

JOSEPH J. DUGGAN

Le Mode de composition des chansons de geste: Analyse statistique,  
jugement esthétique, modèles de transmission

P UISQUE CET ECHANGE DE VUES a été occasionné par la conférence de William Calin au Congrès de Pampelune, au cours de laquelle il a exposé les idées de certains critiques (dont les miennes) avec beaucoup d'inexactitude, je suis pris au dépourvu en trouvant face à moi une foule de spécialistes et de théoriciens qui représentent toute une gamme d'idées (avec certaines desquelles je suis tout à fait d'accord). De plus, on ne cesse de m'attribuer des arguments qui ne sont pas les miens, mais qui ont été formulés par d'autres partisans de la théorie de la composition orale des chansons de geste. N'ayant pas de querelle immédiate avec Jung, Freud, Marx ou leurs héritiers intellectuels, ni avec les structuralistes, les sémioticiens, les sociologues, les phénoménologues, ou les existentialistes — pourvu qu'on reconnaisse la nécessité d'adapter leurs conceptions à l'univers mental de l'homme médiéval avant de les appliquer aux phénomènes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, tâche difficile — je ne les fais pas entrer dans cette polémique. Pourtant j'ai de sérieuses réserves à propos de l'éclectisme, dernier mot de ralliement dans la liste de M. Calin, car, comme tout le monde sait, l'application simultanée de plusieurs méthodes basées sur des suppositions qui se contredisent mutuellement est insoutenable. Plutôt que de soulever des questions d'intérêt secondaire, et au risque de ne pas tenir compte de toute la littérature de la Perse, du Japon et de la Chine,<sup>1</sup> je préfère m'en tenir aux faits et aux hypothèses qui se rapportent à la genèse, à la présentation, et à la transmission des chansons de geste françaises, c'est-à-dire au sujet principal de cette polémique. Certains des énoncés de M. Calin n'ont d'autre but que de provoquer la colère; ceci dit, je fais confiance à la perspicacité des lecteurs *d'Olifant* qui les reconnaîtront pour ce qu'ils sont. Autant que possible je m'appuierai sur mes propres arguments seuls, et je pense que leur efficacité comptera plus que leur nouveauté ou — idée étonnante — le vote majoritaire de nos collègues. Je voudrais déclarer d'ores et déjà que je ne considère pas mes adversaires comme la dernière incarnation de quoi que ce soit, et que ni moi ni personne n'avons écrit l'étude définitive sur aucun sujet donné. En fait, comme nous ne le savons que trop bien, nul travail n'est définitif dans

<sup>1</sup>Je cite pour mémoire C. H. Wang, *The Bell and the Drum: Shih Ching as Formulaic Poetry in Oral Tradition* (Berkeley, Los Angeles, et Londres: University of California Press, 1974).

les études historiques.

Depuis la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les lecteurs de chansons de geste ont remarqué qu'au style de ces poèmes était attachée une quantité remarquable d'expressions plus ou moins fixes, que ces lecteurs ont appelées des «clichés», des «chevilles», des «lieux communs», même des «formules.»<sup>1</sup> On en a fait peu de cas, exception faite pour quelques observations le plus souvent péjoratives. Si on considérait le poème comme une réussite, on estimait d'habitude que c'était en dépit de la présence de telles expressions, mais en même temps on se rendait compte que le genre entier partageait ce trait de style. Mme Rita Lejeune et Paul Aebischer ont été parmi les premiers commentateurs modernes à entrevoir la possibilité que ces formules ne seraient pas un défaut,<sup>2</sup> et c'est avec eux que le terme «formule» est entré dans le vocabulaire courant de la critique stylistique en ce qui concerne les chansons de geste. Le langage du poète, la construction de ses phrases, son choix de mots, la combinaison de ses idées et leur développement, la concordance entre sens et assonance ou rime — tous ces éléments jouent en fonction de ses critères littéraires, de son art de communication, et du niveau de son talent. Si les poètes qui pratiquent un certain genre partagent certaines caractéristiques tandis que d'autres dans des genres similaires mais distincts les ignorent, la signification de ces caractéristiques augmente sensiblement: elles promettent une meilleure compréhension des pratiques de la composition poétique, font entrevoir une formulation de l'esthétique intuitive que les poètes suivent sans l'énoncer. Le langage formulaire, loin d'être un aspect superficiel de la chanson de geste, participe de son essence. Mais tout en reconnaissant la vérité de cet aperçu, les critiques ont eu beaucoup de mal à se libérer des connotations péjoratives qu'une répétition «excessive» engendre dans les milieux cultivés du monde occidental moderne.

Après la publication de *La Chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs* de Jean Rychner en 1955, quelques spécialistes ont émis l'opinion, sans aucune preuve, qu'un tel degré de répétition ne se limitait pas à l'épopée française, mais se trouvait parfois chez quelques grands *écrivains* comme Racine ou Corneille. Alors, pour éclairer la question, il fallait d'a-

<sup>1</sup> Par exemple, Paul Meyer et Auguste Longnon, éd., *Raoul de Cambrai*, Société des anciens textes français (Paris: Didot, 1882), pp. lvi-lxiii; Léon Gautier, *Les Épopées françaises*, seconde édition (Paris: Palmé, 1878), vol. I, pp. 504-06.

<sup>2</sup>P. Aebischer, «Halt sunt li pui e li port tenebrus'», *Studi Medievali*, 18 (1952), 1-22; R. Lejeune, «Technique formulaire et chansons de geste», *Le Moyen Âge*, 60 (1954), 311-334.

bord définir aussi concrètement que possible ce qu'on entendait par «répétition» dans le contexte de la chanson de geste, c'est-à-dire raisonner en présence de données exactes plutôt que de continuer à parler vaguement, de façon impressionniste ou intuitive, en ne s'appuyant que sur ses propres préventions. Les premiers essais d'analyse statistique se sont basés sur des échantillons, car compter toutes les expressions répétées dans un long poème est évidemment une tâche difficile.

Vers cette époque, aux alentours de 1960, les études de lettres ont commencé à profiter de la précision et surtout de la vitesse des ordinateurs, tout comme une autre génération avait exploité la lampe à rayons ultraviolets ou comme, dans d'autres champs d'étude, la datation par radio-carbone était utilisée. Toute personne bien renseignée sait que l'ordinateur est incapable de «prouver» quoi que ce soit, car il ne pense pas, mais il donne une quantité énorme d'information, ordonnée selon les besoins de la cause, dans un laps de temps très court. Le problème de la quantification des formules s'accorde parfaitement à la capacité technique de l'ordinateur: j'ai pu isoler avec aisance et rapidité les formules qui se trouvaient répétées dans une série de chansons de geste, examiner cet aspect du style, et procéder à des jugements. Mais M. Calin semble avoir mal compris la méthode, pourtant clairement expliquée dans mon livre: l'ordinateur n'a pas fourni le pourcentage des formules, c'est moi qui l'ai calculé, et les seuls instruments dont je me suis servi ont été un crayon, un morceau de papier, et un compteur avec remise à zéro.<sup>1</sup>

L'hypothèse de la composition orale des chansons de geste ne se base pas sur l'analogie avec les chansons yougoslaves. Toute analyse des épopées françaises qui se veut convaincante doit être basée sur les faits qu'on trouve dans ces oeuvres: l'analogie avec d'autres littératures — que ce soit la yougoslave, la grecque, la kirghize, ou certaines traditions africaines vivantes — ne peut être que suggestive. En fait, la théorie de la composition formulaire doit autant à l'étude d'Homère qu'à l'analogie

<sup>1</sup>Ainsi, maintenir que *j'exhibe une foi absolue dans [mon] ordinateur c'est faire preuve d'un manque total de compréhension quant à la méthode*. On relève aussi dans le deuxième article de M. Calin les expressions «densité formulaire établie par des ordinateurs» et «les résultats 'donnés' par des ordinateurs.» On n'a établi à l'aide de l'ordinateur que des concordances, et puisque celles-ci sont parmi les plus anciens ouvrages de références qui se trouvent dans l'arsenal des érudits, je ne vois même pas pourquoi M. Calin prend la peine de mentionner le rôle de l'ordinateur à moins qu'il ne l'ait pas compris. Les arguments que j'ai développés seraient-ils autres si j'avais établi les concordances avec l'aide d'une douzaine d'assistants?

yougoslave (comme je l'ai expliqué dans mon premier article). Ce n'est pas dire que l'exemple yougoslave soit à négliger, au contraire. Il nous est précieux à deux titres: d'abord, sa force suggestive nous fournit des possibilités qu'il faut alors mettre à l'épreuve en les vérifiant contre les faits rencontrés dans les manuscrits, dans les témoignages contemporains aux chansons de geste, et ainsi de suite; ensuite, il peut servir de contrôle en nous renseignant sur l'existence, dans une tradition vivante, de phénomènes observés dans les chansons de geste. Néanmoins il n'est pas correct de dire que la théorie dépend du parallèle avec l'épopée yougoslave.

L'analyse des formules ne suffit pas non plus à confirmer la théorie, et c'est pour cette raison que dans la conclusion du passage consacré aux chiffres comparatifs dans mon livre (en dépit de ce que M. Calin laisse entendre) il est question de probabilités: «Lorsque la densité formulaire dépasse 20 pour cent, il y a de fortes raisons pour croire qu'il s'agit de composition orale, et la probabilité croît à mesure que le pourcentage augmente au-dessus de 20 pour cent. Inversement, lorsqu'on essaie de décider s'il s'agit d'une oeuvre créée oralement ou non, si la densité formulaire approche du seuil de 20 pour cent, il faut accorder alors plus de poids à d'autres éléments, comme à la présence de légendes populaires à l'état brut, de formules de présentation orale, d'énoncés qui mènent à croire que l'oeuvre a été chantée, et ainsi de suite.»

Pour n'importe lequel de ces éléments qui nous font pencher d'un côté ou de l'autre on peut trouver un accord, bien entendu, entre la poésie créée par l'écrivain et la poésie orale; les écrivains imitent, par exemple, l'appel au silence qui est très commun dans une présentation orale, tout comme les auteurs chrétiens d'épopées savantes imitent l'appel à la muse chez Homère. Les écrivains utilisent les légendes populaires, et imitent le style des ballades: ils incorporent même des formules dans leurs poèmes (c'est le cas d'Adenet le Roi). Il se pourrait qu'un poète littéraire dans le sens propre du mot use d'une proportion de formules qui ferait ressembler son poème, à cet égard, à une oeuvre créée oralement,<sup>1</sup> bien que cette

<sup>1</sup>Edward R. Haymes, «Formulaic Density and Bishop Njegos». *Comparative Literature*, 32 (1980), 390-401, trouve une proportion de 29,6 pour cent de répétitions dans un poème de 605 vers, écrit par l'archevêque de Montenegro Petar II Petrović Njegos (mort en 1851), qui imite directement le style traditionnel des épopées yougoslaves, contre un pourcentage de 34,8 dans la *Bataille de Temisvar*, poème oral chanté devant Milman Parry par Sulejman Makić. L'analyse formulaire de Haymes aboutit à la conclusion suivante: «There is

éventualité ne soit guère vraisemblable dans un contexte médiéval où les clercs méprisent généralement les jongleurs<sup>1</sup> et où la mentalité folkloriste commence seulement à naître (chez Jean Renart, par exemple, qui incorpore les chansons de toile dans son *Guillaume de Dole*). En fin de compte, il se peut que la relation entre les différentes versions manuscrites d'une même chanson constitue un critère aussi significatif que le style formulaire ou la composition par motifs. Mais il est douteux que tous ces éléments soient imités par un écrivain à tel point qu'on ne réussisse pas à distinguer son travail de celui d'un poète oral, surtout quand il s'agit d'une époque où l'écrit jouait d'un prestige énorme et où les poètes lettrés dédaignaient le style populaire. Il est encore moins plausible que dix écrivains, séparés dans le temps et l'espace, soient poussés à le faire et y réussissent en l'absence totale d'une doctrine telle que la romantique où les poètes s'assimilent aux «bardes du peuple». Il faut rendre compte de tous les éléments de cette question complexe. La contribution que je crois avoir faite à ce processus n'est pas définitive, certes, mais il se trouve que les critiques de M. Calin ont manqué leur but, comme on verra.

Beaucoup des arguments invoqués par M. Calin sont d'ordre statistique: tournons-nous donc maintenant vers cette partie de sa tentative de réfutation.

On rencontre parmi les critiques qui se sont prononcés sur le recensement statistique du style formulaire un manque général de compréhension des principes en question, en particulier à propos de la relation entre la longueur des textes et le pourcentage de répétitions qu'on

some difference in repetition density between the two texts, but it is not great enough to label the oral poem predominantly formulaic and the written predominantly nonformulaic.» Cela est juste si l'on s'en tient à ces deux poèmes, mais est-ce que cette quantité d'évidence suffirait pour étayer une conclusion plus ambitieuse sur la relation entre densité formulaire et mode de création? C'est comme si j'avais limité mon sondage au *Roman d'Alexandre* et au *Pèlerinage de Charlemagne*. On aurait pu qualifier les résultats d'intéressants, mais ils auraient manqué de puissance généralisatrice, d'abord parce qu'on ne sait quasi rien de la densité formulaire des poèmes qui constituent le corpus yougoslave pour comparer ces chiffres. Je suis donc d'accord avec M. Haymes lorsqu'il écrit que la différence entre les densités formulaires ne suffit pas par elle-même à justifier une conclusion sur le mode de création de ces deux poèmes. Mais il y a un autre problème avec le raisonnement de Haymes: c'est que l'archevêque Njegos a voulu imiter le style de l'épopée orale yougoslave. Dès que cet effort d'émulation est reconnu, les chiffres de Haymes ne sont qu'une mesure du succès de l'archevêque.

<sup>1</sup>Voir à ce propos l'étude bien documentée de Carla Casagrande et Silvana Vecchio, «Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles)». *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, 34 (1979), 913-28.

y trouve. Ce qui importe en dernière analyse n'est ni le contenu des comptes rendus de mon livre, ni l'habileté des critiques qui les ont rédigés, ni surtout le nombre de ces critiques, mais le bien-fondé de la méthode et des principes à partir desquels elle a été menée. D'un côté on a cette méthode et ces principes avec les chiffres fournis par l'analyse formulaire; de l'autre côté on n'a que la critique de cette méthode, sans chiffres, sans analyse statistique, sans contre-proposition étayée de principes logiques ou mathématiques.

Deux questions sont en cause. Est-ce que les taux de densité formulaire révèlent une différence entre chansons de geste et romans (et *Buevon de Conmarchis* sera inclu dans cette dernière catégorie, on verra plus loin pourquoi) suffisante pour servir de base à la proposition que les deux genres ont été créés de façon différente? Est-ce que le pourcentage des formules s'explique en fonction de la longueur des textes? Je m'occuperai d'abord de la première de ces deux questions. Le tableau I présente les chiffres dont il s'agit, pris dans mon livre (pp. 23, 34).

Tableau I: Densité formulaire de 13 poèmes narratifs du Moyen Âge<sup>1</sup>

poème	nombre d'hémistiches	répétitions d'hémistiches	pourcentage des répétitions
Buevon de Conmarchis	7762	1187	15
Roman d'Enéas	5390	853	16
Roman d'Alexandre	1614	277	17
Pèlerinage	1740	402	23
Siège de Barbastre	5314	1221	23
Moniage Guillaume II	13258	3308	25
Charroi de Nîmes	2972	851	29
Gormont et Isembart	1318	380	29
Guillaume	7108	2172	31
Raoul de Cambrai	11110	3630	33
Roland (Oxford)	8004	2814	35
Couronnement de Louis	5390	2021	37
Prise d'Orange	3774	1464	39

<sup>1</sup> Pour les critères qui ont régi cette analyse, voir *The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft* (Berkeley, Los Angeles et Londres: University of California Press, 1973), chapitre II. Je prends cette occasion pour corriger deux fautes dans la table telle qu'elle est imprimée dans ce livre: il y a 853 répétitions dans le *Roman d'Enéas* et non 953 (faute d'im-

Comme on voit, le pourcentage de toutes les chansons de geste est au-dessus de 20, et des romans au-dessous de 20, ce qui fait tomber les poèmes en deux groupes.

Interprétons maintenant ce tableau dans le contexte de la statistique générale. Supposons qu'on mette 13 boules blanches dans une urne. Premier événement: un garçon tire trois boules, dessine une croix noire sur chacune des trois, et les remet dans l'urne. On secoue le contenu de l'urne. Deuxième événement: un autre garçon, celui-ci aveugle, tire trois boules à son tour. Chose remarquable, ce sont les trois boules aux croix noires! Un curieux qui regarde cette scène serait dans son droit de soupçonner qu'il ne s'agit pas de pur hasard, et il aurait bien raison car il n'y a qu'une chance sur 286 pour que le deuxième événement survienne. Cela illustre la probabilité que, sur la base de l'analyse quantitative des hémistiches répétés, la division des treize poèmes en question en deux groupes distincts, d'une part les trois poèmes qui passent pour l'oeuvre d'écrivains, d'autre part les dix chansons de geste, est aléatoire.<sup>1</sup> Les statisticiens recommandent qu'une alternative soit rejetée si sa probabilité — ou, bien sûr, celle d'un résultat plus extrême du même côté — est de moins d'une chance sur 20. La proportion d'une chance sur 286, quatorze fois au-dessous du niveau que l'on considère habituellement comme probant, se place dans la catégorie des preuves péremptoires.<sup>2</sup>

Si ce n'est pas le hasard qui fait que les poèmes se répartissent en deux

pression: le pourcentage est donc correct), et le pourcentage de répétitions dans le *Moniage Guillaume II* est 25 (24,9) au lieu de 24. Que la différence entre les pourcentages de *l'Alexandre* et du *Pèlerinage* soit trop petite, comme le suggère W. Whallon et Jacques Horrent, cités par M. Calin serait juste si la comparaison se limitait à ces deux poèmes. Mais en l'occurrence la critique n'est pas justifiée. Voyez ci-dessus, p. 289, la note 1.

<sup>1</sup> La probabilité est la même si l'on choisit les trois boules en un seul tirage ou si on les choisit l'une à la suite de l'autre. On présentera la preuve en supposant qu'elles sont tirées une à la fois. La probabilité qu'on choisit au premier tirage une des boules marquées est de trois chances sur treize. Il en reste douze boules dans l'urne. Au deuxième tirage la probabilité est donc deux sur douze, et au troisième une sur onze. Donc la probabilité que l'on tire les trois boules marquées l'une à la suite de l'autre est  $3/13 \times 2/12 \times 1/11 = 1/286$ .

<sup>2</sup> Quand j'écris «péremptoire», je me sers d'une catégorie formelle. Le fait que dix poèmes relèvent d'un groupe et seulement trois de l'autre n'affaiblit pas la conclusion, contrairement à ce que M. Calin prétend. Cette «faute» n'en est pas une du tout. Il n'est pas vrai non plus que les unités comparées ne sont pas du même type, car la longueur des hémistiches est sans rapport avec la validité de la preuve. En tout cas, si le *Roman d'Énéas* est rédigé en octosyllabes, il en est de même de *Gormont et Isembart*, où d'ailleurs les césures sont loin d'être régulières. Mais consentons à l'objection de Lionel Friedman à titre d'hypothèse et éliminons le *Roman d'Énéas* du corpus: les chances sont encore de l'ordre d'une sur 66.

groupes distincts, quelle est la raison majeure qui explique cette disposition? La réponse que je donne à cette question, la réponse que j'ai donnée en 1973, c'est la technique de la poésie orale.

Mais il y a une autre possibilité, suggérée par M. Calin — à la suite de William Whallon et de Linda Paterson — quand il écrit que j'ai «commis une erreur très grave de manipulation statistique» en comparant des poèmes qui varient en longueur. En effet, on a soutenu que la différence entre les pourcentages de répétitions dans les deux groupes est une fonction de la longueur des textes et que j'aurais dû tenir compte de la dimension des poèmes dans mes résultats. Soumettons cette proposition, de caractère statistique, à une analyse du même caractère.

Si les dix chansons de geste, qui ont toutes une proportion de répétitions plus élevée, étaient toutes plus longues que les trois «romans», cette explication selon la dimension des poèmes aurait de fortes chances d'être correcte. Il faut en tout cas comparer la longueur relative des poèmes dans les deux groupes. Il y a trente comparaisons à faire. Dans seize des comparaisons, la chanson de geste est plus longue que le «roman», tandis que dans treize cas, elle est plus courte. Dans l'une des comparaisons, les poèmes sont de longueur égale. Les chansons de geste sont donc plus longues que les «romans» dans seulement trois cas plus que ceux où elles sont plus courtes. L'effet de cette légère prédominance ne saute pas aux yeux, mais une méthode statistique le mettra au clair.

À ce moment de la discussion il est utile de représenter les termes de la comparaison par des symboles. Mettons «O» pour chacun des poèmes dans le groupe de dix chansons de geste qui, selon mon hypothèse, ont été composées oralement; mettons «E» à la place de chacun des trois poèmes qui, tout le monde en convient, ont été rédigés par des écrivains. Appelons mon interprétation «l'hypothèse de la composition orale» et l'alternative «l'hypothèse des dimensions.» Pour les besoins de la comparaison il est nécessaire d'ajouter une troisième interprétation, c'est-à-dire celle selon laquelle ni la longueur des textes ni la technique de la composition orale n'influence la densité formulaire, bien qu'on ait déjà éliminé cette «hypothèse nulle» en calculant qu'il n'y a qu'une chance sur 286 pour qu'elle soit vraie. De plus, disons qu'une paire de poèmes est «concordante» si le plus long des deux a plus de répétitions, en proportion, que l'autre; dans le cas inverse on appellera la paire «discordante»; si les deux poèmes ont des dimensions égales ou un même pourcentage de répétitions, disons qu'ils constituent une «paire égale.»



Si l'hypothèse des dimensions est la bonne, il y aura plus de paires concordantes que de discordantes: qu'importe si les deux poèmes en question viennent des deux groupes (c'est-à-dire s'il s'agit de comparaisons [O,E] et [E,O], dont il y a trente possibles, y compris une paire égale) ou s'ils appartiennent au même groupe (comparaisons [E,E] et [O,O], dont il y en a quarante-huit), cela est toujours vrai. On s'attendra à trouver à peu près autant de paires concordantes que de discordantes selon l'hypothèse nulle. Avec l'hypothèse de la composition orale, les prévisions se compliquent. Là dans le cas d'une comparaison (E,O), c'est-à-dire dans laquelle le poème qui appartient au groupe de trois est plus court que celui qui vient du groupe de dix, on s'attendra à ce que le plus court des deux ait un pourcentage moins élevé de répétitions. On trouvera donc un surplus de paires concordantes parmi les comparaisons (E,O), ce qui correspond exactement au résultat prévu par l'hypothèse des dimensions, et c'est pour cette raison que les comparaisons (E,O) ne sont à elles seules d'aucun secours pour résoudre le problème. Mais pour les comparaisons (O,E), où le poème qui vient du groupe des dix est plus court que celui du groupe de trois, on prédirait qu'il y aurait plus de paires discordantes que de concordantes. Ces prévisions, aussi bien que le résultat des comparaisons, sont représentées dans le tableau II.

L'accord entre le résultat prévu par l'hypothèse orale et les chiffres réels n'est pas seulement frappant, il est total. Parmi les treize comparaisons (O,E), il n'y en a aucune qui soit concordante, et ce résultat est on ne peut plus en désaccord avec les prévisions de l'hypothèse des dimensions. Selon l'hypothèse nulle il n'a qu'une chance sur 51 de se produire.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Voici comment on calcule la probabilité que les treize paires (O,E) seront toutes discordantes, en l'occurrence une sur 51. La calculation est basée sur l'hypothèse nulle, selon laquelle on sait la longueur de chaque poème mais on ignore l'ordre des poèmes relatifs l'un à l'autre en ce qui concerne le pourcentage de répétitions. Tous les ordres possibles sont donc également probables. Dans deux de ces comparaisons, les poèmes ont le même pourcentage de répétitions, à savoir, d'une part, le *Pèlerinage de Charlemagne* et le *Siège de Barbastre*, d'autre part *Gormont et Isembart* et le *Charroi de Nîmes*: on résout cette égalité arbitrairement pour faciliter la calculation, mais la probabilité sera la même indépendamment de l'expédient choisi pour le faire. Il y a 13! façons d'arranger les treize pourcentages. (Le symbole «!» signifie «factorielle», et  $13! = 13 \times 12 \times 11 \times 10 \times 9 \times 8 \times 7 \times 6 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1$ .) Dans la calculation on ne considère que le rang des poèmes par rapport à leur pourcentage de répétitions. Toutes les 13! assignations possibles de rang sont également probables, du point de vue théorique. Ainsi la probabilité de chaque assignation est 1 sur 13!. Le symbole «a» signifiera le nombre des assignations de rang pour lesquelles les 13 paires (O,E) sont discordantes. La probabilité que l'on recherche égale a/13!. On énumère toutes les assignations

Tableau II: Comparaison des paires de poèmes selon leur longueur et le pourcentage d'hémistiches répétés

type de textes de longueur égale	comparaison		prévision selon l'hypothèse		nombre de			totaux
	texte plus court	texte plus long	de la composition orale	des dimensions	paires concordantes	paires discordantes	paires égales	
1	O	O	aucune	plus de paires concordantes	24	19	2	45
	O	E	plus de paires discordantes	plus de paires concordantes	0	13	0	13
	E	O	plus de paires concordantes	plus de paires concordantes	16	0	0	16
	E	E	aucune	plus de paires concordantes	0	3	0	3
			totaux:		40	35	3	78

Selon l'hypothèse des dimensions il a encore moins de chances de se présenter. Il nous reste donc une seule hypothèse valable, notamment celle selon laquelle les pourcentages de répétitions s'expliquent comme un effet de la composition orale des chansons de geste et de la composition écrite des «romans.»

possibles, et on trouve que  $a = 1022736 \times 5!$ . Donc la probabilité d'occurrence des 13 discordances (O.E) est  $a/13! = (1022736 \times 5!)/13! = 149/7560 = 1/50.7$  approximativement. Je tiens à exprimer ici mes remerciements à M. Padraic Neville, expert-conseil en statistique à Berkeley, qui m'a beaucoup aidé dans le cas qui nous occupe.

Je demande pardon au lecteur de cette longue digression ponctuée de formules mathématiques et statistiques. Elle n'aurait pas été nécessaire si les critiques qui ont soutenu l'importance de la longueur des textes avaient pris la peine de vérifier leur opinion. Pour ma part, j'ai soutenu en 1973 — et je le soutiens encore — que même un examen rapide de la table des pourcentages d'hémistiches répétés (page 23 du livre) aurait dû suffire, sans aucun recours à la statistique, pour écarter l'opinion de mes critiques, puisque les pourcentages n'augmentent pas en fonction de la longueur des textes. Mais plutôt que de réitérer ce qui est déjà évident, j'ai voulu suivre ici toutes les étapes d'une preuve statistique pour dissiper une fois pour toutes les malentendus. La méthode que j'ai employée dans mon livre reste valable, et je m'étonne que M. Calin ait dit le contraire sans procéder lui-même à une vérification: les principes se trouvent dans n'importe quel manuel de statistique générale où il s'agit de la théorie des probabilités.

Les déformations dont je me suis plaint dans le deuxième article de cette série subsistent dans la prose de M. Calin. Si l'on avait soin de représenter fidèlement les énoncés d'autrui, il serait possible d'entamer un dialogue entre les partisans du rôle prépondérant de la tradition orale et ceux qui croient que son effet se réduit au minimum.<sup>1</sup> Mais ce n'est pas le cas de M. Calin, qui répète tous les arguments négatifs qu'il rencontre dans les comptes rendus de mon livre tout en supprimant les expressions d'approbation et les jugements de comptes rendus favorables.<sup>2</sup> Est-ce que ces arguments négatifs sont corrects? Peu lui importe, comme on l'a déjà vu pour les «graves erreurs» de statistique. Ainsi, lorsque William Whallon élevait des objections parce que je n'avais pas fourni une liste des hémistiches répétés dans la *Chanson de Roland*, M. Calin ne mentionne

<sup>1</sup>Que cet effort de bonne volonté ne soit pas impossible dans notre champ d'études ressort des articles de M. Pierre Le Gentil à propos du traditionalisme et des observations pertinentes de M. Wolfgang G. van Emden dans «La bataille est adree endementres: Traditionalism and Individualism in Chanson de Geste Studies», *Nottingham Mediaeval Studies*, 13 (1969), 3-26. Cette excellente mise au point pourrait bien servir de point de départ pour un dialogue qui aurait des chances de porter fruit.

<sup>2</sup>Peter F. Dembowski a énuméré, dans une contribution qui doit avoir échappé au regard de M. Calin (*Romance Philology*, 31 [1977-1978], 663-669), les onze comptes rendus qui avaient paru avant février 1976 en les qualifiant ainsi: 2 *critical*, 1 *not too sympathetic*, 1 *friendly*, 1 *favorable*, 2 *rather positive*, 1 *fundamentally positive*, 1 *on the whole positive*, et 2 *very positive*. Et pourtant beaucoup d'observations critiques citées par M. Calin proviennent de ces mêmes comptes rendus. On voit bien que le goût de l'anthologiste a beaucoup influencé la confection du petit florilège de critiques établi par M. Calin.

pas, comme il aurait dû en toute objectivité, qu'il s'agit de 2.814 formules. Il m'aurait fallu quarante-sept pages pour les faire imprimer à 60 hémistiches à la page, et pourquoi? La concordance du *Roland* d'Oxford a paru quatre ans avant la publication du livre! Pareillement M. Calin cite encore une fois avec approbation William Whallon qui discerne une contradiction quand je déclare que «plus le texte scruté pour les phrases identiques est long, plus on découvre de formules dans l'échantillon», mais il ne mentionne pas que dans le contexte de cette déclaration il ne s'agit *que* d'échantillons, pour lesquels les principes de la statistique sont tout autres que pour les poèmes entiers. Loin de me contredire, j'ai développé la méthode des concordances de poèmes entiers précisément à cause de cette différence. Il en est de même d'une autre contradiction supposée: je n'ai jamais soutenu que les hémistiches de quatre syllabes ont une plus forte probabilité de se répéter que les hexasyllabes. Ensuite, en citant un passage relevé par John Miletich qui me met censément en contradiction avec M. Albert Lord à propos du «seuil» de densité formulaire, M. Calin ne tient aucun compte de ce que j'ai écrit à cet égard dans ma première défense. Je répète donc ici, dans l'espoir que cette fois les mots ne seront pas passés sous silence, que la différence du «seuil» tient à ceci: M. Lord parle de la quantité *combinée* des formules et de ce qu'il appelle les «expressions formulaires», tandis que moi je m'occupe uniquement des formules. Pour la formulation de M. Lord, voir par ailleurs la note 3 de la page 248 ci-dessus. Bien entendu on pourrait défendre M. Calin en prétendant que ces idées erronées, ces citations prises hors du contexte, ces déformations d'arguments ne sont pas les siennes mais celles des critiques qu'il cite. Cela est juste, et c'est précisément le problème. Si l'on fait siennes les idées d'autres critiques, surtout dans le domaine de sa propre spécialité, il faut vérifier d'abord si elles sont valables.

La classification de *Buevon de Conmarchis* a soulevé une objection de la part de M. Calin. Adenet le Roi a écrit *Buevon* entre 1269 et 1285 pendant qu'il était sous le patronage de Gui de Dampierre. Les documents qui datent de l'époque le qualifient de *menestrel*, et Adenet lui-même se dissocie des jongleurs:

Cil jougleour qui ne sorent rimer  
 Ni firent force fors que dou tans passer,  
 L'estoire firent en plusours lieus fausser,  
 D'amours et d'armes et d'onnour mesurer  
 Ne sorent pas les poins ne compasser,  
 Ne les paroles a leur droit enarmer  
 Qui appartient a noblement diter. . . .

(*Les Enfances Ogier*, éd. Albert Henry, vv. 13-19)

Du côté formel, Adenet introduit un élément de raffinement (comme dans son *Berte aux grans piés*) qui est inconnu des autres auteurs de chansons de geste: la plupart des laisses à rime masculine sont suivies par des laisses à la rime féminine correspondante. Quant à l'intrigue, il modère le rythme saccadé des scènes de bataille qui se trouvent dans son modèle, le *Siège de Barbastre*, allonge systématiquement le dialogue, supprime les détails crus ou brutaux, adoucit les exagérations épiques, évite les reprises, ajoute des traits de courtoisie, et prend soin d'informer ses lecteurs du destin final de ses personnages. Toutes ces tendances portent l'oeuvre vers le roman courtois en l'écartant de la configuration typique de la chanson de geste, M. Albert Henry résume bien ces traits: «Avec le *Siège de Barbastre*, nous avons affaire à un tout homogène: matière de chanson de geste, style de chanson de geste. . . . L'adaptation d'Adenet a quelque chose d'hybride et de trouble: sa démarche manque de décision. Pour le fond, nous avons vu qu'elle oscillait entre la chanson de geste et le roman, sans se détacher complètement de l'une, sans atteindre délibérément l'autre. Pour le style aussi, on peut parler d'une souplesse émasculée.»<sup>1</sup> En commentant le fabliau «Les Deux Bordeors ribauz», auquel on retournera plus loin, Albert Henry interprète la mention d'un poème *du rot Loëis / Et de Buevon de Conmarchis* comme une allusion au *Siège de Barbastre* plutôt qu'à *Buevon* à cause du choix de l'expression *chanson de geste* pour désigner l'oeuvre en question, ce qui indique que M. Henry ne croit pas que *Buevon* passait pour appartenir à ce genre littéraire à l'époque. En somme, on pourrait dire que *Buevon de Conmarchis*, l'oeuvre d'un auteur qui a bel et bien écrit un roman d'aventures, *Cléomadès*, partage avec le genre du roman certains traits de *l'art de noblement diter*, en même temps il retient quelques-unes des qualités extérieures de la chanson de geste (parmi lesquelles le sujet épique et l'organisation en laisses monorimes). Cette nature hybride de *Buevon* s'exprime aussi dans ma terminologie, mais c'est bien autre chose que de dire que j'ai «transformé *Buevon* . . . d'épopée en roman.» Ce qui importe dans le contexte actuel, c'est que *Buevon* appartient au groupe de poèmes qui ont été créés par écrit. À cet égard, on peut ajouter un autre élément — la proportion relativement basse de répétitions — à la liste des qualités qu'on découvre dans *Buevon de Conmarchis* qui révèle un romancier, un écrivain, à l'oeuvre.

<sup>1</sup>Albert Henry, *Les OEuvres d'Adenet le roi*, vol II, *Buevon de Conmarchis*, Rijksuniversiteit te Gent, Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren, 115 (Bruges: De Tempel, 1953), p. 28.

La laisse XLIII d'*Huon de Bordeaux*, dans laquelle le jongleur annonce que, fatigué et assoiffé, il arrête la présentation de sa chanson à l'approche du soir, et dans laquelle il invite les contributions pécuniaires de son auditoire, est d'importance primordiale. Je reprends ici les arguments de Mme Marguerite Rossi contre sa valeur documentaire, cités *in extenso* par William Calin. D'abord, «réclamer une maille, si l'on retient une remarque d'E. Faral, paraît bien être un lieu commun.» Si c'est la raison qui fait pencher le critique vers l'une ou l'autre interprétation en ce qui concerne ce passage, je ne vois pas quelle est sa portée, à moins que par «lieu commun» on comprenne une expression forcément fictive et qui n'a rien à faire avec la réalité. Mais ce n'est pas du tout ce que dit Faral. Au contraire, il renvoie son lecteur au *Dit de la maille* pour confirmer qu'en effet les jongleurs jouaient pour le prix d'une maille prise à chacun des spectateurs.<sup>1</sup> Deuxièmement, Mme Rossi fait remarquer que le jongleur serait bien naïf s'il attendait le lendemain pour se faire récompenser. Et si son auditoire s'égare? Mais oui, ce jongleur est peut-être naïf, mais la sagesse est une exigence bien étrange quand il s'agit d'évaluer un morceau d'évidence de caractère historique. Si l'on acceptait l'interprétation de M. Calin, à savoir que l'auteur assume la voix d'un jongleur, cet artifice serait tout aussi naïf, car il faudrait admettre qu'on peut représenter plausiblement un poète qui attend le lendemain pour se faire récompenser. En fait ni l'une ni l'autre interprétation ne convainc: l'évidence est là, ce qu'elle révèle de la sophistication du jongleur n'a rien à faire avec sa valeur historique. Troisièmement, selon Mme Rossi «l'image du jongleur fatigué se dirigeant vers la taverne en même temps que ses clients n'est pas des plus flatteuses.» Cela dépend naturellement de l'opinion qu'on a des tavernes, mais dépend encore plus, malheureusement, de la mention d'une taverne, dont il n'y a aucune trace dans le texte: le vers en question, c'est *Et s'along boire, car je l'ai désiré* (v. 4981), sans autre détail. Mais supposons, pour les besoins de l'argument, que ce vers constitue une invitation et que le poète veuille boire un coup avec son auditoire dans une taverne: l'association du jongleur avec la taverne est tellement fréquente dans les textes du Moyen Âge qu'Edmond Faral ouvre son chapitre intitulé «La Situation morale des jongleurs» en y consacrant trois pages.<sup>2</sup> L'invitation n'aurait donc rien d'insolite, et rendrait le passage plus réaliste. Rien dans ces trois

<sup>1</sup>Edmund Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge* (Paris: Champion, 1910), 119.

<sup>2</sup>*Les Jongleurs*, pp. 143-144.

arguments de Mme Rossi n'emporte la conviction: ce ne sont que des suggestions, des conjectures, des opinions dont le but est d'affaiblir la valeur documentaire d'un passage qui témoigne des conditions d'une présentation jongleresque.

Aux trois arguments de Mme Rossi s'ajoutent deux autres, l'un de M. Jean-Charles Payen, l'autre de M. Maurice Delbouille. M. Payen soutient que les expressions telles que *oyez seigneurs* et *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.» Prenons d'abord les mots «se rencontrent surtout»: est-ce que *l'abondance* d'un phénomène à une époque tardive a un rapport déterminant avec son *existence* à une époque plus reculée? Sûrement pas, comme les textes le prouvent. Le *Charroi de Nîmes*, daté par son éditeur M. Duncan McMillan vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, commence: «Oez seignor»,<sup>1</sup> Il en est de même de la *Prise d'Orange*, dans les versions AB et C. Une *Prise d'Orange* primitive est attestée vers le début du XII<sup>e</sup> siècle, et la rédaction AB remonte au début du XIII<sup>e</sup>.<sup>2</sup> La *Chanson d'Antioche*, de la fin du XII<sup>e</sup> siècle dans la version qui nous est parvenue, commence: «Segnor, soiés en pais, laisiés la noise ester.» Un appel similaire en ouvre la deuxième laisse.<sup>3</sup> *Raoul de Cambrai*, généralement considéré comme appartenant au dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle, s'ouvre ainsi: «Oiez chançon de joie et de baudor», et on lit dans le vers 13: «Oiez chançon, et si nous faites pais.» Mais assez. Considérons l'opinion que beaucoup d'expressions analogues se trouvent dans des poèmes composés à une époque où la chanson de geste n'est plus récitée en public. Où en est l'évidence? Est-ce que les jongleurs que l'on met en scène dans les «Deux Boreadors ribauz» (seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle) sont censés lire les chansons de geste qu'ils mentionnent en privé, dans un château?<sup>4</sup> En fait, quel que soit le

<sup>1</sup>Le «*Charroi de Nîmes*», *chanson de geste du XII<sup>e</sup> siècle* (Paris: Klincksieck, 1972), 43.

<sup>2</sup>Claude Régner, éd., *Les Rédactions en vers de la Prise d'Orange* (Paris: Klincksieck, 1966), pp. 89-90. La rédaction D n'a pas ces expressions, bien que, selon Claude Régner, elle ait «passé par un stade de transmission orale; elle est peut-être aussi le produit d'une composition orale.» Voir «La *Prise d'Orange* dans le manuscrit B.N. fr. 1448», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 16(1978), 447.

<sup>3</sup>Suzanne Duparc-Quioc, éd., *La Chanson d'Antioche, édition du texte d'après la version ancienne* (Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1976), pp. 19-20.

<sup>4</sup>Publié dans Edmond Faral, éd., *Mimes français du XII<sup>e</sup> siècle* (Paris: Champion, 1910), pp. 93-111. Pour la datation, voir la p. 88.

développement des habitudes de lecture privée, nous ne savons pas quand les jongleurs ont cessé de présenter leurs oeuvres sur la place publique, mais il semble que ce soit au moins plus tard que le début du XIV<sup>e</sup> siècle. La plupart des chansons de geste datent d'avant cette époque; à vrai dire, la plupart des *manuscripts* dans lesquels elles sont préservées ont été copiés, selon leurs éditeurs et selon l'avis des paléographes et des codicologues, avant l'an 1300.<sup>1</sup> Il n'y a donc pas de raison pour identifier les expressions qui impliquent une présentation publique comme un phénomène tardif, ou comme des signes de décadence. Elles sont typiques de la chanson de geste dans la période de son plus grand éclat.

L'argument qui vient de M. Maurice Delbouille, non identifié comme tel par M. Calin, c'est que «le couplet [c'est-à-dire la laisse XLIII de l'édition Ruelle] 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.»<sup>2</sup> Puisque M. Calin n'explique pas cet argument, il est nécessaire de se tourner vers l'article de M. Delbouille où l'hypothèse de la composition improvisée *d'Huon de Bordeaux* est rejetée sur la base d'un «accord remarquable des trois manuscrits tant sur la composition du texte, laisse après laisse, que sur les leçons, malgré l'existence de nombreuses variantes de détail.» Néanmoins le manuscrit de Paris n'a pas cette laisse XLIII ni les quatre premiers vers de la prochaine; il y manque aussi un autre passage, la laisse LII dans laquelle le jongleur exige que les auditeurs donnent de l'argent à sa femme avant qu'il continue. Que le manuscrit de Turin contienne ces deux passages pourrait indiquer simplement que le texte qu'il préserve et celui du manuscrit de Tours, base de l'édition Ruelle, dérivent d'un même modèle: ce phénomène de la tradition manuscrite n'infirmait en rien l'idée que les laisses en question sont l'indice d'une présentation à vive voix et en partie improvisée<sup>3</sup> à l'époque où le poème a été composé à peu près comme nous l'avons dans le manuscrit de Tours. La relation entre expres-

<sup>1</sup> Voir «The Manuscript Corpus of the Medieval Romance Epic», à paraître dans *Essays on Medieval Romance Epic in Honour of Professor D. J. A. Ross*.

<sup>2</sup>Phraséologie de Mme Rossi, basée sur Maurice Delbouille, «La Chanson de geste et le livre», *La Technique littéraire des chansons de geste: Actes du Colloque de Liège (septembre 1957)*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 150 (Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1959), pp. 359-360.

<sup>3</sup>J'écris «en partie» simplement pour ceux qui conçoivent le terme *improvisation* trop strictement dans ce contexte. Voir la fin du paragraphe.



sions de présentation publique et tradition manuscrite mérite une étude plus détaillée qu'on ne peut lui accorder ici. En tout cas, ce qui intéresse M. Delbouille le plus dans cette partie de son article, c'est l'importance que M. Rychner donne à l'improvisation dans la transmission des chansons de geste; mais il peut y avoir beaucoup de latitude sur cette question sans que l'on soit amené à rejeter l'hypothèse d'une présentation orale qui aurait eu lieu sans l'aide de documents écrits. La mémoire, je le répète, joue un grand rôle dans la transmission de la littérature orale. Personne, à ce que je sache, ne propose une «libre improvisation»: autrement les textes d'un même poème n'auraient pas les ressemblances que nous leur voyons.<sup>1</sup> L'importance relative de la mémoire et de l'improvisation peut s'estimer si l'on compare soigneusement les différentes versions de certaines chansons, bien que les conclusions auxquelles on aboutirait ne s'appliquent qu'à cette chanson-là puisque la balance entre les deux aspects varie de poète à poète, et sans doute, pour un même poète, de séance à séance.

Ce qui nous reste, après cet examen des arguments extrêmement faibles de ceux qui prétendent que ces passages *d'Huon de Bordeaux* n'ont aucune valeur documentaire, c'est le texte lui-même. Est-ce qu'il nous montre un auteur qui intervient, travesti en jongleur, dans son poème, d'une manière conventionnelle, «en rappelant la qualité traditionnelle et ancestrale du genre, en faisant appel au sens de convention, de bienséance, d'étiquette chez l'auditoire et la manière dont le public concevait le genre dans un passé plus ou moins lointain» selon les paroles de M. Calin? D'abord, cette explication équivaut à une admission: les conditions de présentation préconisées par la théorie de la composition orale ont existé, car autrement «l'écrivain» n'aurait pas pu les imiter. Mais tandis que notre théorie n'exige qu'un niveau d'activité, le chant du jongleur qu'un scribe — ou plusieurs — aurait mis par écrit quelques moments après, l'interprétation de M. Calin en demande deux, notamment les circonstances dans lesquelles le jongleur aurait fait appel à son auditoire d'une manière similaire à ce que nous lisons dans le texte, et l'acte de l'écrivain qui, ayant pris connaissance de cette pratique jongleresque, affecte le geste du jongleur. Il est permis certes de dire qu'un écrivain imite les conditions de la jonglerie, mais il faut que ce qu'il imite ait existé, et dès que l'on en admet l'existence pourquoi ne pas admettre aussi que ce qu'on a devant soi reflète l'enregistrement de l'acte primaire plutôt qu'un second acte imita-

<sup>1</sup> Consulter l'article de A. B. Lord, «Perspectives on Recent Work on Oral Literature», in *Oral Literature: Seven Essays* (Edinburgh: Scottish Academic Press, 1975), p. 203.

teur? La réponse est claire: parce qu'une telle admission ne cadrerait pas avec la théorie d'une pure création par l'écrit. Mais l'hypothèse la plus simple est préférable, à moins qu'il n'y ait d'autres passages dans *Huon de Bordeaux* à partir desquels on peut prouver la nécessité d'un narrateur qui se distance du niveau primaire, qui s'ironise *comme narrateur* — et quand je dis «prouver», je ne veux pas dire conjecturer en dernier recours, comme seul moyen de sauver l'argument, mais démontrer par le texte lui-même. Il ne suffit pas de supposer gratuitement un narrateur «détaché», pour les besoins d'un argument *ad hoc*, faute d'évidence probante qu'il ait existé. L'exemple de Guillaume de Machaut, allégué par M. Calin, manque totalement de force dans ce contexte, parce que ce poète novateur du XIV<sup>e</sup> siècle occupe précisément une position clef dans la transition d'une étape de la culture qui est essentiellement orale dans ses modes d'expression à une autre étape dans laquelle l'écrit prend une importance considérablement augmentée. Les deux passages *d'Huon de Bordeaux*, vv. 4976-93 et 5510-19, restent comme le témoin rare et donc d'autant plus précieux d'une technique de présentation qui exige une certaine spontanéité; ils ne sont pas isolés, car il y a d'autres passages dans d'autres chansons de geste qui s'expliquent aisément — comme on verra par la suite — si l'on se base sur l'hypothèse d'une composition et d'une diffusion orales des chansons de geste, mais les vers *d'Huon* sont extrêmement explicites. Aucune tentative subtile de les expliquer comme un phénomène purement livresque ne peut réussir.

Une observation finale sur le rôle des jugements esthétiques. L'étude de la littérature médiévale est, on en conviendra, une science historique. Pour inspirer confiance, les idées que nous avons de cette littérature doivent se fonder sur l'évidence fournie par la documentation matérielle, la codicologie, la paléographie, la linguistique et la critique des textes, ensuite sur les connaissances acquises dans les domaines connexes que sont l'histoire culturelle, politique, sociale et économique et l'histoire des mentalités aussi bien que l'anthropologie et les autres sciences humaines. Les jugements de valeur, sur les moyens que les auteurs choisissent pour réussir dans le portrait des personnages, sur la construction habile des épisodes, sur l'aménagement de l'intrigue sont importants au plus haut degré. On pourrait même dire qu'il est indispensable de les exprimer, parce que ces jugements font partie de l'essence de nos activités comme lecteurs professionnels de la littérature. Mais la saine méthode exige que ces jugements soient le but de notre travail plutôt que le commencement. Je suis d'accord avec M. Calin — et mes étudiants peuvent en porter témoignage — qu'*Huon de Bordeaux* est «un *chef-d'oeuvre littéraire*, une

des plus belles épopées du Moyen Âge roman et qui révèle une *composition* et une *structure raffinées* . . . » (c'est lui qui souligne). J'aurais peut-être préféré un autre mot à la place de «raffiné», mais ce qui importe c'est que ces qualités ne sont pas la preuve, ni même l'indice, du niveau de culture littéraire dans le sens propre du terme que posséderait l'auteur. Et je suis surtout en désaccord avec la suite de cette même phrase de M. Calin: « . . . dues à un seul auteur, un trouvère de génie », à moins qu'elle ne renvoie à un état particulier *d'Huon*. Le jugement esthétique de M. Calin est irréprochable en soi, mais l'employer comme base d'une conjecture sur le mode de création *d'Huon de Bordeaux* est inacceptable au point de vue de la méthode. Je ne consens certes pas à la proposition que «une chanson de geste qui s'avère un chef-d'oeuvre de construction, de composition, de psychologie, de doctrine, d'images, etc., n'est pas née de la même façon [c'est-à-dire 'd'un processus d'improvisation orale']», parce que je ne crois pas que de telles considérations d'excellence esthétique nous disent *comment* une chanson est née. Elles ne nous renseignent que sur le talent du poète. À la vérité, les chanteurs qui tous ensemble constituent la tradition transmetteur d'une chanson authentiquement orale sont capables, dans certaines conditions et à certaines époques, de créer des chefs-d'oeuvre.

L'hypothèse de la transmission et de la composition orales d'au moins une partie considérable des chansons de geste n'est pas contredite par les déclarations qu'on trouve dans les textes eux-mêmes.

Quelques oeuvres médiévales contiennent une scène dans laquelle le jongleur présente sa narration devant le public, ou dans laquelle un personnage qui n'est pas jongleur se déguise en jongleur. Dans *Bueve de Hanstone*, par exemple, Josiane s'habille en jongleur et parvient à s'introduire dans la présence de Bueve où elle monte sur un banc pour chanter une chanson de geste, la chanson de Beuve et Josiane. Le narrateur nous dit comment Josiane a conçu son stratagème, comment elle est vêtue, ce qu'elle chante, mais il ne nous dit rien sur l'acte de composer la chanson qu'elle présente. Elle ne l'écrit pas d'avance, elle n'a pas de livre à la main, elle chante spontanément.<sup>1</sup> Dans le *Roman de la Violette*, Gérard, déguisé en jongleur, se plaint qu'il lui faille chanter une chanson de geste (qui concerne Guillaume *au cort nez*) tout en jouant de la vielle et sans avoir été instruit dans l'art de chanter. Pourtant il ne mentionne pas qu'il lui man-

<sup>1</sup>Albert Stimming, éd.. *Der festländische Bueve de Hantone*, Band I, Gesellschaft für romanische Literatur, 30 (Dresden, 1912), vv. 12803-18.



Guillaume n'a pas volé l'objet «livre» au fils de Graindor. Il lui a dérobé la chanson, et ce n'est qu'après cet acte d'appropriation qu'il l'a mise par écrit et enfermée dans un livre. Selon ce récit la chanson a vécu dans une famille d'exécutants, qui, on peut bien s'en douter, a pris soin de ne pas la présenter devant d'autres jongleurs jusqu'au jour où Guillaume l'a apprise en usant de subterfuge. La mise par écrit n'a eu lieu que secondairement, non pas comme processus de composition, mais comme le moyen de préserver une oeuvre peu connue de Guillaume qui a voulu ainsi briser le monopole de son concurrent. Que l'anecdote soit vraie ou non n'a rien à voir avec la question de sa vraisemblance; ce qui importe ici c'est que le narrateur l'a conçue et offerte comme vraisemblable. Le récit nous fournit un modèle — parmi d'autres qu'on peut concevoir — de la transmission et de la mise par écrit d'une chanson de geste, modèle qui a le grand avantage de se trouver dans le texte d'une chanson de geste.

*Doon de Nanteuil* nous transmet encore un autre récit qui explique comment un jongleur s'est emparé d'une chanson malgré la vigilance de son possesseur. Le poème raconte que Huon de Villenoeve, qu'on n'identifie pas textuellement avec l'auteur, a gardé pour soi la chanson, refusant d'accepter en échange vêtements, bétail et argent. Mais, s'exclame le narrateur d'un ton de triomphe, on a volé à Huon la chanson! Au Moyen Âge les livres étaient des objets précieux, chers à fabriquer. Il est donc peu probable qu'on ait volé la chanson en forme de livre, puisqu'un tel acte constituerait un crime sérieux qu'on ne raconterait guère dans l'intention d'obtenir la bienveillance de l'auditoire. D'ailleurs aucun livre n'est mentionné. L'interprétation la plus plausible de cette anecdote, c'est que le jongleur a appris d'Huon la chanson en l'entendant chanter.<sup>1</sup>

Ce sens du mot *apprendre* se confirme par les mots qu'on choisit dans la littérature contemporaine aux chansons de geste pour désigner la compétence d'en chanter.

(Paris: A. et J. Picard. 1973), p. lxiv. Monica Barnett, *La Bataille Loquifer*, Medium Aevum Monographs, New Series, 6 (Oxford: published for the Society for the Study of Medieval Languages and Literature by Basil Blackwell, 1975), édite la version du manuscrit *D*, Paris, Bibl. nat. f. fr. 1448, qui appelle l'auteur originel *Jendeus de Brie* (v. 3041). Mme Barnett résume les opinions sur l'identité de ce *roi Guillaume* (*cuens* dans *D*). La solution la plus probable, c'est celle de Cloetta qui a proposé Guillaume de Bapaumes, l'auteur supposé du *Moniage Rainouart*. Maurice Delbouille, «Les Chansons de geste et le livre», p. 331, soutient que Graindor de Brie est un écrivain. Mais *faire une chanson* est un terme général qui pourrait s'appliquer à la création écrite ou orale.

<sup>1</sup>Le passage est cité par Faral, *Les Jongleurs*, pp. 182-3.

Une série de trois poèmes publiée sous le titre des «Deux Bordeors ribauz» met en scène trois jongleurs qui se vantent de leurs talents. La *persona* du premier morceau, intitulé «La Gengle», déclare pouvoir chanter des sujets à volonté: *sai bien chanter com ge vueil*. Il introduit ses références aux chansons de geste en constatant « . . . ge sai de chançon de geste », et termine en disant, «*Il n'a chançon en tot le mont / Que ge ne saiche par nature.*» Pourquoi se vanter de *savoir des chansons de geste* s'il ne s'agissait que de la lecture? Dans ce cas-là, il ne serait pas nécessaire d'énumérer les sujets l'un après l'autre, car si l'on peut lire au public à partir d'un certain livre, il en va de même pour tous les livres. «La Gengle» a un caractère satirique car ce premier jongleur est un ignorant qui confond les épithètes et les domaines des personnages principaux: Guillaume *au tinel*, Rainouart *au cort nes*, Aye de Nanteuil, Garin d'Avignon, et ainsi de suite.<sup>1</sup> Le second poème de la série, une réponse au premier, met en scène un autre jongleur qui prétend *savoir chanter* toute une gamme de sujets, mais lui connaît bien ses personnages. Le troisième jongleur, réagissant aussi contre le premier, lui reproche, non de ne pas avoir réussi à apprendre les poèmes qu'il prétend savoir chanter, comme on pouvait s'y attendre s'il s'agissait de la mémorisation d'une douzaine de poèmes, mais de ne pas avoir assez maîtrisé la technique pour pouvoir assortir les noms aux personnages: *Mais les oeuvres dont tu te prises / N'as pas encor bien apprises* («La Contregengle», vv. 153-4). Remarquez une fois de plus que les livres ne paraissent pas dans le récit de ces trois poèmes.

Quelques jongleurs prétendent dépasser leurs rivaux en talent parce que ceux-ci *ne savent pas* la chanson, ou ne la savent pas aussi bien que le jongleur qui parle.

*La Chevalerie Ogier:*

Encore orrés canchon et bone et bele;  
Cil jogleor, saciés, n'en sevent gere,  
De la canchon ont corunpu la geste;  
Mais jel dirai, ben en sai la matere.<sup>2</sup>

*Aiol:*

N'est pas a droit joglere qui ne set ices dis,

<sup>1</sup> Contrairement à ce qu'on trouve dans *Huon de Bordeaux*, où la supposition que l'auteur n'est pas le jongleur narrateur de la chanson est purement gratuite, il y a ici une raison solide pour supposer l'ironie, au moins en ce qui concerne le premier des trois poèmes.

<sup>2</sup> Mario Eusebi, éd., *La Chevalerie d'Ogier de Danemarche* (Milano-Varese: Istituto Editoriale Cisalpino, 1963), vv. 11158-61.

Ne doit devant haut home ne aler ne venir;  
Teus en quide savoir qui en set molt petit,  
Mais je vos en dirai qui de lonc l'ai apris.<sup>1</sup>

*Fouque de Candie:*  
Vilain jongleur, qui Darne Dieu mal donge,  
Ne sevent tiex cui que morde ne ronge.<sup>2</sup>

*Gaufrey:*  
Poy est de jougleors qui en sache nonchier.<sup>3</sup>

*Les Saisnes:*  
Ja nus vilains jugleres de ceste ne se vant,  
Quar il n'en sauroit dire ne les vers ne li chant.<sup>4</sup>

*Anseïs de Cartage:*  
Mout a lonc tans k'ele a este perie,  
Onques n'en fu la droite rime oie.  
Chil jougleor vous en ont dit partie,  
Mais il ne sevent valissant une alie,  
Ains le corumpent par la grant derverie;  
Car il entendent plus a la lecerie,  
Au fabloier et a la legerie,  
Ke as estoires, ki ne vous mentent mie.  
Par moi vous ert icheste radrechie.<sup>5</sup>

*La Prise d'Orange:*  
Mais g'en dirai, que de loing l'ai aprise.<sup>6</sup>

Dans un *ensenhamen* célèbre, Guiraut de Cabrera blâme son jongleur Cabra de ne pas savoir une série d'oeuvres, parmi lesquelles des chansons de geste. Cabra ne saura jamais l'*Antioche*, déclare-t-il. Si *savoir une chanson* voulait dire simplement l'apprendre en la lisant, à quoi bon dire à un jongleur lettré qu'il *ne saura jamais* la chanson? Mais si l'on interprète

<sup>1</sup>Jacques Normand et Gaston Raynaud, éd., *Aiol, chanson de geste*, Société des Anciens Textes Français (Paris: Firmin Didot, 1877), vv. 13-16.

<sup>2</sup>Oskar Schultz-Gora, éd., *Folque de Candie, von Herbert le duc de Danmartin*, Gesellschaft für romanische Literatur, 21 (Dresden, 1909), variantes au vers 6766.

<sup>3</sup>F. Guessard et P. Chabaille, éd., *Gaufrey*, Anciens Poètes de France (Paris: Vieweg, 1859), v. 4711.

<sup>4</sup>F. Menzel et E. Stengel, éd., *Jean Bodels Saxenlied*, vv. 4-5.

<sup>5</sup>Johann Alton, éd., *Anseïs von Karthago* (Tübingen: imprimé pour la Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, 1892), vv. 8-16.

<sup>6</sup>Claude Régnier, éd., *Les Rédactions en vers de la Prise d'Orange*, v. 19 de la version AB.

*savoir* dans ce contexte selon la théorie de la composition orale — et voici un cas où l'analogie yougoslave nous donne une possibilité qui nous aurait peut-être échappé autrement — le terme perd son caractère problématique. Le jongleur bien versé dans son art *saurait* la chanson après l'avoir entendu chanter une seule fois, car il pourrait la reconstituer en mettant en jeu la technique qui consiste à employer les thèmes, les motifs, et les formules qu'il connaît de métier. Sa mémoire jouerait un rôle essentiel dans ce processus, et il répéterait bien des vers exactement comme il les avait entendus, mais il y aurait aussi d'importants écarts d'avec la version antérieure, tout comme nous voyons dans la tradition manuscrite de beaucoup des chansons de geste qui survivent dans plus d'un codex. L'analyse statistique des poèmes du XII<sup>e</sup> siècle nous montre qu'on pratiquait cette technique à l'époque, et aussi un siècle plus tard si l'on en croit les «Deux Bordeors ribauz» que Faral date de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle en se basant sur des critères linguistiques et codicologiques. Cabra n'était pas bien versé dans la technique, évidemment. Il était donc incapable de savoir les chansons comme son maître l'aurait voulu, et il ne saurait jamais la *Chanson d'Antioche*.<sup>1</sup>

La *Chanson des Saisnes* nous renseigne explicitement sur le fait que les jongleurs apprenaient leurs chansons en les entendant chanter:

Geste chançons des Saisnes n'est pas encor fenie,  
 Ainz commencent li ver de la grant aatie  
 Que li fil Guit[ecelin] o lor grant compaignie  
 Firent, a B[audoin] par qoi perdi la vie.  
 Cil jougleor bastart ne la vos chantent mie  
 Fors par adavinax, si com il l'ont oie.<sup>2</sup>

Celui qui a composé ces lignes nous dit que l'épisode des *Saisnes* est chanté de temps en temps par des jongleurs dont le débit est entravé par la faiblesse de leur mémoire; néanmoins ils essaient de chanter la chanson tout comme ils l'ont entendue. La conséquence de ces *adavinax*, ce sont les variations du texte qui sont typiques de la chanson de geste, et que Bédier a si bien décrites. On trouve la même idée dans la Fassung II de *Bueve de Hanstone*, où le poète proteste que

N'en sevent mie cist pluseur jougleor,

<sup>1</sup>«L'*Ensenhamen* de Guiraut de Cabrera», dans Martin de Riquer, *Les Chansons de geste françaises* (Paris: Nizet, 1957), pp. 332-351.

<sup>2</sup>Menzel et Stengel, éd., vv. 5888-93.



En devinant en chantent cascun jor,  
Car de l'estoire ont oublié la flour.<sup>1</sup>

Cette signification de l'expression *savoir chanter une chanson* est confirmée par le phénomène contraire. Dans le *Moniage Rainoart*, Guillaume de Bapaumes mentionne que l'auteur du poème ne pouvait pas s'en rappeler les mots:

Qui d'Aleschamps ot les vers controvez,  
Ot toz cez moz perduz et obliez,  
Ne sot pas tant qu'il les eüst rimez.  
Or les [vos] a Guillaumes restorez,  
Cil de Bapaumes, qui tant est bien versez  
De chançons fere et de vers acesmez.<sup>2</sup>

Dire que l'auteur a oublié les mots de sa propre chanson n'aurait aucun sens dans le contexte d'un phénomène purement livresque. Guillaume de Bapaumes ne dit pas que l'auteur a perdu le livre dans lequel le poème est écrit, mais plutôt que, ayant composé les vers de la chanson (*ot les vers controvez*), il les a oubliés. Comme il n'avait pas assez d'habileté pour les improviser en rime (*ne sot pas tant qu'il les eüst rimez*) après les avoir «perdus», il incombait à Guillaume, expérimenté dans l'art, de les remplacer (*restorer*), c'est-à-dire de reproduire la chanson. Qu'un auteur originel ait vraiment oublié ses vers est douteux. Guillaume invente cette version de l'origine du poème, en toute probabilité pour se faire de la publicité: lui est plus doué que celui qui a composé la chanson. On peut donc présumer qu'il n'invente pas une histoire que son auditoire rejetterait sur-le-champ. Il lui fallait une explication vraisemblable dans les limites de la création et de la transmission poétiques de son époque, et cette explication nous fournit une fois de plus un précieux témoignage des conditions de vie de la chanson de geste.

Le chanteur versé dans la technique de la composition orale et doué d'une bonne mémoire qui lui permet de retenir les grandes lignes de l'intrigue et même beaucoup de petits détails n'a pas besoin de recourir aux livres pour reproduire un poème qu'il vient d'entendre. Je ne nie pas la

<sup>1</sup>Stimming, éd., *Der festländische Bueve*, Band III, vv. 48-50.

<sup>2</sup>Leçon du manuscrit B.N. f. fr. 368. Pour les variantes de ce passage, consulter Gerald A. Bertin, *Le Moniage Rainoart I*, p. lxii. M. Bertin exprime sa perplexité devant la leçon *toz cez moz perduz*, allant jusqu'à dire que «l'expression . . . pourrait manquer complètement de sens» (p. lxix): elle a un sens très clair si on se libère du modèle de la transmission exclusivement écrite des chansons de geste.

possibilité qu'il y ait eu des lettrés parmi les jongleurs, bien que l'art de lire et d'écrire ne doive pas avoir été très répandu dans le bas peuple, classe d'où sortent la plupart des chanteurs de geste. Il ne s'agit pas d'ériger une cloison étanche entre les lettrés et les analphabètes, mais simplement de reconnaître la chanson de geste pour ce qu'elle était, un genre foncièrement populaire, folklorique et oral (qui comprend, cela va sans dire, bon nombre de chefs-d'oeuvre). La capacité de lire, ou bien l'accès à quelqu'un qui puisse servir d'intermédiaire entre le chanteur et le livre, fournirait au jongleur des matériaux thématiques, mais la majorité de ses connaissances «littéraires» lui viendraient de la tradition orale. En tout cas, l'aptitude à lire n'est pas une condition nécessaire du métier, loin de là. Un juriste italien, Odofredo, qui est mort en 1265, raconte que des aveugles chantent en public de Roland et d'Olivier dans la ville de Bologna; *orbi qui vadunt in curia communis Bon[oniae] et cantant de domino Rolando et Oliverio*. (On a interdit aux chanteurs de geste français de jouer dans les places publiques de la ville en 1288.<sup>1</sup>) Vers l'époque où *Huon de Bordeaux* a été composé si l'on accepte la datation proposée par Mme Rossi, ou bien entre trente et quarante ans après qu'il a été composé si l'on se range du côté de M. Pierre Ruelle, des chanteurs aveugles, dont on peut s'assurer qu'ils étaient analphabètes, chantaient de Roland et d'Olivier en Italie.

Quel modèle M. Calin propose-t-il pour la composition et la transmission des chansons de geste? Pense-t-il que des clercs ont écrit les poèmes pour les donner ensuite aux jongleurs qui les liraient? Est-ce que ces clercs ont enseigné les chansons aux jongleurs? L'usage qu'il fait du terme *consciemment* et quelques autres expressions qu'il emploie laissent à croire qu'il conçoit l'auteur d'une chanson de geste de la même façon qu'un auteur moderne. Moi aussi je pense que les chansons de geste ont été composées consciemment — je n'ai jamais pu imaginer la composition inconsciente. Tous les poètes composent consciemment, bien sûr, à moins qu'on ne veuille faire exception de «l'écriture automatique» du vingtième siècle. La question ne se pose qu'à cause de quelques pages de critique dépréciative qui se sont glissées parmi les aperçus géniaux de M. Jean Rychner sur le rapport entre le style des chansons de geste et leur mode de création. A partir de là, il était impossible aux adversaires des idées de M. Rychner de séparer ces deux positions, c'est-à-dire la théorie de la compo-

<sup>1</sup>Cité par Gunther Holtus dans *Lexikalische Untersuchungen zur Interferenz: Die franko-italienische Entrée d'Espagne*, Beihefte zur *Zeitschrift für romanische Philologie*, 170 (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1979), pp. 52, 12.

sition orale et la critique sévère des qualités littéraires du genre. Évidemment M. Calin éprouve de la difficulté à croire à la sincérité de certains critiques, parmi lesquels moi-même. Mais je poursuis: si les clercs ont composé les chansons (ou peut-être seulement les chefs-d'oeuvre), et les ont apprises aux jongleurs, comment ceux-ci les ont-ils retenues dans l'esprit? Est-ce par une seule coïncidence que le même style formulaire se remarque dans ces poèmes «mémorisés» et dans la poésie orale des peuples modernes? Est-il raisonnable de maintenir que le jongleur se souvient mot à mot de tout un répertoire de longs poèmes, tels que ceux qui se trouvent mentionnés dans «Les Deux Bordeors ribauz» ou dans *l'ensenhamen* de Guiraut de Cabrera, à une époque où même dans la classe aristocratique on commençait à peine à devenir lettré?<sup>1</sup> Ou bien, étant donné le phénomène de la composition par motif et formule que l'on retrouve dans les textes, les modèles de transmission textuelle qu'ils fournissent et le changement continu d'une version à l'autre que même Bédier a reconnu comme exceptionnel dans le contexte de la littérature française du moyen âge,<sup>2</sup> n'est-il pas plus raisonnable de tourner ses regards vers l'analogie de la littérature orale, dans laquelle les textes sont transmis par la mémoire en combinaison avec une technique improvisatrice?

Quelques jongleurs prétendent que les poèmes qu'il racontent sont conservés dans les chroniques monastiques — le plus souvent à Saint-Denis — ou proviennent d'autres sources écrites, ou qu'ils ont été traduits du latin (*Jehan de Lanson*, par exemple). Bédier, qui avait intérêt à accepter ces affirmations, les a considérées plutôt comme une simple réflexion de l'importance des légendes épiques pour les sanctuaires qui bordaient les grandes routes de pèlerinage. À propos d'une déclaration d'Adenet le Roi, il a écrit: «Assurément le moine Savari n'a point enseigné à Adenet l'histoire de Berthe et Pépin. Il n'en est pas moins vrai que Berthe était enterrée auprès de Pépin à Saint-Denis.»<sup>3</sup> La plupart des critiques semblent voir

<sup>1</sup>Pour une discussion du rôle de l'écrit dans la société anglo-normande, voir M. T. Clanchy, *From Memory to Written Record: England, 1066-1307* (Londres: Edward Arnold; Cambridge: Harvard University Press, 1979).

<sup>2</sup>Je sais bien que Bédier n'a pas penché vers la théorie de la composition orale, qui d'ailleurs ne se présentait pas encore, mais même lui, le défenseur le plus assidu de la thèse des origines savantes, s'est rendu compte que la tradition textuelle des chansons de geste est différente. Ce phénomène textuel demande une explication, et toute théorie qui ne peut pas l'expliquer est destinée à échouer.

<sup>3</sup>Joseph Bédier, *Les Légendes épiques*, troisième édition, vol. IV (Paris: Champion, 1929), p. 169.

dans ces prétentions surtout le désir des jongleurs de s'arroger un ton d'authenticité.<sup>1</sup> Je ne voudrais pas nier que parfois les jongleurs obtiennent des clercs la thématique de leurs chansons — il ne serait pas prudent, à mon avis, d'adopter une telle position d'entrée en matière; ce que je nie, c'est que le *type de style* qu'on trouve dans les chansons de geste soit celui que pratiquent typiquement les clercs, qui avaient leur propre écriture, celle qu'on trouve dans le roman courtois, dans beaucoup de vies de saints et dans les ouvrages didactiques et allégoriques. Si le clerc révisé le texte d'une chanson de geste, comme le prétend le jongleur des *Enfances Guillaume* qui nous fournit ainsi encore un autre modèle de transmission,<sup>2</sup> ce doit être là un cas exceptionnel dans un genre profondément populaire. *Girart de Vienne* est censé être l'oeuvre d'un clerc, Bertran de Bar-sur-Aube. Qu'on ne doive pas forcément prendre au sérieux de telles déclarations se constate par l'exemple de la version Béatrix de la *Naissance du Chevalier au cygne* où il est dit que le poème a été mis par écrit à la demande de «la bone dame Orable . . . dedens les murs d'Orenge la fort cité mirable.»<sup>3</sup> Mais on ne doit pas non plus écarter ces dires sans autre forme de procès: chaque cas exige une étude approfondie. En principe il est salutaire de douter méthodiquement de la véracité de tels énoncés,<sup>4</sup> tout en retenant les modèles de la création poétique qu'ils offrent, car ces modèles reflètent les possibilités conçues par les contemporains du phénomène en cause. Dans une société où l'écrit jouit d'un prestige énorme, toute allusion au document ou à l'auteur sert à rehausser l'attrait de l'oeuvre. C'est pourquoi j'ai préféré baser ma démonstration sur les faits de style plutôt que sur ces passages où le poète parle du mode d'existence de son oeuvre. Mais les déclarations des poètes ne contredisent nullement les suppositions de la théorie. Au contraire, celles-là se comprennent mieux parfois quand on les lit à la lumière de la théorie.

<sup>1</sup>Léon Gautier, *Les Épopées françaises*, seconde édition, vol. I, pp. 117-119, 201-202; L. F. Flutre. «Études sur le *Roman de Perceforest*», *Romania*, 71 (1950), 374-375; Jean Frappier, «Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 73 (1957), 3n; Albert Henry, *Les Oeuvres d'Adenet le roi*, vol. II, p. 164.

<sup>2</sup>Patrice Henry, éd., *Les Enfances Guillaume*, Société des Anciens Textes Français (Paris, 1935), vv. 16-22.

<sup>3</sup>Jan A. Nelson, éd., dans *The Old French Crusade Cycle*, vol. I (The University of Alabama Press, 1977), vv. 19, 21.

<sup>4</sup>Voir dernièrement, sur Richard le Pèlerin, la belle étude de Robert Francis Cook, *Chanson d'Antioche, chanson de geste: Le Cycle de la croisade est-il épique?* Purdue University Monographs in Romance Languages (Amsterdam: John Benjamins B. V., 1980).

L'interprétation de l'épopée française médiévale comme un genre fondamentalement oral (c'est-à-dire dans lequel la plupart des poèmes, y compris des chefs-d'oeuvre, ont été composés et transmis par voie orale avant d'être mis par écrit) constitue ce que M. Hans Robert Jauss appelle, à la suite de Thomas Kuhn, un changement de paradigme.<sup>1</sup> Elle nous permet de proposer la solution de problèmes qui étaient autrement insolubles ou qui nécessitaient plusieurs hypothèses où il n'en faut qu'une selon la nouvelle interprétation. Mais comme l'a montré Kuhn, les spécialistes qui sont accoutumés à voir les choses d'une certaine façon ne changeront guère leur point de vue même quand le nouveau modèle se montre plus adéquat. Ainsi, dans les études sur la chanson de geste, les spécialistes qui étaient déjà formés à l'époque où M. Rychner a publié son étude brillante et innovatrice ont consacré d'énormes quantités d'énergie à critiquer la théorie. Ces spécialistes, désarçonnés à l'idée qu'un chanteur illettré pouvait composer un chef-d'oeuvre<sup>2</sup> — constatation qui menaçait de porter atteinte à toute la politique implicite des études littéraires — ont attaqué la théorie sur la base d'assomptions qui ne seraient plus valables si la théorie s'avérait juste. L'alternative était de travailler à raffiner la théorie, à en examiner toutes les conséquences, à voir si les phénomènes textuels, historiques, littéraires et — oui — esthétiques ne s'expliquaient pas mieux selon cette nouvelle perspective. Car l'un des effets majeurs de cette réaction (réaction si violente qu'un observateur impartial soupçonnerait que M. Rychner avait piqué les critiques au vif par la part considérable de vérité attenante à sa théorie) a été que peu de spécialistes ont alors pris la peine d'examiner, l'esprit ouvert et objectif, d'autres chansons que celles traitées par cet érudit. De plus, nos perspectives sur le jongleur médiéval ne sont pas adéquates si nous nous en tenons à la seule analyse de Faral, qui n'avait aucune conception d'une technique de présentation qui puisse permettre au jongleur d'opérer indépendamment de l'écrit. Son livre sur les jongleurs est précieux, mais surtout à cause des citations qui illustrent le texte et de celles qui sont réunies dans le troisième appendice. Quand on les lit selon le paradigme d'une culture à dominante orale, elles prennent une différente tournure. Le plus grand accom-

<sup>1</sup>H. R. Jauss, «Paradigmenwechsel in der Rezeption mittelalterlichen Epik», publié en préface du livre d'Alfred Adler, *Epische Spekulanten* (Munich: Fink, 1975), Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: University of Chicago Press, 1962).

<sup>2</sup>N'oublions pas que M. Rychner lui-même, en révolutionnaire hésitant à consentir à fond aux implications de ses propres découvertes, a fait exclusion de la *Chanson de Roland* (manuscrit d'Oxford).

plissement de M. Rychner dans ce domaine d'études, c'est d'avoir situé le genre de la chanson de geste carrément dans les conditions de vie d'une telle culture, ce qui a préparé la voie d'une pragmatique de l'oeuvre médiévale.

Je soupçonne M. Calin de s'être quelque peu mépris sur les conséquences de l'histoire des mentalités, puisqu'il met le travail des historiens qui la pratiquent sur le même plan que les analyses freudiennes, marxistes et existentialistes (qu'il qualifie toutes de «nouvelles», sans justification), comme si les principes de ces différentes approches étaient forcément conciliables. Justement les implications de l'histoire des mentalités vont souvent à l'encontre des interprétations inspirées par les idéologies modernes. Philippe Ariès, pour ne prendre qu'un personnage dans la litanie des noms cités, a nié l'à-propos de la méthode psychanalytique pour éclaircir la relation entre enfants et adultes au XVII<sup>e</sup> siècle, et donc dans un temps beaucoup plus proche du nôtre que l'époque médiévale. Après avoir passé en revue ce qu'on considérerait aujourd'hui comme la conduite scandaleuse de l'enfant qui serait plus tard Louis XIII et de ses nourrices, M. Ariès commente: «... on imagine aisément ce qu'en dirait un psychanalyste moderne! Ce psychanalyste aurait tort. L'attitude devant la sexualité, et sans doute la sexualité elle-même, varie avec le milieu, et par conséquent selon les époques et les mentalités.»<sup>1</sup> L'historien des mentalités nous apprend que beaucoup, sinon la totalité, des attitudes de l'homme de 1200 diffèrent des nôtres, ce qui mène naturellement à la conclusion que les approches critiques basées exclusivement sur les structures mentales modernes ne s'appliquent pas aux phénomènes médiévaux, à moins de s'adapter radicalement aux perceptions de l'homme du Moyen Âge. Leur validité augmente au fur et à mesure que ceux qui les poursuivent tiennent compte de la réalité mentale de l'époque. L'ensemble des attitudes d'esprit qui ont cours dans cette société séparée de la nôtre par huit cents ans d'histoire, et où la population laïque est presque exclusivement analphabète,<sup>2</sup> constitue une altérité dont on ne s'approchera qu'à l'aide des sciences historiques. Je n'interdis à personne, cela va de soi, «le droit d'appliquer des approches nouvelles» ou autres (en fait cette sorte de

<sup>1</sup> *L'Enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* (Paris: Plon, 1960), p. 106.

<sup>2</sup> Voir Clanchy, *From Memory to Written Record*. M. Emmanuel Le Roy Ladurie n'a pu identifier que quatre habitants de Montailou, dans une population de 250, qui n'étaient pas analphabètes, et cela vers le début du XIV<sup>e</sup> siècle. *Montailou, village occitan, de 1294 à 1324* (Paris: Gallimard, 1975), p. 358.

langage est absurde dans le contexte de notre profession où toute méthode a le droit d'exister): mais je doute fort de l'efficacité, de l'utilité, et du bien-fondé de certaines approches qui ne font qu'ériger d'autres barrières entre nous et l'univers mental des poètes que nous étudions, et d'autant plus vivement que ces approches s'emboîtent dans les idéologies exclusivement modernes. Si l'on veut simplement adopter le point de vue du lecteur naïf du XX<sup>e</sup> siècle, qui lit les textes avec un minimum de perspective historique, c'est une autre affaire, mais j'espère que, lecteurs professionnels de la littérature, nous ne voulons pas nous contenter de cela. Ce qui nous sépare des poètes médiévaux est beaucoup plus intéressant que ce qui nous en rapproche.

La résolution des problèmes posés dans ces quatre articles dépend non pas de la nouveauté des méthodes, ni du nombre des spécialistes qui se rangent d'un côté ou de l'autre, ni surtout du ton des phrases soigneusement sélectionnées de comptes rendus. Elle dépend plutôt de la représentation juste des positions, de la qualité de l'évidence, de la validité des statistiques, et de la probabilité que l'un ou l'autre modèle s'applique mieux à un certain état de la société étudiée. Du côté de la statistique, on a vu que les idées appropriées par M. Calin<sup>1</sup> sont irrémédiablement fausses, et qu'elles ont été émises sans le moindre effort de vérification. Je n'ai rien à reprendre à l'interprétation de l'analyse quantitative dans le travail que j'ai publié en 1973. La tentative d'écarter l'évidence du passage célèbre d'*Huon de Bordeaux* se base sur des arguments sans valeur, dont la plupart d'ailleurs, comme la critique de la méthode statistique, sont pris à d'autres commentateurs. Si la proposition que l'auteur du passage d'*Huon* parle ironiquement en affectant la voix d'un jongleur suffit, sans autre raison, pour écarter cette évidence, on pourrait transformer toute la littérature médiévale en ne voyant que de l'ironie dans ce qu'on ne veut pas admettre. L'accusation que «les oralisants dénigrent et rabaisent la valeur littéraire des textes qu'on possède» ne correspond pas à la réalité. En même temps je m'empresse d'ajouter qu'on ne doit pas se limiter à un éloge insipide de ces textes, qui ont leurs défauts aussi bien que leurs qualités.

JOSEPH J. DUGGAN  
University of California, Berkeley

<sup>1</sup>Ou, s'il ne les a pas faites siennes, pourquoi les aurait-il citées avec tant d'enthousiasme et d'approbation?