrai «A»; et le véritable «B» — ces deux derniers d'ailleurs connus uniquement d'un *Deus* dans ce cas non moins *absconditus* que sa création. Cette «condition académique», si j'ose dire, se manifeste plus ou moins ouvertement selon les cas et dépend même des caractères des «A» et «B» en question: la clarté de leur prose, leurs intelligence, susceptibilité, passions et engagement. Il paraît que j'ai «*mal représent[é] les idées*» de

<sup>1</sup>Chaque citation entre guillemets et en italiques est tirée du texte de Joseph Duggan intitulé «La Théorie de la composition orale des chansons de geste: les faits et les interprétations», publié dans le présent numéro d'*Olifant*.

mon collègue ou que je n'ai pas «saisi» leur «portée» ou même que je n'ai pas lu son «oeuvre.» Qu'il me suffise de répondre ceci: ayant, dans une modeste causerie de vingt minutes, cité mes sources *in extenso*, dix-sept fois, je ne crains aucun reproche sur ma documentation ou la probité de ma recherche. Au contraire, je craindrais plutôt d'avoir cité trop de monde! La clef de ce mystère se trouve sans doute ailleurs et spécifiquement dans certains «faits» qu'il faut, pour reprendre les mots de mon interlocuteur, méticuleusement distinguer des «interprétations»: j'ai cité dans mes notes soit des chercheurs soit leurs ouvrages vingt-cinq fois; dans tout cela, trois allusions à M. Duggan. De même, dans le texte de ma conférence je mentionne des collègues par leur nom quarante fois; seules quatre de ces quarante allusions nomment J. Duggan, trois d'entre elles sont manifestement flatteuses, la quatrième neutre. Le côté polémique de mes remarques était dirigé plutôt contre MM. Parry, Lord et Rychner, et, *grosso modo*, ma communication les concernait, eux, presque exclusivement.

Je n'ai aucune intention d'ennuyer les lecteurs *d'Olifant* en réfutant systématiquement toutes les allégations contenues dans le texte de J. Duggan. Est-ce que je transcris correctement son point de vue? ou celui d'autrui? Transcrit-il correctement le mien? Accepte-t-il le modèle que je présente de l'école oralisante? A-t-il tort de ne pas l'accepter? Ces questions sont absolument sans intérêt pour notre profession. J'ai donc décidé de limiter mes remarques à sept points précis, à mon sens les plus importants et qui peuvent nous aider à élucider le genre de malentendu qui s'est développé entre M. Duggan et moi, nous renseigner sur la méthodologie et la culture d'une partie du monde érudit.

1. J. Duggan consacre une bonne demi-page à l'expression «Jean Rychner et ses amis» que j'ai employée dans mon article. Il s'étend sur cette question d'«amitié» (c'est son terme, pas le mien), protestant qu'il n'a jamais fait la connaissance de M. Rychner. Il me suffira ici de rappeler que le *Petit Robert* donne pour *ami(e)* la définition suivante: «Personne avec laquelle on est lié d'amitié», «Personne qui est bien disposée, a de la sympathie envers une autre ou une collectivité» et «Partisan, défenseur très attaché à une cause.»<sup>1</sup> Dans la phrase «X. et ses amis», telle que je l'ai prononcée, les amis en question sont évidemment des collègues, disciples, partisans, alliés, défenseurs, etc. — comme d'ailleurs je me sens *ami* de Roland Barthes et de Northrop Frye malgré l'absence d'intimité qui caractérise nos rapports.

<sup>1</sup>(Paris: Société du Nouveau Littré, 1977), p. 59.

2. J. Duggan nie vivement par deux fois que l'expression qui se trouve à la page 10 de son livre, '«par une formule je veux dire un hémistiche qu'on retrouve au moins deux fois dans le poème et quasiment sous la même forme», soit réellement sa définition de la formule, comme je l'ai dit dans ma communication à Pampelune. Ce serait une de mes «*inexactitudes*.» Ici j'avoue ne pas comprendre pourquoi mon collègue s'indigne. Toute définition raisonnable, y compris celle de Parry je suppose, est basée sur un travail empirique, comme la formulation de M. Duggan («*une description des énoncés . . . inventoriés*») et devrait être provisoire, sujette à une rectification éventuelle. (Mais pourquoi inventorier ces «*énoncés*» et pas d'autres, à moins d'avoir décidé, provisoirement si l'on veut, que dans le cas de la chanson de geste l'hémistiche répété est l'équivalent de la formule homérique ou serbo-croate?) Je ne veux pas le chagriner: Si M. Duggan préfère «description des énoncés» à «définition», peu m'importe. Pourtant, si j'ai eu tort, je ne suis pas le seul. Cinq érudits spécialistes dans ce domaine (J. Allen, N. Lacy, S. Nichols, V. Rossman, et «N.»),<sup>2</sup> en faisant le compte rendu de la monographie de M. Duggan, ont tous, comme moi, cité cette phrase comme étant sa définition de la formule. Aurions-nous tous les six, par simple penchant pour les «*inexactitudes*», «*déformé les idées*» de J. Duggan, indépendamment les uns des autres? Ne serait-il pas plus raisonnable de croire que depuis la parution de son texte M. Duggan a éprouvé la nécessité de modifier sa définition initiale? Il en a le droit mais pas celui de nous reprocher de l'avoir retenue en tant que «définition.»

D'autre part, M. Duggan affirme que ce n'était pas son intention de rendre la définition de Parry plus précise. C'est évident. Tout lecteur impartial scrutant mon texte verra que je ne lui avais aucunement attribué cette intention. C'était moi qui déclarais la définition de M. Duggan meilleure, plus utile pour l'étude des chansons de geste; c'était mon petit commentaire approuvateur sur le travail de mon collègue! (J. Allen trouve, lui-aussi, la définition de M. Duggan «moins vague» que celle de Parry.) J. Duggan insiste sur ce point, refuse l'idée que sa notion de la formule diffère de celle de M. Parry ou A. Lord. Je lui rappellerai que trois

<sup>1</sup> Joseph J. Duggan, *The «Song of Roland»: Formulaic Style and Poetic Craft* (Berkeley: Univ. of California Press, 1973).

<sup>2</sup> Voir à ce sujet ci-dessous, à la p. 268, la note 1.

spécialistes du style traditionnel et qui ont tous les trois publié dans ce domaine (J. Allen, J. Miletich, S. Nichols),<sup>1</sup> dans leurs comptes rendus de *Formulaic Diction*, expriment le même avis que moi. L'un d'eux, M. Nichols, est plus négatif: «Il n'y a ni rigueur ni intégrité poétique dans la notion de la formule chez M. Duggan, rendue confuse par ses nombreuses définitions», déclare-t-il.<sup>2</sup>

3. J. Duggan estime que je «*déform[e] les traits de la théorie*» en attribuant à l'école oralisante la notion que «la chanson de geste n'a jamais été composée en tant qu'oeuvre d'art écrite» et que «les textes épiques du Moyen Âge qui ont survécu jusqu'à nos jours ne sont que des transcriptions sur parchemin . . . de récitation.» En écrivant ces lignes, je pensais évidemment surtout à J. Rychner, qui déclare:

« . . . cette littérature *orale* nous est parvenue *écrite*. Le mode de notre connaissance n'est donc pas approprié à la réalité du genre épique . . . la mise par écrit des chansons de geste est un fait secondaire, qui ne se confond nullement avec leur composition, ni même nécessairement avec leur transmission . . . La chanson de geste n'est pas dans le manuscrit que nous ouvrons, nous n'en tenons là qu'un reflet; elle était ailleurs, dans le cercle au centre duquel chantait le jongleur, . . . l'idée d'écrire des chansons religieuses ou épiques n'a pu venir que plus tard.»<sup>3</sup>

Et je pensais à R. Louis, qui proclame:

Toutes les chansons que nous possédons n'ont été *écrites* que par accident, à date tardive, contrairement à leur nature profonde de poèmes oraux, composés et transmis oralement . . . Nos plus anciens manuscrits de chansons de geste ne témoignent pas d'une chose qui naît, mais d'une chose qui meurt<sup>4</sup> . . . Ainsi la chanson de geste n'a pas été seulement *transmise oralement*, car les manuscrits sont tous tardifs et ne fixent que des états très remaniés des poèmes, mais elle a été *composée mentalement* et en partie improvisée. En d'autres termes, la chanson de geste n'a rien à voir avec la littérature artificielle . . . la littérature telle que nous la concevons aujourd'hui.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Voir également à ce sujet ci-dessous, à la p. 268, la note 1.

<sup>2</sup> Voir également P. Zumthor, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 18 (1975), p. 66.

<sup>3</sup> Rychner, *La Chanson de geste*, pp. 26, 35, 155, 157.

<sup>4</sup> René Louis, «L'Épopée française est carolingienne», in *Coloquios de Roncesvalles, agosto, 1955* (Saragosse: Institución príncipe de Viana, Disputación foral de Navarra, 1956), pp. 327-460, voir pp. 449-51.

<sup>5</sup> «Le Refrain dans les plus anciennes chansons de geste et le sigle AOI dans le *Roland*

M. Duggan déclare n'avoir pris position que sur la *Chanson de Roland*. Pourtant, en consultant sa monographie, on découvre qu'avant même d'étudier le *Roland* (soit ontologiquement soit chronologiquement, on ne sait pas), il avait déjà «programmé» une série de chansons de geste, choisies spécifiquement pour vérifier l'hypothèse de J. Rychner, hypothèse que J. Duggan résume et reprend dans les termes suivants: «la tradition manuscrite est le reflet d'un genre qui a vécu et a fleuri dans un état de récitation improvisée devant un public.»<sup>1</sup> De plus, il prend la prétendue différence de densité formulaire (d'hémistiches répétés) entre chansons de geste et romans courtois comme critère de base pour l'identification, la distinction et la définition des deux genres *qua* genres: «On aperçoit . . . cet écart fondamental . . . non seulement en comparant une seule oeuvre à une autre, mais surtout par l'analyse d'oeuvres suffisamment typiques pour représenter, collectivement, les deux genres. Dorénavant, il faudrait tenir compte de ces différences quantitatives et de tout ce qui en découle chaque fois qu'on définit la chanson de geste en la distinguant du roman.»<sup>2</sup> C'est là seulement que M. Duggan se sert du *Roland*, en tâchant de démontrer son caractère oral parce que le chef-d'oeuvre de Turolde manifeste les mêmes traits stylistiques que les autres chansons et, donc, s'avère autant que les autres un «produit de la tradition orale» (p. 213). Ce rapport étroit qu'il envisage entre le style formulaire (qu'il trouve dans toutes les chansons de geste qu'il étudie et qu'il déclare typique [«representative»] du genre) et le processus d'improvisation orale, « . . . style formulaire et composition orale sont liés inséparablement . . . »<sup>3</sup> une grande quantité de formules est évidence de composition orale . . . »<sup>3</sup> est une prise de position fondamentale.

Elle peut nous aider à comprendre un argument qui apparaît dans son livre (1973) et dans son article (1981) et ne me convainc guère. Dans l'article (1981) il proclame triomphalement qu'il avait autrefois, dans le livre (1973), admis que *Buevon de Conmarchis* était une oeuvre littéraire et écrite: cela pour prouver à la fois qu'il est capable de reconnaître la littérarité de certaines chansons de geste et que j'ai tort de prétendre le contraire. Malheureusement, M. Duggan oublie de nous signaler (1981) qu'en

d'Oxford», in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank* (Saarbrücken: Universität des Saarlandes, 1957), pp. 330-60, voir pp. 330-31.

<sup>1</sup> Duggan, *The «Song of Roland»*, pp. 27-28.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>3</sup> *Ibid.* pp. 16, 30, 35.

1973, ayant constaté que *Buevon de Conmarchis* «contient un pourcentage d'hémistiches répétés moins élevé que tous les autres poèmes analysés . . . s'avère être la création d'un auteur lettré et reflète des conventions de la cour»,<sup>1</sup> il l'assimile, aussi bien du point de vue statistique que littéraire, aux deux romans qu'il étudie, *Alexandre* et *Énéas*. Ainsi, sous la plume de J. Duggan, la chanson de geste *Buevon de Conmarchis* se transforme en roman. Dans les pages suivantes il nous parle des *trois romans* (*Énéas*, *Alexandre* et, forcément, *Buevon*), qu'il compare aux *chansons de geste*, et il distingue rigoureusement les prétendus romans des chansons. Donc: l'unique fois où M. Duggan examine une épopée à la densité formulaire relativement basse et qu'il admet être la création d'un auteur lettré, voire savant, il débaptise le texte, le métamorphose en roman — mais sept ans plus tard changeant d'avis, il le retransforme en chanson de geste. Ne serait-ce pas pour les besoins de l'essai polémique?

4. J. Duggan affirme que j'ai tort d'attribuer à l'école oralisante en général et à lui en particulier, la notion qu'un «seuil» spécifique de densité formulaire suffit à distinguer un texte composé oralement d'un texte littéraire. À ce propos il suggère que je n'ai pas lu son «*oeuvre*», ou que j'ai cité une «*formulation moins nuancée*» que la sienne pour les besoins de la cause, ou que j'en ai inventé une. J'aimerais rappeler que A. Lord déclare carrément: «Une analyse formulaire, pourvu, bien entendu, qu'on ait suffisamment d'éléments pour arriver à des résultats probants, peut donc nous dire si le texte donné est oral ou 'littéraire'.»<sup>2</sup> (Je me demande si J. Rychner, A. Lord, R. Louis, etc., sont prêts à admettre que «*l'état actuel de la question*» s'exprime uniquement dans l'«*oeuvre*» de J. Duggan, dont les «*formulation[s]*» sont plus «*nuancée[s]*» que les leurs.) Certes le texte de M. Duggan, cité par lui-même, est raisonnablement «*nuancé*». Malheureusement, il y a formulation et formulation. Après tout, comme A. Lord, il émet également des déclarations plus générales, moins nuancées: « . . . le langage formulaire et la composition orale sont inextricablement liés. Cette déclaration se veut non un postulat *a priori* mais plutôt une constatation basée sur l'évidence quantitative»; ou, plus grave encore, dans sa conclusion où il parle du «seuil formulaire d'environ 20% déterminé comme point de différenciation entre la chanson de geste et le roman . . . »<sup>3</sup> Et puis j'estime personnellement que des formulations, aussi

<sup>1</sup> Duggan, *The «Song of Roland»*, p. 26.

<sup>2</sup> Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1960), p. 130.

<sup>3</sup> Duggan, *The «Song of Roland»*, pp. 26, 220.

élégantes, aussi correctes soient-elles, ne signifient pas grand-chose en elles-mêmes. Ce qui compte, après tout, c'est l'usage qu'on en fait, c'est-à-dire les résultats empiriques qui en découlent. Une page après son énonciation «nuancée», M. Duggan décide que trois chansons de geste — le *Pèlerinage de Charlemagne*, le *Siège de Barbastre*, et le *Moniage Guillaume* — furent composées oralement, une constatation basée uniquement sur leur pourcentage d'hémistiches répétés, 23% ou 24%. Finies ces questions de légendes, d'interventions de [pseudo-]jongleurs etc. «On n'est pas obligé de reconnaître 23 ou 24 pourcent, comme chiffre convaincant en lui-même, mais cette notion devient plus plausible quand on se rappelle que toutes les oeuvres traditionnellement appelées chansons de geste se placent d'un côté du seuil tandis que celles connues comme romans se rangent de l'autre côté. Cette combinaison de considérations me convainc personnellement de la nature orale de ces trois poèmes. . . .»<sup>1</sup> Un peu plus loin (p. 38), M. Duggan utilise ce même seuil comme argument principal pour prouver que la *Chanson de Roland* fut composée oralement *in toto* et dans toutes ses parties. Et puis, comme nous l'avons vu, il transforme *Buevon de Conmarchis* d'épopée en roman. Parce que le texte d'Adenet le Roi «tombe» en dessous du seuil (qu'il soit de 20% ou de 23%, n'importe plus), il change de genre. Contrairement à J. Rychner, M. Duggan s'efforce de distinguer épopée et roman, de séparer les genres selon leur densité formulaire établie par des ordinateurs et qu'il appelle «*évidence statistique*.» En dépit de ses hésitations prudentes, malgré un tas de *distinguo* théoriques, J. Duggan est obligé de recourir à la notion de «seuil» (mot que lui et A. Lord emploient couramment) pour arriver à ses buts. Pour eux, c'est une nécessité logique et l'inévitable conséquence du genre de système littéraire et intellectuel qu'ils préconisent — ce qui explique pourquoi leur système et les conclusions qui en découlent sont récusés par la grande majorité des romanistes.

5. J. Duggan commente ma discussion de la tradition orale en Yougoslavie. Il me range dans la catégorie des «*gens dépourvus d'une compétence quelconque*.» Selon lui, en effet, j'aurais soutenu que la métrique de l'épopée populaire slave dérivait de modèles littéraires et occidentaux issus en dernier lieu de nos chansons de geste. Il suffit de relire mon texte (1) pour constater que cette allusion à la métrique slave est l'objet d'une demi-phrase et fait partie de toute une série d'observations (en l'occurrence, six) faites sur la tradition populaire serbo-croate; (2) d'autre

<sup>1</sup> Duggan, *The «Song of Roland»*, p. 30.



part, la façon dont je m'exprimais: «On a suggéré que . . . on a également soutenu que . . .» montre à quel point j'étais loin de prendre parti ou de définir moi-même la *Volkskultur* de l'Europe de l'Est. Tout simplement, j'attirais l'attention des romanistes sur le fait qu'il existe plusieurs thèses sur le phénomène oral en Yougoslavie (thèses envisageant cinq autres aspects que la métrique). La version Parry-Lord-Rychner a reçu énormément de publicité, mais il en est une autre, plus conservatrice, je serais tenté de dire plus «nuancée», et qui correspond davantage à ce que nous savons être la réalité ailleurs dans l'espace (l'Écosse, le Japon) et le temps (le Moyen Âge un peu partout). C'est vrai, et je l'avais reconnu dans mon article, je ne suis pas spécialiste de ces questions, je ne suis pas slaviste. Me voici de nouveau prêt à avouer mon ignorance face à l'anthropologie serbo-croate; donc forcément j'ai cueilli mes idées «quelque part» comme se doit de le faire tout amateur. Dans mon cas, c'était chez M. Delbouille, une des plus grandes autorités sur les origines de l'épopée romane, et chez N. Banasević, professeur à l'Université de Belgrade et dont la renommée pour ses connaissances sur la culture de son pays est internationale.<sup>1</sup> Certes J. Duggan présente les conclusions d'un érudit non moins éminent, mais, autant que je le sache, par sa formation et ses publications, M. Duggan n'est pas plus slaviste que moi: lui aussi est amateur. Je le reconnais et admet qu'on se trouve en face de deux hypothèses contradictoires. Je laisse donc la question ouverte; mon interlocuteur, lui, tranche net et se fait catégorique,

De toute façon, une querelle d'amateurs n'étant guère intéressante, je me tournerai vers deux membres très actifs de la Société Rencesvals qui, eux, sont spécialistes chevronnés de la littérature et la culture yougoslaves: J. Miletich et R. Spraycar. Tout en restant en désaccord sur beaucoup d'autres questions, tous deux refusent absolument de reconnaître la notion chère à J. Duggan, que le phénomène slave «explique» la composition de nos chansons de geste. Ayant amplement cité M. Spraycar dans l'article précédent, ici je donne la parole à M. Miletich, qui non seulement souligne la présence dans les lettres serbes et croates d'une vaste gamme de textes formulaires aussi bien littéraires qu'oraux, mais nous révèle en plus que les chercheurs yougoslaves eux-mêmes présument que notre épopée

<sup>1</sup>N. Banasević, «Le cycle de Kosovo et les chansons de geste», *Revue des Études Slaves*, 6 (1926), 224-44. et «Les chansons de geste et la poésie épique yougoslave», *Moyen Âge*, 66 (1960), 121-41; M. Delbouille, «Chansons de geste et chants héroïques yougoslaves», *Cultura Neolatina*, 21 (1961), 97-104.

médiévale romane n'a aucune analogie avec leur tradition orale, celle qu'évoquent M. Parry, A. Lord et J. Rychner. Ils l'assimilent à un de leurs genres *et formulaire et littéraire*: «C'est un fait curieux qu'une certaine quantité d'érudits yougoslaves (Maja Bosković-Stulli, Svetozar Petrović — d'après des conversations personnelles) qui ne sont pas hispanistes de métier mais qui possèdent une connaissance plus ou moins profonde de l'épopée médiévale en Espagne et qui connaissent très bien la poésie narrative traditionnelle serbo-croate, désignent invariablement l'épopée espagnole génériquement comme *pucka knjizevnost*, i.e., un genre de littérature savante qui dérive aussi bien de la tradition orale que de traditions savantes, et qui constitue une fusion ou combinaison des deux»<sup>1</sup> (ce qui corrobore parfaitement les thèses énoncées dans ma communication de Pampelune).

6. J. Duggan relève comme «*accusation . . . carrément fausse*» (1) l'idée que la thèse orale est une manifestation d'un romantisme tardif. Il se plaint (2) de mes «*extravagances*», mes «*idées indigestes*», et me taxe d'«*impressionnisme*» quand je propose — avec un sourire — une comparaison entre Ronsard ou Racine et la chanson de geste quant à leur «densité formulaire» respective. Disons d'abord que je n'étais coupable d'aucune accusation, mais tout simplement de verve rhétorique sans grande méchanceté! Assimiler l'engouement chez certains de nos contemporains pour la culture populaire, serbo-croate ou autre, au romantisme historique d'autrefois, est parfaitement acceptable (des mots comme *vrai* et *faux* ne me paraissent pas assez «nuancés»). Qu'un lien existe entre les idées, l'époque et le pays qui les ont vu naître, est devenu un lieu commun, un cliché chez les historiens, et il serait bien naïf d'imaginer qu'un mouvement ou un courant intellectuel jaillit de la tête d'un seul homme. Il ne m'incombe pas ici de souligner le rôle de la *Volkskunst* slave et son interprétation dans l'élaboration des théories du grand romantisme allemand. Il ne me sied pas non plus de rappeler jusqu'à quel point le traditionalisme dans les études romanes (L. Gautier, L. Sudre, G. Paris, etc.) vient directement de Herder, Wolff et Grimm, ni de proclamer l'évidence même, le fait que la thèse orale a remplacé, et même est devenue le vieux néo-traditionalisme chez les médiévistes (voir R. Lejeune et R. Louis,

<sup>1</sup>John S. Miletich, «Medieval Spanish Epic and European Narrative Traditions», *La Corónica*, 6 (1977-78), 90-96, voir p. 91. Dans un article d'hispaniste rédigé pour une revue hispanisante, M. Miletich parle de l'épopée castillane; il est bien évident que, dans ce cas, nous avons le droit d'appliquer ce qu'il dit aux textes français.

entre autres) comme d'ailleurs elle a remplacé, est devenue le vieux romantisme dans les études homériques et anglo-saxonnes. Les prises de position, les attitudes esthétiques chez certains romantiques, traditionalistes et oralisants sont identiques: dénigrement des textes littéraires qu'on possède en faveur d'un présumé état pré-littéraire disparu; dénigrement de l'auteur, du poète, du trouvère en faveur d'un devenir, d'un *estado latente* anonyme; dénigrement des approches de la critique moderne appliquées à ces textes; et toujours sous-jacente, exaltation du primitif vis-à-vis du civilisé.<sup>1</sup>

Quant à Ronsard et Racine, il est évident que je parlais de Pétrarque et des *canzoniere* pétrarquistes aussi bien en France qu'en Italie, donc d'une tradition lyrico-érotique et non pas de l'*Africa* ni de la *Franciade*. D'ailleurs dans une réunion de la section américaine de la Société Rencessivals (New York, déc. 1976), plusieurs collègues, également «*impressionnistes*», émirent de semblables «*extravagances*» et «*idées indigestes*», à l'approbation quasi-unanime de la salle. Je ne citerai que deux de leurs interventions.

Robert A. Hall: «Well, with regard to the matter of formulaicity and the assertion that people who write things down are not as formulaic as oral poets, I think, for example, of Boiardo and Ariosto and how extremely formulaic they are.»

Robert Francis Cook: «The concordance does exist for Racine . . . (and [I] am reading it, in hopes of better understanding the written formula). Anybody . . . might enjoy seeing the extent to which formulaic expressions, conditioned by the hemistich, are habitual in Racine.»<sup>2</sup>

En fait, la question que je soulevais et à laquelle M. Duggan n'a pas répondu, c'est l'existence partout dans la *Weltliteratur*, aussi bien en Chine, au Japon, au Moyen Orient, etc., de chefs-d'oeuvre littéraires, savantes, composés dans un style hautement *traditionnel*. Toute littérature et toute langue parlée ou écrite contiennent des formules; et c'est une notion curieusement moderne et eurocentrée de présumer, comme J. Duggan, qu'une certaine répétition de mots ou d'expressions ou d'hémistiches saurait suffire à nier la littéarité de chefs-d'oeuvre tels que *Raoul de Cambrai*, *Girard de Roussillon*, le *Couronnement de Louis*, *Garin le Lorrain*,

<sup>1</sup> Voir le très beau livre d'Italo Siciliano, *Les Chansons de geste et l'épopée: Mythes, histoire, poèmes* (Turin: Società Editrice Internazionale, 1968).

<sup>2</sup> Voir *Olifant*, 4 (1976-77), 180, 184.

*Huon de Bordeaux*, et surtout la *Chanson de Roland*. En d'autres termes, ceux qui veulent mettre «*beaucoup de soin*» et «*beaucoup de peine*» à compter des hémistiches, en ont le droit, mais qu'est-ce que cela nous apprendra d'essentiel sur la composition des chansons de geste ou sur quoi que ce soit d'autre?

7. J. Duggan prétend également que j'ai eu tort de dire que les chansons de geste sont plus longues que les poèmes populaires yougoslaves. Je n'hésite pas à reconnaître qu'en cela il a raison. Rédigeant mon texte loin d'une bibliothèque slavissante et le basant en partie sur des travaux antérieurs, j'avais confondu dans mes notes la *bylina*, genre de poésie populaire russe (courte) et son analogue serbo-croate, souvent court mais qui peut atteindre à des dimensions considérables. Je remercie mon collègue d'avoir corrigé cette erreur sans conséquence, et je supprime allègrement les trois mots de mon texte qui l'exprimaient. En fait cela ne change en rien mon argumentation sur les caractères littéraires absolument opposés des deux genres.

Hélas, au risque d'encourir l'indignation de M. Duggan, il me faut réaffirmer ici que je crois fermement que la thèse Parry-Lord-Duggan est inacceptable, qu'elle est basée sur des suppositions erronées, des prémisses illogiques et des analogies peu rigoureuses, qu'elle est faite elle-même d'un tissu de paradoxes insoutenables, et que c'est en dévoilant l'insuffisance de ses suppositions, prémisses, analogies et paradoxes que nous pourrions cerner la vérité. Les paradoxes de cette thèse peuvent être dévoilés par des paradoxes, leur rhétorique par de la rhétorique. C'est pourquoi j'ai relevé certaines de leurs notions, de leurs méthodes — le seuil de 20% ou 23% ou 50% ou 60%; le compte mécanique de syllabes ou d'hémistiches — et les ai poussées jusqu'à leurs conséquences extrêmes et pourtant naturelles, logiques et inéluctables. La difficulté est que pour ceux qui n'ont pas le sens du paradoxe un paradoxe peut blesser, pour ceux qui n'ont pas ma «*légèreté*», la légèreté pique. Qu'on m'excuse d'avoir préféré une certaine impertinence primesautière au *sermo gravissimus* que souhaiterait J. Duggan.

-o-oOo-o-

C'EST UNE QUESTION de stylistique qui est au coeur de la dispute entre littéraires et «oralisants.» Les oralisants voudraient nier le caractère et la qualité littéraires des chansons de geste, utilisant comme principe fondamental certaines observations qu'ils ont faites, soit sur la laisse (J.

Rychner), soit sur la «formule» ou l'hémistiche (A. Lord, J. Duggan). M. Duggan, dans sa monographie de 1973, a voulu trouver une «*base statistique*», une «*évidence statistique*» qui justifie l'hypothèse Rychner-Lord. Or, je crains que ce soit cet apport «quantitatif» qui s'avère être un des points faibles, un des moins solides, de la théorie orale. C'est faible non seulement pour des raisons de philosophie et d'esthétique (ce que j'avais suggéré à Pampelune) mais également pour des raisons de méthodologie pure. Qu'on me permette de citer plusieurs de nos collègues qui semblent partager mon scepticisme. Parce que je ne suis pas moi-même un spécialiste des ordinateurs et de l'analyse statistique, je vais donc laisser la parole à des savants qui ont fait le compte rendu de l'essai de M. Duggan quand il a paru. Voici quelques unes de leurs critiques.<sup>1</sup>

1. J. Duggan ne nous aurait pas fourni suffisamment de données brutes sur son évidence statistique pour qu'on puisse vérifier ses chiffres:

W. Whallon: «There are no print-outs of the identical hemistichs, no lists of line numbers, no verifiable items whatsoever. *How can we keep from suspecting that Duggan made it all up?* . . . If Duggan had given the line numbers as he ought to have done, I would have attempted the mathematics. . . . But the facts justifying the figures for the hundred-line segments are withheld from us.»

2. J. Duggan aurait commis une erreur très grave de manipulation statistique, celle dont nous parle J. Miletich dans le texte que j'avais cité à Pampelune; il compare des textes poétiques de dimensions très variables:

J. Allen: «But when he compares eleven different poems and uses ten different length referents for gathering evidence (in one case he compares two equal-length extracts), his figures cannot escape distortion. Duggan

<sup>1</sup>J'ai consulté les comptes rendus suivants: John R. Allen, *Computers and the Humanities*, 9, No. 1 (1975), 36-39; Raymond Cormier, *Choice*, 10 (1974), 1724-25; Lionel J. Friedman, *Speculum*, 51 (1976), 126-29; Edward R. Haymes, *Comparative Literature Studies*, 12 (1975), 411-12; Edward Heinemann, *Olifant*, 1, No. 1 (September 1973), 23-31; Jacques Horent, *Moyen Âge*, 81 (1975), 323-26; Morris J. Lacy, *French Review*, 47 (1973-74), 1172-73; John S. Miletich, *Modern Philology*, 73 (1975-76), 178-82; N., *Times Literary Supplement*, No. 3760 (29 March 1974), p. 320; Stephen G. Nichols, Jr., *Medievalia et Humanistica*, N. S. No. 5 (1974), 233-37; D. D. R. Owen, *French Studies*, 31 (1977), 309-10; Linda M. Paterson, *Medium Aevum*, 44 (1975), 164-66; Vladimir R. Rossman, *Romanic Review*, 67 (1976), 60-61; William Whallon, *Comparative Literature*, 27 (1975), 75-77; Paul Zumthor, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 18 (1975), 64-66; également le bel article de M. Miletich, «The Quest for the 'Formula': A Comparative Reappraisal», *Modern Philology*, 74 (1976-77), 111-23.

makes no attempt to adjust for this error . . . . By then making his referent vary from epic to epic, he makes his inferences highly dubious. Indeed, some of the measurements he makes suggest that his method will never be able to detect a difference between oral and literate creation except by chance, since when his measurements are adjusted to compensate for length of referent, the difference between oral and literate works disappears.»

W. Whallon: «The *Moniage II* is said to be more highly formulaic than the decasyllabic *Alexandre*, but not much more. Actually, 24 percent for a long poem like the *Moniage II* may be *less* notable than 17 percent for a short poem like the decasyllabic *Alexandre*, since — as Duggan himself says — 'the more lines one searches for identical phrases, the more formulas one is likely to uncover in the sample.'» Voir également L. Paterson, p. 164.

3. J. Duggan aurait été coupable d'une autre erreur de manipulation statistique: il compare des textes poétiques dont les vers sont de longueur inégale et de métrique différente:

J. Allen: «Even if the size of the referent had been held constant, one would also expect that the length of the poetic lines being compared could similarly distort measurements, since dodecasyllabic lines have no four-syllable hemistichs which, as Duggan's evidence shows, have a higher probability of repetition.»

L. Friedman: «Can we talk meaningfully, especially if we stress the inviolability of units of versification, of hemistichs in *Énéas*? Do not caesura-less octosyllables, arrayed in riming couplets, belong to a universe of prosody so different from that of assonantal or even mono-rimed *laissez* of regularly caesurad lines that comparison is dubious?»

4. J. Duggan aurait également commis la faute de comparer un nombre relativement élevé de chansons de geste [dix, dit-il; en fait, comme nous l'avons vu, onze] contre seulement deux romans [trois, dit-il; en fait, selon moi, deux]. Dans ces conditions il n'est pas possible d'établir un «seuil», approximatif ou non, qui puisse nous renseigner sur le degré d'oralité des deux genres:

J. Miletich: «He bases his figure on his analysis of three Old French romances composed in writing which are below 20 percent and [ten] *chansons de geste* which are above that figure. This is simply not enough evidence on which to base an interpretive standard, and it comes from the

problematic assumption that the *chansons de geste* are oral in character to begin with.» Voir également L. Friedman.

5. De toute façon, la différence de pourcentage d'hémistiches répétés entre romans et chansons, 17% contre 23% prétend M. Duggan (18% contre 23%, selon J. Allen), reste trop petite, trop insignifiante pour aboutir à des conclusions probantes:

J. Horrent: «Le principe de la répétition et celui de la création écrite ne sont donc pas aussi contradictoires que M. Joseph J. Duggan l'affirme. . . . on constate qu'entre le plus formulaire des romans (*l'Alexandre* avec 17% de formules) et les moins formulaires des poèmes épiques (le *Pèlerinage de Charlemagne* et le *Siège de Barbastre*) il n'y a qu'une marge de 6%, qui nous paraît trop maigre pour rendre péremptoire l'argument quantitatif sur lequel se fonde l'auteur.»

W. Whallon: «We can only say that at best the contrast between 24 percent and 17 percent is hardly worth our notice.» Voir également J. Miletich.

6. Et puis, tout en voulant suivre A. Lord et en utilisant les principes et les dispositions de ce dernier, J. Duggan n'aurait réussi qu'à contredire M. Lord et à se contredire lui-même:

J. Miletich: «The point here is that Duggan, while attempting to indicate the dominant part that 'formulas' play in order to preserve some larger sense of contextual meaning, goes awry in both his interpretive and statistical judgments. In interpreting his data he cites Lord's 10 to 25 percent straight 'formula' rule for gauging a literary text in support of his own threshold of 20 percent straight 'formula' as signaling the topmost line of a nonorally composed text . . . . Duggan . . . fails to make reference to the complete Parry-Lord criterion for determining orality whereby the latter indicates that the standard for measuring the oral character of a work is a predominance of straight 'formulas' (i.e., over 50 percent), a criterion which, to the best of my knowledge, has not been retracted. In view of this, the *Roland* falls considerably short. . . . If one follows through consistently according to the present Parry-Lord standards, it is thus clear that, on the basis of Duggan's analysis, the *Song of Roland* is not an oral work . . . but a nonorally composed work.»

7. La manière dont J. Duggan choisit, examine et interprète ses hémistiches a obtenu une fin de non-recevoir. Les passages incriminatoires sont trop longs et trop nombreux à citer: *grosso modo*, on accuse M.

Duggan de mélanger ou de confondre formule et expression formulaïque, formule et hémistiche, formule syntactique et formule sémantique, formule et motif, motif et laisse similaire.

-o-oOo-o-

SUIS-JE UN PEU DUR envers J. Duggan? Il faut toujours préférer, dit-il, "*l'état actuel de la question*" aux "*formulation[s] moins nuancée[s]*" antérieures. Que propose-t-il de nouveau dans ce présent article en réponse à ma communication de Pampelune? Pas grand-chose, je le crains. Le seul apport positif de sa réponse, c'est un effort pour présenter d'autres analogies entre l'improvisation orale serbo-croate au XX<sup>e</sup> siècle et la tradition épique de la France médiévale. Il mentionne «*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.*» En fait, à mon avis, ce genre d'argumentation repose sur trois aspects de l'oeuvre: thématique, variantes textuelles, et ce que j'appelle la *persona* du jongleur implicite.

1. «*Pour leur fonds historique, les poèmes yougoslaves partagent une autre caractéristique avec les chansons françaises: ils se basent sur le souvenir de lointains faits dont certains viennent d'un passé fort ancien. Mais ces faits sont narrés avec beaucoup d'imagination, de sorte qu'ils ne gardent dans les poèmes qu'une attache plutôt vague avec la réalité historique.*» Mais chacun sait qu'une bonne partie de la littérature mondiale est basée sur «*le souvenir de lointains faits*» et justement qu'elle est narrée «*avec beaucoup d'imagination.*» C'est le propre de la fiction traditionnelle et archétypique dans toutes les langues: l'épopée romane, grecque, persane (Le *Shâhnâme* de Firdousi), japonaise (le *Heike-monogatari*); c'est le propre d'une bonne partie de la littérature sacrée — la Bible et bon nombre de vies de saints; c'est le propre de presque toute littérature historique avant Voltaire et de tous les romans historiques modernes et anciens, sans exception. En revanche, bon nombre de chansons de geste, y compris *Huon de Bordeaux*, que J. Duggan analyse longuement ailleurs, ne sont pas basés «*sur le souvenir de lointains faits*»; elles sont des oeuvres d'imagination, de la fiction pure, aussi fictive que n'importe quel roman arthurien ou byzantin.

2. J. Duggan consacre plusieurs pages à un développement sur ce qu'il appelle la «*phénoménologie textuelle.*» Il considère l'analogie entre les variantes textuelles en ancien français et les conditions de transmission de la *Volkskunst* serbo-croate importante et suggère que je n'en ai pas tou-



jours saisi la portée. Si, je l'ai bien saisie mais, comme disait Joinville, *nous ne le creumes pas*. Ces quelques pages de M. Duggan ne font que reprendre une «*vieille théorie*» déjà lancée par J. Rychner en 1955, une série d'observations et de raisonnements fragiles qui furent en effet totalement réfutés depuis par des spécialistes de la question.

Dans un très beau livre, de presque 500 pages, Mlle M. Tyssens examine à fond tous les problèmes relatifs aux manuscrits de la geste de Guillaume.<sup>1</sup> Mlle Tyssens observe d'abord que des neuf chansons de geste étudiées par J. Rychner [et dupuis par M. Duggan] cinq furent transmises chacune par un seul manuscrit et donc ne peuvent pas être soumises au genre d'étude (les variantes) que prônent MM. Rychner et Duggan. Les quatre autres — le *Couronnement de Louis*, le *Charroi de Nîmes*, la *Prise d'Orange* et le *Moniage Guillaume* — sont toutes des chansons du Cycle de Guillaume qui ne se retrouvent que dans des manuscrits cycliques (p. 448). Dans son livre et dans un article publié à part,<sup>2</sup> Mlle Tyssens réussit à démontrer que ces manuscrits furent des volumes destinés à des bibliothèques, donc une manifestation strictement littéraire. Et puis, après avoir discuté de la thèse orale [du genre d'argumentation proposée par M. Duggan], elle arrive aux conclusions suivantes:

On ne peut croire, raisonnablement, que plusieurs jongleurs auraient imaginé indépendamment les uns des autres des assemblages qu'on nous dit si peu 'nécessaires'. On ne peut pas croire, non plus, qu'ils ont tous employé, au même moment, les mêmes moyens pour attirer et garder leur public. . . . Ainsi, même si l'on accepte l'hypothèse de M. Rychner que nos chansons ont vécu une longue vie de transmission orale pendant laquelle elles ont revêtu mille formes nouvelles avant qu'une de ces formes soit fixée arbitrairement par l'écriture, il reste que toutes les versions du *Couronnement* ou du *Charroi* ou de telle autre chanson dérivent nécessairement d'une mise par écrit unique fondée sur la structure que nous connaissons aujourd'hui. Dès lors, ce texte qu'on disait mouvant, multiple et divers, le voilà redevenu un. . . . La plupart des faits que M. Rychner invoque comme des indices de la 'mouvance' d'une littérature orale sont dus simplement à l'intervention des remanieurs et des copistes . . . . Toutes les variantes et tous les remaniements importants que nous avons rencontrés dans notre examen de la geste, tous, sans exception,

<sup>1</sup>Madeleine Tyssens, *La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques* (Paris: Les Belles Lettres, 1967).

<sup>2</sup>Madeleine Tyssens. «Le Style oral et les ateliers de copistes», in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille* (Gembloux: Duculot, 1964). II, pp. 659-75.

sont des faits 'scripturaires' ou 'livresques' . . . . Ce qu'on devine partout, ce sont des scribes plus ou moins soigneux, et derrière eux des chefs d'atelier attentifs à la bonne tenue du volume, et derrière ceux-ci des remanieurs préoccupés d'ajuster des récits parfois contradictoires, d'harmoniser le style des différents poèmes d'un recueil ou simplement de les rajeunir, et enfin, tout au bout de la filière, les assembleurs des premiers 'noyaux' cycliques, ceux qui amorcèrent le processus d'un rassemblement, dont la complexité fait encore aujourd'hui la joie et le désespoir du philologue.<sup>1</sup>

En cela Mlle Tyssens confirme ce qu'avaient déjà deviné ou constaté MM. D. McMillan et M. Delbouille.

Pour moi, la question a été examinée, traitée, tranchée. Il n'y a plus à y revenir. Je voudrais pourtant ajouter une ou deux observations sur les paragraphes de J. Duggan. *Primo*, il n'est pas plus juste ni plus approprié de comparer les chansons de geste dans leur totalité en tant que genre au seul Chrétien de Troyes que de comparer la seule *Chanson de Roland* à tous les romans courtois. *Secundo*, il va sans dire que des versions longues et courtes d'une même histoire (le *Moniage Guillaume*, la première *Continuation du Perceval*), des compilations cycliques, des *rifacimenti* en vers et en prose, existent dans les deux genres. Et, puis, il y a également des variantes textuelles et des versions différentes dans le *Roman de Renard* et les fabliaux! *Tertio*, l'affirmation que J. Bédier, le fondateur de l'«individualisme», aurait pu donner sa caution à l'hypothèse Parry-Lord (comme le prétend M. Duggan) m'étonne, pour dire le moins, étant donné que Bédier consacra sa vie à combattre les «traditionalismes» en vogue à l'époque. De toute façon, il trouva une réponse *littéraire* au paradoxe qui devait être présenté par M. Duggan, une réponse parfaitement respectable même si de nos jours M. Delbouille et Mlle Tyssens ont dû la réviser. Même R. Menéndez Pidal, le pilier du traditionalisme, refusa catégoriquement la thèse oralisante Parry-Lord appliquée à l'épopée romane!<sup>2</sup> *Quarto*, bien sûr, il y a une «mouvance textuelle» dans les chansons de geste. Mais on ne peut expliquer cette mouvance d'une manière cohérente et valable que d'un point de vue littéraire et par des causes littéraires, comme le font justement Mlle Tyssens, et L. Paterson et E. Heinemann dans leurs comptes rendus de J. Duggan, et J.-M. Paquette dans une série d'essais très perspicaces sur les différentes versions du

<sup>1</sup>Tyssens, *La Geste de Guillaume d'Orange*, pp. 452-54, 456-58.

<sup>2</sup>Voir surtout R. Menéndez Pidal, «Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31 (1965-66), 195-214.

*Roland*. Cette «mouvance» est d'ailleurs typique de la littérature médiévale en général, *grosso modo*, et jusqu'à un certain point, de toute littérature mondiale avant le romantisme. *Enfin*, je doute fort qu'on puisse même parler d'analogie ou de comparaison entre des entités, des *media* foncièrement divergentes. Dans mon article, je parlais de traits, de caractéristiques, de catégories littéraires: psychologie, idéologie, structure, imagerie, texture, ton, etc. M. Duggan, lui, me reproche de ne pas parler d'une sorte de distribution ou de consommation, qui dépendrait plus de la sociologie que de la critique.

3. Les différences de formation, de mentalité, de métier même, entre les «oralisants» et les littéraires, entre un spécialiste d'ordinateurs, de concordances et de bibliographies, d'une part, et des critiques littéraires d'autre part, éclatent au grand jour dès qu'on scrute un texte, disons *Huon de Bordeaux*, puisque J. Duggan le propose à notre débat. Il cite deux passages très connus qui se trouvent vers le milieu de la chanson et où, dans deux lignes fort brèves, la voix narrative se dédouble, s'incarnant en celle d'un jongleur qui parle de tavernes et d'argent. M. Duggan voudrait que ces deux lignes soient une évidence — une évidence déterminante — du caractère oral, de la composition orale, de *Huon*.

Ma réponse ici est multiple. D'abord les érudits qui travaillent sur ce texte ces dernières années sont tous d'accord pour affirmer que c'est un *chef-d'oeuvre littéraire*, une des plus belles épopées du Moyen Âge et qui révèle une *composition* et une *structure raffinées* dues à un seul auteur, un trouvère de génie.<sup>1</sup> A. Adler et moi, ne nous sommes pas occupés du problème oral: je suppose que, pour nous, une telle question était tout simplement sans intérêt. Madame M. Rossi, au contraire, dans son doctorat d'état, une étude définitive sur *Huon*, consacre 80 pages à la technique épique, à la laisse, aux motifs, à la formule et au style stéréotypé, tout cela examiné selon une perspective rymnérienne. Les conclusions de Mme Rossi sont nettes et claires:

À la thèse selon laquelle l'improvisation, liée à la diffusion orale, a pu donner leur forme spécifique aux chansons de geste, *Huon de Bordeaux* n'apporte aucun élément de confirmation; qu'il s'agisse de la composition d'ensemble, de l'utilisation de la laisse, du style, on ne relève nulle

<sup>1</sup>Alfred Adler, *Rückzug in epischer Parade* (Frankfurt/Main: Klostermann, 1963), chapt. 7; William Calin, *The Epic Quest: Studies in Four Old French Chansons de Geste* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1966), chapt. 4; Marguerite Rossi, «*Huon de Bordeaux*» et l'évolution du genre épique au XIII<sup>e</sup> siècle (Paris: Champion, 1975).

part ces indices d'un ajustement flottant, soumis aux aléas de la récitation, que M. Rychner signale dans d'autres oeuvres; le développement ne va pas au gré de la mémoire d'un récitant prenant appui sur des formules et des motifs qu'il connaît mieux que le poème même qu'il prétend débiter; encore moins paraît-il bâti au cours même de la récitation. Au contraire nous avons noté partout un travail d'ajustement précis et rigoureux: le plan est strict, nettement articulé, et traduit le souci de l'unité de l'oeuvre et de l'équilibre des parties; l'agencement des laisses ne se fait pas au hasard: il témoigne bien plutôt de préoccupations formelles assez subtiles; le motif n'est pas traité en moyen de faciliter et de relayer la mémorisation, il est au contraire souvent abrégé, désarticulé, modifié; il n'est jamais développé qu'à bon escient et en fonction d'intentions artistiques; le travail dans le domaine du style se décèle partout, qu'il s'agisse d'associer et de choisir des éléments conventionnels ou d'innover à l'intérieur du vers épique. Tout cela nous semble révéler l'auteur unique, et l'écrivain, qui a le loisir de réfléchir à l'architecture d'ensemble de son oeuvre aussi bien que de soigner le détail, qui domine le matériel épique au lieu de chercher dans les ressources qu'il offre les moyens de composer vaille que vaille dans des conditions précaires . . . *Huon de Bordeaux*, tout en demeurant une chanson de geste, n'en est pas moins une oeuvre éminemment littéraire, fruit de la réflexion esthétique et de l'effort individuel s'exerçant à l'intérieur de conventions données, et s'exprimant par une construction lucide et consciemment élaborée. Plus subtil sans doute et plus doué que beaucoup de ses devanciers ou de ses successeurs, l'auteur a compris que le raffinement suprême, dans un genre que contaminaient depuis longtemps d'autres formes d'expression littéraire, était d'en revenir aux thèmes et aux techniques d'expression les plus caractéristiques du genre en question; il les pratique avec une aisance qui montre bien qu'il ne s'agit pas chez lui d'un archaïsme involontaire résultant de la maladresse ou d'une insuffisante connaissance des styles nouveaux; il les affine et les adapte à un contenu qui exige une élaboration très méditée, et aux tendances littéraires d'un auditoire qui, nous semble-t-il, ne pouvait être composé que de connaisseurs, capables de comprendre et d'apprécier ce raffinement.<sup>1</sup>

Mme Rossi ne craint pas de commenter les laisses qui ont attiré l'attention de M. Duggan. Son analyse est la suivante:

. . . le couplet qui paraît indiquer la limite de deux séances de récitation ne saurait marquer une division fixe, s'il s'agissait vraiment de réciter devant un auditoire mouvant et en plein air; . . . réclamer une maille . . . paraît bien être un lieu commun; d'autre part, on s'étonne tout de même, si vif qu'ait pu être l'intérêt du récit interrompu, de voir un jongleur assez naïf pour attendre au lendemain avant de réclamer la récompense

<sup>1</sup>M. Rossi, «*Huon de Bordeaux*», pp. 202-03, 615.

de sa fatigue: qui pouvait lui garantir que ses auditeurs n'allaient pas, le jour suivant, être harponnés par un autre amuseur . . . ou tout simplement être accaparés par d'autres préoccupations plus urgentes . . . ? Enfin, l'image du jongleur fatigué se dirigeant vers la taverne en même temps que ses clients n'est pas des plus flatteuses. . . . Il se pourrait donc fort bien qu'on se trouve devant une composition qui prenait tout son sel à être dite par un personnage impossible à confondre avec ce jongleur miséreux qu'il prétendait être, devant un auditoire bien circonscrit et non populaire qui aurait fort goûté cette fiction . . . . Partout ailleurs dans le texte, on voit bien des endroits où la récitation aurait pu être interrompue . . . mais aucun indice . . . ne nous autorise à affirmer que l'auteur ait prévu des pauses déterminées.<sup>1</sup>

Elle cite également un excellent passage de J.-Ch. Payen, qui aborde notre problème et le résout avec sa perspicacité habituelle:

Et même lorsque se multiplient les appels directs à un auditoire apparemment turbulent et multiple, il faut bien se garder d'être dupe, puisque les 'Oyez seigneurs' et les 'Faites paix' se rencontrent surtout dans l'épopée décadente, à une époque où la chanson de geste est indubitablement lue et non plus récitée, dans les salles des châteaux et non plus en plein air. Ces interventions du jongleur sont un archaïsme trompeur destiné à donner un cachet ancien d'autant plus maladroit qu'on ne les trouve guère dans les plus vieilles épopées.<sup>2</sup>

Encore une fois, la question est examinée, traitée, tranchée définitivement.

Qu'on me laisse, pourtant, regarder ce texte selon d'autres points de vue. Une des approches les plus intéressantes de la nouvelle critique, appelée «rhetorical criticism» ou étude de «technique narrative», et représentée par W. Booth, N. Friedman, Fr. Stanzel, Fr. van Rossum-Guyon et G. Genette entre autres, insiste sur la distinction absolue entre l'auteur d'un texte, d'une part, et les *personae* variées — auteur implicite, narrateur-actant, narrateur-témoin, etc. — qu'il a le droit d'adopter. Cet élément est aussi important pour l'interprétation des textes en vieux français que pour ceux de nos contemporains. Dans mon livre sur Guillaume de Machaut<sup>3</sup> j'ai indiqué jusqu'à quel point il est indispensable de distinguer entre le *erlebendes ich*: l'amant inepte et maladroit (soit héros-actant, soit adjuvant-observateur) qui participe directement à l'in-

<sup>1</sup>M. Rossi, «Huon de Bordeaux», pp. 128-29.

<sup>2</sup>Jean-Charles Payen, *Le Moyen Âge, I: Des origines à 1300* (Paris: Arthaud, 1970), p. 38.

<sup>3</sup>*A Poet at the Fountain: Essays on the Narrative Verse of Guillaume de Machaut* (Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1974).

trigue; le *erzählendes ich*: le narrateur qui en tant que personnage littéraire jouit d'un raffinement et d'une compréhension relativement supérieurs pour conter l'histoire du *erlebendes ich* à un moment chronologiquement plus proche du moment actuel; et surtout l'auteur Guillaume de Machaut, qui a développé, sinon inventé, la convention littéraire du narrateur comique, naïf et maladroit. Dans une perspective quelque peu différente, non seulement on peut imaginer de vrais jongleurs historiques qui «interviennent» dans leur récitation d'une épopée ou d'un roman pour commenter le texte tout en le racontant, mais également des auteurs qui inventent, qui imaginent, qui incluent dans leur texte de telles interventions par des jongleurs fictifs, c'est-à-dire par eux-mêmes (en tant que «jongleur implicite»), adoptant la *persona* des jongleurs et en empruntant leur voix narrative. (D'après M. Payen, ce serait la situation normale dans le cas des chansons tardives.) Ils le font pour plaire à leur public en rappelant la qualité traditionnelle et ancestrale du genre, en faisant appel au sens de convention, de bienséance, d'étiquette chez l'auditoire et à la manière dont le public concevait le genre dans un passé plus ou moins lointain. Ce qu'il ne faut jamais oublier, c'est que le trouvère assumant la voix du jongleur implicite, ou Machaut (ou Chaucer, Juan Ruiz, etc.) assumant la voix d'une *persona* comique et maladrite, c'est toujours une convention. Nous n'avons plus le droit de chercher le Guillaume de Machaut historique ou le jongleur historique (improvisateur d'épopée en plus) derrière ce masque, cette *persona*, que de prendre des romanciers tels que Marivaux et Rousseau à la lettre et de se mettre en quête du grenier où l'«éditeur» aurait découvert la correspondance de la Comtesse de \*\*\* ou de faire le pèlerinage en Suisse à la recherche du domaine de M. de Wolmar. Nous ne sommes plus, de nos jours, dupes de telles manipulations rhétoriques; il nous faut manifester moins de naïveté et être plus conscients des techniques narratives que les publics de Machaut et de Jean-Jacques.

-o-oOo-o-

**I**L FAUDRAIT EN VENIR à poser des questions plus générales: maintenant que nous tenons les «faits», est-il possible de se livrer à quelques «interprétations»? Il y a, nous l'avons déjà vu, une question de méthode. Il est évident que J. Duggan échoue dans sa tentative de démontrer par évidence statistique la composition "orale", soit de la *Chanson de Roland* soit de la chanson de geste comme genre et, par là, de distinguer de cette manière la chanson du roman. Je suis prêt à faire mienne cette conviction que J. Allen proclama devant l'assemblée américaine de la Société Rencesvals:

"... ces 'quantifications exactes' de 'formulicité' disparaîtront de la critique littéraire le jour où les chercheurs comprendront jusqu'à quel point une certaine variation peut être le résultat de manipulations statistiques . . . . Des déclarations telles que 'le Poète X' manifeste une densité formulaire de 'Y%' sont, donc, de valeur suspecte."<sup>1</sup>

Mais revenons-en à la philosophie. Nous avons vu ci-dessus que l'utilisation d'une certaine similarité de thèmes, de variantes textuelles ou de prétendues interventions de jongleur ne résistait pas à l'examen; ces questions ayant été traitées définitivement selon une optique littéraire par les spécialistes, il ne reste donc que le problème de densité formulaire. En effet, au moins en 1973, J. Duggan exhibe une foi absolue dans son ordinateur, dans son «*évidence statistique*». Or les résultats «donnés» par les ordinateurs dépendent totalement de la prise de position philosophique et esthétique qu'assume le programmeur avant de commencer. Entre d'autres termes, la question appelle la réponse. Pour citer V. Rossman: «Il paraît que l'ordinateur nous fournit des vérités indiscutables. Pourtant, c'est nous qui sélectionnons subjectivement les données qui alimentent l'ordinateur» (p. 60).

Pour moi, comme pour tant d'autres médiévistes, nouveaux critiques et vieux philologues, les nuances, les formulations, les statistiques, vieilles ou nouvelles, différenciées ou non-différenciées, ne prouveront rien, parce que nous n'acceptons et n'accepterons pas le raisonnement de base sur lequel l'école oralisante bâtit tout son édifice. Pour J. Duggan et les «oralisants» il existe une véritable analogie substantielle et essentielle, entre une tradition populaire et folklorique en Europe de l'Est au XX<sup>e</sup> siècle, et les épopées écrites, littéraires, composées de notre Moyen Âge et la vérité de cette analogie repose sur le fait qu'on trouve dans la chanson de geste une certaine quantité d'hémistiches répétés. Or, la quantité de formules ou la répétition de motifs, dans un contexte folklorique et populaire en Yougoslavie ou en Asie Centrale, ne saura jamais nous révéler quoi que ce soit sur nos épopées littéraires et écrites du Moyen Âge. Quel est le principe qui détermine qu'en toutes circonstances «formulaire» veuille dire «non-littéraire»? Le rapport entre densité formulaire et création orale improvisée reste toujours uniquement un postulat hypothétique. R. Spraycar et J. Miletich insistent sur le fait que les règles d'improvisation orale universellement valables et qui serviraient à détecter toute improvi-

<sup>1</sup>J. R. Allen, dans *Olifant*, 4 (1976-77), 183-84.

sation orale, n'ont jamais été établies. Or, sans de telles règles l'analogie yougoslave s'écroule comme un château de sable devant la première vague venue du large. Et puis, et ici c'est sans doute le point décisif, nous trouvons justement en Yougoslavie de la littérature, la *pucka knjizevnost*, des textes de provenance savante rédigés dans un style traditionnel, très formulaire, aussi formulaire que les textes de provenance orale — comme nos chansons de geste. Ainsi les spécialistes serbo-croates eux-mêmes considèrent-ils que nos textes romans sont de provenance et de composition non-orale, sont en somme l'équivalent de leur *pucka knjizevnost*.

Puis, selon une perspective strictement historique et orientée spécifiquement envers notre Moyen Âge occidental, il est évident que la thèse orale pose plus de problèmes qu'elle n'en résout. Comme le dit très bien L. Paterson, en commentant les travaux de M. Duggan, il reste bien des questions!

What would be the circumstances of such dictation, presumably not only for the *Roland*, but for the dozens of OF epics, surviving and lost? Lord and Parry found that modern Yugoslav oral poets who were required to slow down to dictation speed (even given the advantages of modern shorthand) would lack a clear sense of the structure of the metrical line and their ability to improvise would tend to break down. How could mediaeval scribes overcome these difficulties? Why are there no references in surviving texts to the process of improvisation and dictation, whereas there are many . . . to writing, learning, and knowing by heart? Why were oral poems written down at all? Why should some be in unpretentious manuscripts, looking, as Rychner said, like jongleurs' manuals (which would have been useless to illiterate oral improvisers), and others in luxurious copies as V(4)? Professor Duggan . . . does not account sufficiently for the fact that variations within different versions of a particular *chanson*, especially the *Roland*, are considerably narrower than those found in the transcriptions of Yugoslav oral epics, which suggest written reworking rather than distinct oral compositions. . . . Doesn't this 'verticality' in fact argue against oral composition and for some role at least of literate reworking? (p. 165)

À mon avis, le problème fondamental c'est que les oralisants oublient tout simplement ce qu'est la littérature, aussi bien médiévale que moderne. Comme je l'avais dit à Pampelune, leur plus grave erreur est d'interpréter d'une façon anachronique la littérature du passé en y plaquant des notions strictement post-romantiques et eurocentrées. J. Duggan déclare que «la littérature écrite est considérée par le stylisticien comme étant une juxtaposition de mots dans le but de réaliser un effet maximum d'originalité» et il dit que «de la récapitulation ne serait pas nécessaire



dans une fiction d'origine écrite.»<sup>1</sup> Alors, si certains textes, soit d'autrefois soit d'aujourd'hui, ne se conforment pas à ces exigences d'«effet maximum d'originalité», s'ils s'avèrent foncièrement traditionnels et archétypiques, faudra-t-il en déduire qu'ils ne sont pas de la littérature du tout, qu'ils sont autre chose et, selon J. Rychner lui-même, des «articles de foire à débiter au milieu des culbutes . . . .»?<sup>2</sup>

Une telle notion de la littérature est dépassée et répudiée depuis une bonne génération. Une des grandes découvertes de la critique, en France comme en Amérique, manifeste chez Barthes et Todorov comme chez Eliot et Frye, a été la mise en évidence de la nature traditionnelle, archétypale, stylisée et mythique de toute littérature, la mise en évidence du fait que les prétentions romantiques et symbolistes à l'originalité et à la sincérité sont plus ou moins valables pour la poésie moderne (depuis Baudelaire? depuis Lamartine?) mais n'ont aucune portée, aucun intérêt pour la culture occidentale avant le romantisme et pour la littérature mondiale en général jusqu'à nos jours. La «réalité» du Moyen Âge littéraire, c'est la «mouvance», la stylisation, les registres, les archétypes, l'imitation et la continuité, ceci pour le grand chant courtois, les *vitae sanctorum*, le théâtre religieux, la farce, les fabliaux, le *Roman de Renard* — et les chansons de geste. Je doute fort que l'épopée diffère de façon primordiale de tous ces autres genres qui dépendent, comme elle, de la récitation orale et même du spectacle: de telles différences, pour employer le jargon médiéval, seraient *d'accidents* mais non *d'essence*. Quel que soit l'écart de style entre l'épopée, le grand chant courtois, le fabliau, le roman, etc., ces genres médiévaux se ressemblent beaucoup — et ils ressemblent aux grands classiques du monde arabe, de la Perse, de la Chine et du Japon, surtout si on les compare avec l'oeuvre d'un Corneille et d'un Racine. Puis Corneille et Racine, dans leur traditionalisme, dans leur qualité archétypale, leur essence *d'imitatio* et *d'amplificatio*, ressemblent davantage à Turolde et à Chrétien (et aux Perses, Chinois, etc.) qu'à, disons, Beckett et Char. Il y a une belle et vieille tradition de *Weltliteratur* stylisée, traditionnelle, qui comprend les classiques du Moyen Orient et de l'Extrême Orient, les grands classiques occidentaux du Baroque, de la Renaissance et du Moyen Âge, y compris, bien sûr, nos chansons de geste. Cette tradition ne se soucie guère de «rendre un sens plus pur aux mots de la tribu», et pourtant qui nierait sa qualité littéraire? Pour ces oeuvres la

<sup>1</sup>Duggan, *The «Song of Roland»*, pp. 106-07, 64.

<sup>2</sup>Rychner, *La Chanson de geste*, p. 154.

question des hémistiches répétés — soit présents soit absents, soit fréquents soit rares, — est largement sans intérêt, c'est un parmi mille aspects du style, sans plus.

Si l'on se convainc que la thèse oralisante est sans fondement, on peut alors se demander «à quoi bon» toute cette discussion? Cette théorie ne concerne-t-elle pas uniquement la genèse des oeuvres et ne reflète-t-elle pas tout simplement une dernière incarnation de «traditionalisme» à la Gaston Paris et Menéndez Pidal? N'avons-nous pas depuis longtemps dépassé non seulement le traditionalisme mais la question même des origines? S. Nichols, n'a-t-il pas raison de dire que le domaine de recherche ouvert par J. Rychner en 1955 (et très utile à cette époque) était déjà «anachronique» et inutile en 1973, date de la parution de l'ouvrage de J. Duggan?<sup>1</sup> Il n'en reste pas moins vrai que ces questions de genèse, d'origines, aussi anachroniques, aussi dépassées soient-elles, nous renseignent malgré tout sur la réalité littéraire de jadis et sur la critique littéraire d'aujourd'hui.

Par exemple, comme leurs prédécesseurs les traditionalistes d'il y a 50 ans et d'il y a 100 ans, MM. Rychner, Louis et Duggan utilisent les résultats, les conclusions, de leurs recherches pour refuser aux critiques littéraires modernes (aussi bien à P. Le Gentil qu'aux structuralistes) le droit d'appliquer des approches nouvelles à des textes improvisés oralement et donc qui ne sauraient bénéficier de telles méthodes.

J. Rychner: . . . le problème de la critique des chansons de geste ne se pose pas dans les mêmes termes que pour les oeuvres qui, dès l'origine, ont été écrites et se sont transmises par l'écriture. Dès le moment où, pendant un certain temps il y a eu transmission orale, et, à plus forte raison, lorsque le récit ainsi transmis est recréé chaque fois qu'il est déclamé, les méthodes habituelles de la critique de texte sont impuissantes. . . . N'appliquons donc pas aux produits de cet art profondément conditionné les

<sup>1</sup> C'est en reprenant cette idée que je répondrais à M. Duggan, qui, à plusieurs reprises, nous exhorte à suivre «la piste tracé par les classicistes», c'est-à-dire, je suppose, par ceux d'entre les spécialistes de lettres classiques qui ont voulu appliquer l'hypothèse orale à l'étude d'Homère. Certes cette hypothèse orale, créée par des hellénistes américains, M. Parry et A. Lord, a eu en effet un certain succès aux États-Unis, mais un grand nombre de chercheurs allemands et français ne l'ont pas acceptée. De nos jours, même les Anglo-Saxons en reviennent à la notion de littéarité dans *Illiade* et *l'Odyssée*, et trouvent d'autres solutions pour résoudre le problème des épithètes homériques. Les romanistes devraient, me semble-t-il, éviter d'adopter aveuglément une approche venue d'une autre branche déjà révisée par les spécialistes les plus avisés de cette branche.

critères que nous employons dans la critique de la littérature écrite et inédite, de la littérature de recherche.<sup>1</sup>

J. Duggan: One cannot validly interpret a literary work without at least a rudimentary knowledge of the circumstances of its creation. . . . should traditionalism prevail, many, perhaps most, of the analytic methods developed for a written culture would have to be reexamined and their relevance to *Roland* criticism placed systematically in question. A technique of oral creation implies, after all, an esthetics in sympathy with what is known of this technique. Before the question of esthetics lies that of the mode of creation . . . . An assumption . . . is that the care with which the *chansons de geste* were written justifies close readings of the *explication de texte* or new critical type. No approach could be further from the spirit of these poems.<sup>2</sup>

En outre, comme les traditionalistes d'il y a 30 et 50 ans, comme Menéndez Pidal et tant d'autres, les oralisants dénigrent et rabaissent la valeur littéraire des textes qu'on possède, ces chansons de geste du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles: leurs structure, composition, unité, cohérence, et même leur authenticité psychologique et idéologique. Ils le font, en partie, parce que les prétendues conditions d'improvisation orale et de transcription rendaient de telles notions inconcevables. J. Rychner surtout a consacré un bon chapitre de son ouvrage à contester la cohérence et l'unité de plusieurs parmi les plus belles épopées de la France médiévale, y compris *Raoul de Cambrai*, *Gormond et Isembard*, la *Chanson de Guillaume*, le *Couronnement de Louis*, le *Charroi de Nîmes*, le *Moniage Guillaume*, etc. Ne citons que ses conclusions:

. . . aucune nécessité ne fixe [le] nombre [des épisodes] ni même parfois leur ordre. Ils se suivent, se sont ajoutés les uns aux autres au gré de la fantaisie des jongleurs, sans vue d'ensemble . . . . Les épisodes étaient chantés séparément; leur nombre, leur ordre sont affaire de mise par écrit plutôt que de véritable composition . . . ces jongleurs ne se souciaient pas plus que leurs auditeurs de l'unité, de couleur, de style, de la cohérence narrative d'une oeuvre insaisissable en son entier. . . . Plusieurs de nos chansons sont, en effet, de fabrication hâtive, articles de foire à débiter au milieu des culbutes. . . les assemblages que nous avons vus ne sont rien sur le plan littéraire. . . .<sup>3</sup>

J. Duggan a moins tendance à tomber dans ce travers (sans doute parce

<sup>1</sup> Rychner, *La Chanson de geste*, pp. 36, 155.

<sup>2</sup> Duggan, *The «Song of Roland»*, pp. 6, 217-18.

<sup>3</sup> Rychner, *La Chanson de geste.*, pp. 46-47, 154-55.

qu'il ne veut travailler que sur le *Roland*); pourtant lui-aussi lance des flèches contre les chansons de geste, parlant à tort, à mon avis, de leurs «*anomalies structurales*.»

Or, ce genre de raisonnement va dans les deux sens. Quand on admet qu'une chanson de geste qui s'avère mal construite, incohérente, «de fabrication hâtive», doit sa dite incohérence à un processus d'improvisation orale, alors il faut admettre qu'une chanson de geste qui s'avère un chef-d'oeuvre de construction, de composition, de psychologie, de doctrine, d'imagerie, etc., n'est pas né de la même façon. Et J. Duggan ne me convainc guère quand il prétend que des textes oraux peuvent être composés après une «*période de recueillement*» et qu'ils peuvent receler les mêmes caractéristiques artistiques et littéraires (structure, psychologie, idéologie, imagerie et ton) que présenterait un chef-d'oeuvre écrit. Je crains ici que ce soit M. Duggan qui n'a pas «*saisi la portée*» de la théorie telle que l'ont énoncée Murko, Parry, A. Lord et J. Rychner. (Il aurait plutôt tendance à la confondre avec *l'estado latente* de R. Menéndez Pidal.)<sup>1</sup> Car, selon ces quatre érudits, le principe de la création orale c'est justement l'improvisation: chaque *performance*, chaque récitation est une création nouvelle qui diffère des précédentes et suivantes, du point de vue structurale aussi bien que stylistique; et la structure de l'oeuvre aussi bien que son style sont engendrés par la récitation. En plus, selon M. Lord, «des formules et des groupes de formules, grandes et petites, n'ont qu'un but. Elles sont là pour raconter une histoire en chant et en vers. Conter, c'est tout.»<sup>2</sup> Voilà pourquoi les oralisants nous ont interdit le droit d'analyser Homère et Tuold à la moderne et pourquoi ils dénie toute qualité littéraire aussi bien à Homère qu'aux trouvères de geste. C'est justement parce que j'envisage pleinement les conséquences inéluctables de l'hypothèse orale qu'il me faut répéter ici ma conclusion de Pampelune: de tels chefs-d'oeuvre ne sauraient être «des textes, . . . enfants du hasard, transcriptions spontanées de récits oraux également spontanés, dues à un chanteur illettré qui devait spontanément improviser son texte et plaire à son auditoire à une vitesse de 10 ou 20 décasyllabes par minute.» Oui, j'accepte pleinement le sens français qu'on donne au terme «composition»: une oeuvre non-seulement structurée mais composée volontairement et consciemment par un auteur, un écrivain.

<sup>1</sup>Ce fait a déjà été relevé dans les comptes rendus de sa monographie.

<sup>2</sup>*The Singer of Tales*, p. 68.

Or, la grande tendance des vingt dernières années dans notre profession, est inscrite dans l'énorme quantité de livres et d'articles qui proclament tous l'ordre, la structure et la beauté littéraire de nos épopées médiévales. Il y a de grosses thèses de France (du type doctorat d'état) consacrées à une seule chanson, *Gaydon* et *Huon de Bordeaux* par exemple,<sup>1</sup> ou à un thème qui concerne l'épopée entre autres genres (le repentir, le rire)<sup>2</sup>; il y a les travaux de l'«école de Liège»<sup>3</sup>; il y a l'approche socio-marxiste venue d'Allemagne<sup>4</sup>; il y a des livres d'Américains, soit de souche, soit immigrés, orientés vers une étude éclectique de plusieurs chansons<sup>5</sup>; il y a, comme toujours, d'excellentes monographies consacrées au *Roland*<sup>6</sup>; il y a

<sup>1</sup>Jean Subrenat, *Étude sur «Gaydon», chanson de geste du XIII<sup>e</sup> siècle* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1974); Rossi, «*Huon de Bordeaux*»; également, Régine Colliot, *Adenet le Roi, «Berte aus grans piés»: Étude littéraire générale*, 2 vols. (Paris: Picard, 1970), et la synthèse récente de Micheline de Combarieu du Gres, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste, des origines à 1250*, 2 vols. (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1979-80).

<sup>2</sup>Jean-Charles Payen, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)* (Genève: Droz, 1967); Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)* (Genève: Droz, 1969). Non moins importante est la Thèse de Charles Foulon consacrée à *l'OEuvre de Jehan Bodel* (Paris: Presses Universitaires de France, 1958), grand poète artsésien de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, auteur du *Jeu de Saint Nicolas*, de fabliaux et d'une chanson de geste.

<sup>3</sup>Madeleine Tyssens, *La Geste de Guillaume d'Orange*; Jeanne Wathelet-Willem, *Recherches sur la «Chanson de Guillaume»: Études accompagnées d'une édition*, 2 vols. (Paris: Les Belles Lettres, 1975).

<sup>4</sup>Matthias Waltz, *Rolandslied, Wilhemslied, Alexiuslied: Zur Struktur und geschichtliches Bedeutung* (Heidelberg: Winter, 1965); Karl-Heinz Bender, *König und Vasall: Untersuchungen zur Chansons de geste des XII. Jahrhunderts* (Heidelberg: Winter, 1967); Erich Köhler, «*Conseil des barons*» und «*Jugement des barons*»: *Epische Fatalität und Feudalrecht im altfranzösischen Rolandslied* (Heidelberg: Winter, 1968); également Mario Mancini, *Società feudale e ideologia nel «Charroi de Nîmes»* (Florence: Olschki, 1972).

<sup>5</sup>Calin, *The Old French Epic of Revolt* (Genève: Droz, 1962), et *The Epic Quest*; Adler, *Rückzug in epischer Parade*, et *Epische Spekulanten: Versuch einer synchronen Geschichte des altfranzösischen Epos* (Munich: Fink, 1975).

<sup>6</sup>Par exemple, dans les dix dernières années, Raimund Rütten, *Symbol und Mythos im altfranzösischen Rolandslied* (Braunschweig: Westermann, 1970); Eugene Vance, *Reading the «Song of Roland»* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970); Michael Wendt, *Der Oxforder «Roland»: Heilsgeschehen und Teilidentität im 12. Jahrhundert* (Munich: Fink, 1970); Cesare Segre, *La tradizione della «Chanson de Roland»* (Milan: Ricciardi, 1974); André Burger, *Turolde, poète de la fidélité: Essai d'explication de la «Chanson de Roland»* (Genève: Droz, 1977); également le premier volume du «*Song of Roland*»: *An Analytical Edition*, ed. Gerard J. Brault (University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1978).

le flot de recherches stimulées tous les trois ans par le Congrès International Rencesvals ou tous les trois mois par J. R. Allen. La beauté et la valeur littéraire de nos chansons sont maintenant un fait acquis. Les ordinateurs des oralisants n'y peuvent rien; au contraire, alors que ces derniers ne fournissent qu'un néopositivisme exaltant une «*évidence statistique*» précaire, en revanche les approches de la nouvelle critique coïncident avec l'apport de la plus grande école historique de notre temps, celui de l'étude des «mentalités», comme d'ailleurs les découvertes des Duby, Le Goff, Mandrou, Ariès, Vovelle, etc., correspondent à celles de la critique. Une approche phénoménologique — l'étude de la symbolique sexuelle et astrologique, du feu et de l'eau dans *Raoul de Cambrai*, disons, ou chez Guillaume de Machaut — s'avère tout particulièrement probante du fait que Bachelard et, avant lui, Jung prirent leurs interprétations des quatre éléments chez des traités scientifiques de l'Antiquité et du Moyen Âge. Une méditation freudienne sur Eros et Thanatos est parfaitement congruente à propos de poètes lyriques qui savaient fort bien ce qu'ils voulaient dire en proclamant leur envie de *mourir d'amour* par, pour et avec leurs *domnas*. De plus, Freud base certaines des théories énoncées dans le *Traumdeutung* sur les *Traumbücher* de l'Antiquité et du Moyen Âge; et Jung fut un des porte-paroles les plus éloquents en faveur d'un renouveau des études alchimiques et astrologiques. Enfin, l'obsession structuraliste quant au discours, à la langue, et son désir d'élaborer une grammaire de la narration, proviennent directement des *artes poeticae* et des traités de rhétorique — c'est-à-dire de la tradition scolastique qui a dominé la France jusqu'à la Troisième République. La critique et l'Histoire se complètent et se renforcent. Toute approche — freudienne, jungienne, marxiste, phénoménologique, existentielle, structuraliste, sémiotique, éclectique — est fructueuse et valable, pourvu qu'elle respecte le texte et ne dénigre pas la beauté et la grandeur de notre culture. Avec de la bonne volonté, de la bonne humeur, et un peu de civilité, nous travaillerons ensemble, nous dont, pour reprendre ici les mots de mon maître et ami Erich Auerbach, «l'amour pour l'Histoire occidentale, persévère dans la sérénité.»<sup>1</sup>

WILLIAM CALIN  
University of Oregon

<sup>1</sup>Erich Auerbach, *Mimesis; dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 5<sup>e</sup> éd. (Berne: Francke, 1971), p. 518.