Jean-Claude Aubailly

Mythe et épopée dans la geste de Guillaume

Mythe, épopée: deux termes bien difficiles à définir et à opposer car ils recouvrent des concepts qui interfèrent bien souvent. Si l'on en croit Daniel Madelénat, *"l'epopoiia,* œuvre de *l'epopoiios* (producteur, fabricant de récits en vers), met en forme une parole primordiale *(épos),* proférée par les poètes primitifs."[1] "Voix vive, parole efficace, liée à l'action—*mythos* désignant le verbe sacré et *logos,* le discours logique—d'ascendance divine, libre de fixation écrite, *l'épos,* absolu, soustrait à la contingence évanescente de la communication quotidienne, nomme les choses et fonde l'être par le langage."[2] De cette tentative de définition, on peut induire que *l'épos* se situe à l'origine entre le *mythos* et le *logos,* plus proche cependant du premier par son inspiration et son caractère créateur. Mais dès l'époque alexandrine, l'*epopoiia* devient "un genre littéraire, *le récit poétique de quelque grande action."*[3] C'est cette évolution que rend la terminologie médiévale de «chanson de geste» qui signifie littéralement: poème tiré de récits historiques, *geste* venant du latin *gesta* qui désigne des actions accomplies. Du même coup cette évolution reporte le problème sur *l'agent* des actions accomplies et chantées, celui que l'on désigne sous le terme de *héros.*

Les Grecs distinguaient trois catégories d'êtres doués de pensée: les dieux, les héros et les hommes. Sur l'origine et le statut de la classe intermédiaire, les opinions des mythologues flottent: les héros sont des dieux déchus, ou des hommes promus. Quoi qu'il en soit, la race médiatrice fleurit à une époque médiane: au moment où, selon la

[1] Daniel Madelénat, *L'Epopée* (Paris: PUF, 1986) 17.

[2] Madelénat 19.

[3] Madelénat 17.

> généalogie hésiodique, le divorce entre les hommes et les dieux va se conclure, et où domine la fonction guerrière.[4]

Ainsi s'amorce ce que l'on pourrait appeler la «déchéance» du héros: d'abord demi-dieu (et comme tel, appartenant au mythe), il devient un homme qui s'est distingué à la guerre par de grandes actions (héros épique) avant de n'être plus, souvent, dans le roman "que le médiocre protagoniste d'une histoire sans grandeur."[5] Pourtant, dans l'épopée, son portrait est encore sous-tendu de résidus archaïques de son origine divine. Et "conjuguant l'éclat de la transcendance, et la grandeur émouvante d'une vie qui se donne et se répand pour se racheter du temps, homme d'action saturé d'énergie et de dynamisme, numineux, esthétique (sa geste est un poème), le héros fournit un modèle de comportement,"[6] et par là, il retrouve sa fonction mythique.

Aussi suivons nous D. Madelénat lorsqu'il conseille de "chercher plutôt dans l'épopée une intuition et un éclaircissement sur une énigmatique obscurité qui, même familière, se révèle impensable"[7] car, et les travaux de G. Dumézil l'ont montré, l'épopée baigne dans le mythe qui circule en elle; elle est une actualisation figurative du mythe appuyée sur la légende et l'histoire. De ce fait, "elle est au mythe du héros ce que le sens manifeste des rêves est à leur contenu latent."[8] Compte-tenu de ces considérations, et pour faciliter notre démarche herméneutique, nous proposerons de tenter de «lire» le mythe au niveau de la structure profonde du récit et de la fonction du héros et de réduire l'épique à la matière du récit et à la nature du héros et de ses actes, notre propos étant de montrer que, dans la geste de Guillaume, une lecture au niveau du mythe

[4] Madelénat 54.

[5] Madelénat 53.

[6] Madelénat 57

[7] Madelénat 67.

[8] Madelénat 55.

prouve que chaque *chanson* est à sa place logique dans un ensemble cohérent.

Tous les critiques sont unanimes pour reconnaître en Guillaume une sorte d'archétype du héros qui s'est constellé par fusion de données historiques et légendaires déformées par l'épogenèse. Jeanne Wathelet-Willem voit dans la *Chanson de Guillaume* la fusion de deux légendes: "il n'est pas impossible d'imaginer un état de la légende où Guillaume-au-courb-nez avait pour épouse Guibourc et combattait un chef païen Déramé, tandis que Guillaume d'Orange avait conquis sa cité et son épouse Orable sur un autre chef païen Tiebaut."[9] Mieux même, comme le rappelle Jean Frappier, Joseph Bédier n'a pas recensé moins de *seize* Guillaumes historiques qui, peu ou prou, ont pu servir de modèle au héros épique![10] Mais le problème n'est pas là: l'épopée contraint l'histoire à épouser le moule du mythe. Comme le montre très justement Joël H. Grisward dans son *Archéologie de l'épopée médiévale*, Guillaume est un des deux types de représentants à travers lesquels les indo-européens pensaient la fonction guerrière:[11] il est à la fois le descendant et le frère de Bhima, fils du dieu Vãyu dans le *Mahãbhãrata*, d'Héraclès le héros-dieu des grecs, et du dieu Thôrr des Scandinaves. Il présente les mêmes caractéristiques: colosse herculéen doué d'un appétit d'ogre, il est ce *Fierebrace* capable de tuer de ses poings nus ou en s'aidant d'une massue improvisée, qui combat généralement en solitaire, qui a vaincu des dragons comme Corsolt et porte le signe distinctif du héros initié (il est Guillaume au *con nez)*, qui manifeste son caractère solaire par un rire "énorme," dont la vie est une suite d'exploits, de *travaux*, qui, enfin, est un faiseur et un éducateur de rois. En tant que héros féodal mythique, Guillaume, pour reprendre les termes de D. Madelénat, "polarise les énergies d'une société en gestation, engagée dans

[9]Jeanne Wathelet-Willem, *Recherches sur la chanson de Guillaume* (Paris: Les Belles Lettres, 1975) 714.

[10]*Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*. 3 vols. (Paris: SEDES, 1955) Vol. I, *La Chanson de Guillaume, Aliscans, La Chevalerie Vivien*, p. 66.

[11] (Paris: Pavot, 1981) 211 sq.

l'organisation et la croissance; il transforme un agrégat en communauté."[12] C'est d'ailleurs ce qu'illustre explicitement la succession des *chansons* qui composent sa *geste*. Mais, nous l'avons dit, il est aussi à un autre niveau, pour tout individu appartenant à la société féodale, un modèle de comportement individuel archétypique. Pour reprendre les termes de Marie Louise von Franz, "le héros, pris en lui-même, personnifie le *Soi* et ce que les alchimistes appelaient *vir unus*, qui est la personnalité unifiée dans toute sa force;"[13] il a des qualités qui relèvent de la totalité archétypique de la psyché. Or le *Soi*, qui englobe la totalité consciente et inconsciente de la psyché originelle, est une fonction transcendante qui pouse à la construction et au développement du complexe du *Moi* considéré comme le centre du champ de conscience. Par suite, on peut dire que l'un des aspects du héros mythologique est d'être comme une "impulsion latente à produire le *Moi*;"[14] le héros, par ses aventures (sa biographie légendaire), offre des esquisses générales des différentes phases de l'expérience du *Soi*. Modèle de comportement, il propose une image des processus archétypiques qui conduisent à l'élaboration d'un *Moi* "qui fonctionne de façon saine, c'est-à-dire en accord avec la structure instinctive d'ensemble de l'anthropos,"[15] et, dans le cas d'une épopée qui s'inscrit dans l'histoire même légendaire, en accord avec le conscient collectif de la société à laquelle cette épopée est destinée. C'est donc le trajet d'un Guillaume, modèle de comportement archétypique, qui dans sa biographie légendaire va nous intéresser plus particulièrement.

La biographie légendaire de Guillaume nous est contée dans cinq chansons qui malgré les incertitudes et les débats renouvelés

[12]Madelénat 57.

[13]*La voie de l'individuation dans les contes de fées.* (Paris: La Fontaine de Pierre, 1978) 140.

[14]M.-L. von Franz, *La Femme dans les contes de fées* (Paris: La Fontaine de Pierre, 1979) 50.

[15]von Franz 51.

des exégètes, semblent, dans la version qui nous est connue, avoir été composées dans l'ordre chronologique suivant:

1. *Le Couronnement de Louis* (vers 1130)
2. *Le Charroi de Nîmes* (vers 1140)
3. *La Prise d'Orange* (vers 1150)
4. *La Chanson de Guillaume* (vers 1150-60)
5. *Le Moniage Guillaume* (vers 1160)[16]

Cet ordre, dont Jean Frappier reconnaissait qu'il n'était pas absurde,[17] est en outre conforme aux théories jungiennes de la psychologie des profondeurs: chaque chanson est une étape franchie par le héros (qui "représente une synthèse de l'inconscient et du conscient humain [et] signifie conséquemment une anticipation potentielle d'une *individuation* qui approche du Tout"[18]) sur la voie symbolique de l'individation qui conduit à la plénitude intérieure, sur la voie qui fait de l'homme un saint («Tant fist en terre qu'es cieus est coronez.» *Charroi,* v. 13).

-o-oOo-o-

Le Couronnement de Louis est la chanson qui révèle le héros en tant que tel et assigne un sens à son mythe. Guillaume y apparaît comme un faiseur de roi, un défenseur de la chrétienté (il sauve

[16]Les éditions consultées pour cette étude sont les suivantes: *Les rédactions en vers du Couronnement du Louis, e*d. Yvan Lepage. Textes littéraires français. (Paris, Genève: Librairie Droz, 1978); *Le Charroi de Nîmes, chanson de geste au XIIe siècle, e*d. Duncan McMillan. Bibliothèque française et romane 12. (Paris: Klincksieck, 1972); *Les rédactions en vers de la Prise d'Orange, e*d. Claude Régnier. (Paris: Klincksieck, 1966); *La Chanson de Guillaume, e*d. Duncan McMillan. 2 vols. SATF. (Paris: A. & J. Picard, 1949-50); et *Les Deux rédactions en vers du Moniage Guillaume, e*d. Wilhelm Cloetta. 2 vols. SATF. (Paris: Firmin Didot, 1906-11).

[17]*Les chansons du geste du cycle de Guillaume d'Orage* Vol. 2 (1967) 20 sq.

[18]C. G. Jung et Ch. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie* (Paris: Pavot, 1953) 109.

Rome menacée par Corsolt et Guy l'Allemand), un restaurateur du numineux attaché à la fonction royale (il fait du roi Louis l'empereur de Rome). Par ces actions, ces *travaux,* il se situe dans la hiérarchie symbolique au dessus de la figure du roi qui, pourtant, pour une civilisation donnée incarne le principe de vie, qui est le symbole manifesté et donc temporel du *Soi,* symbole devenu, à un moment donné, une représentation centrale dominante. Demi-dieu (puisqu'il a pris forme humaine), le héros, en l'occurrence Guillaume, apparaît donc comme la fonction transcendante sur laquelle repose la restauration du numineux nécessaire à l'équilibre psychique et à la vie spirituelle de la société. Substitut momentané d'une figure royale défaillante, par sa personnalité exceptionnelle qui s'élève au dessus des limites étroites de l'existence, il devient le porteur du mythe, c'est-à-dire des messages de l'inconscient collectif.

Le Couronnement de Louis s'ouvre sur un moment-clé de la vie physique et spirituelle de la collectivité, celui du remplacemnt du roi vieillissant, qui est un véritable rituel de régénération. Le symbole que représente le roi, comme tout symbole qui a pris forme et contours dans la conscience collective humaine, finit au bout d'un certain temps par s'user et opposer de la résistance au renouvellement en raison d'une certaine inertie de la conscience. Le symbole perd ses qualités numineuses et sa valeur culturelle; il devient vide et dès lors une réadaptation ou une réinterprétation qui en restaure le sens immédiat et originel s'impose, même si ce renouvellement s'effectue au sein même de la dominante du conscient collectif, comme dans le cas de la succession dynastique. Ici Charlemagne, figure du vieux roi mythique, veut sacrifier au rituel en couronnant son fils Louis, et il l'exhorte à se saisir lui-même de la couronne—geste hautement symbolique, car la pulsion de renouvellement ne peut venir que de forces vives encore liées au courant de la vie psychique inconsciente, ce que représente l'enfant royal. Mais Louis reste immobile, ce qui laisse présager une crise grave aux conséquences vitales pour la collectivité coupée du numineux et vouée à la pétrification, crise que concrétise sur un autre plan le geste d'Arnéïs.

C'est en cet instant capital et décisif qu'apparait le héros sauveur. Revenant de la forêt où il avait passé son temps à chasser (et cette première image qui résume l'origine du héros est symptomatique: la forêt est le domaine de l'inconscient et la chasse un rituel sacrificiel et initiatique, à la fois quête spirituelle et

libération des pulsions instinctives), Guillaume évite la crise en tuant Arnéïs d'un seul coup de poing et en couronnant *lui-même* l'enfant Louis.[19] Or Guillaume, lors de ce premier acte de sa biographie légendaire, n'est encore qu'un jeune homme: on l'appelle par son seul prénom et lui-même, bien plus tard, lorsqu'au début du *Charroi du Nîmes* il accable Louis de reproches, se désignera comme un *bacheler* (vv. 81 et 89) et insistera sur sa jeunesse (v. 89). D'autre part, héros sauveur que l'histoire ignore (Frappier rappelle que Louis s'est couronné seul, à trente-cinq ans, et qu'aucun Guillaume n'assistait à la cérémonie) et qui apparaît miraculeusement en un moment capital de l'histoire de la collectivité, Guillaume se définit d'abord par son impulsivité et sa force brutale qui lui valent le surnom de *Fierebrace* et l'assimilent à la figure mythique du *géant*, sorte d'homme sauvage qui émane du néant et dont la figure est liée à l'état préconscient de l'être primordial indifférencié et aux énergies brutes de la nature. Il est donc à la fois, dès le départ, l'image de la pulsion vitale de renouvellement liée à l'inconscient et, en tant que héros, un modèle de comportement proposé à la conscience collective. Son cheminement est donc à percevoir dans sa finalité initiatique.

Lors de sa première apparition, assimilable à une naissance, il n'est que pulsion instinctive indifférenciée émanant de l'inconscient, du Royaume des Mères (de l'*illud tempus*, dirait Mircéa Eliade). Par étapes, illustrées chacune par une *aventure*, il va entamer sa différenciation, s'individualiser puis s'individuer: c'est en cela qu'il apparaît comme un guide sur la voie du renouvellement, une sorte de *chaman* propre à la civilisation féodale patriarcale et chevaleresque.

Sa seconde *aventure* capitale après celle du couronnement est celle qui fait de lui le vainqueur de Corsolt et le sauveur de Rome, cœur et fondement de la chrétienté, qui pour l'Occident est la figuration du numineux positif. C'est en quelque sorte une seconde naissance du héros dont le caractère initiatique n'a pas échappé à la critique.[20] Déjà, au début de l'épisode (laisses XVI et XVII), le fait

[19] Il n'a que quinze ans (v. 103).

[20] cf. Frappier et Grisward.

que le héros ait entamé sa différenciation est rendu par son dédoublement en un couple (ce qui, si l'on en croit M-L. von Franz, signale que le contenu de l'archétype se rapproche du seuil de conscience), le couple Guillaume-Bertrand qui, faisant passer l'impulsivité et la fureur guerrière du premier au compte du second, oppose en les réunissant *sapientia et fortitudo,* marquant ainsi l'emprise croissante du *Logos* sur un héros auquel on attribue le qualificatif de *le sage* (v. 417) et qui, dès lors, peut entreprendre l'initiation qui confirmera explicitement son statut de héros. En vainquant Corsolt, c'est le dragon du mythe que Guillaume terrasse. Avec sa laideur, ses yeux rouges, sa grosse tête, ses cheveux hérissés, sa taille hors du commun (vv. 507-13), Corsolt réunit en lui les caractéristiques du Titan, de l'Ogre, et du Démon; mauvais génie chtonien (vv. 534-36), c'est contre Dieu même qu'il lutte. Mais ce mauvais génie effrayant et repoussant sera vaincu, comme Goliath, au terme d'un combat rapporté dans la plus pure tradition épique, combat solitaire se déroulant sur l'espace initiatique sacré du *tertre* et illustrant le thème archétypique du triomphe du *Moi* sur les tendances régressives, par un Guillaume qui y conquérera les signes distinctifs de son initiation et de sa fonction: l'épée (vv. 1137-39) et Alion, le cheval magique de Corsolt (vv. 648-60 et w. 1140-41), ainsi que la blessure symbolique qui lui donnera son nom,[21] marquant ainsi sa véritable naissance de héros initié. Mais cette épreuve initiatique a un double sens: elle authentifie la fonction du héros social soutien du numineux (Guillaume a sauvé Rome de l'enlisement dans les ténèbres) et garant de l'ordre féodal (fonction transcendante garantissant l'équilibre entre le conscient et l'inconscient collectifs), et en même temps, sur le plan de l'individu elle marque l'accès à l'existence et donc à la conscience et la première victoire sur *l'Ombre* et, en ce sens, se justifie le fait que comme dans le mythe, la victoire sur le dragon se solde pour Guillaume par l'offre de la main de la princesse, en l'occurrence la fille du roi Gaifier qui est la plus belle de la chrétienté (v. 1358). Mais, pour des raisons narratives (le mariage du héros démuni et de la princesse marque généralement l'étape *finale* du récit) et plus profondément psychologiques, le mariage n'aura pas lieu: ayant dominé et intégré *l'Ombre,* le héros peut entrevoir *l'Anima* dont il

[21]Schéma dont J. Grisward souligne le parallélisme avec la biographie du dieu Thôrr.

avait déjà effectué une projection sur la figure confusionnelle d'Orable la belle sarrasine régnant sur les zones obscures de la psyché,[22] mais il est encore trop tôt pour qu'il puisse l'intégrer, car une tentative d'intégration non préparée par une sublimation préalable ne conduirait qu'à un glissement sur le versant pulsionnel érotique et donc à un échec, ce qu'illustrent les récits merveilleux des *lais*. Pour l'instant, il suffit à Guillaume, simple force pulsionnelle confusionnelle au départ, d'avoir entamé sa différenciation et d'avoir subi avec succès l'initiation qui lui donne statut de héros social: telle est la finalité de cette première chanson de la biographie.

Les trois épisodes suivants ne sont que des réduplications fonctionnelles des deux premiers: la fonction sociale du héros y est réaffirmée. Dans le troisième épisode (dont J. Frapppier souligne l'absence de sources historiques), Guillaume, appelé d'urgence en France, réprime une rébellion fomentée par Richard de Normandie et son fils Acelin en cassant la tête du second avec une massue improvisée (sic!) et en tonsurant le premier, et rétablit l'enfant Louis sur son trône (vv. 1448-2200). Ainsi, après avoir conféré à Louis les insignes du pouvoir, le héros Guillaume lui en assure la réalité concrète; dispensateur du pouvoir royal, il est aussi le garant de l'ordre social tel que le conçoit la société féodale, incarnation vivante du légalisme. Dans le quatrième épisode, Guillaume, de nouveau appelé au secours de Rome menacée par Guy l'Allemand, sauve la vie à Louis, et après un combat singulier (qui, à une moindre échelle rappelle celui contre Corsolt) sur l'espace sacré d'un tertre où il vainc Guy l'Allemand, fait dé l'enfant-roi l'empereur de Rome (vv. 2201-2631). Ainsi, non seulement le héros préserve-t-il concrètement la figure royale—et par là la cohésion sociale—, mais de plus il réinsufle symboliquement à la fonction royale la numinosité qui la fonde et la justifie. Le cinquième et dernier épisode (vv. 2632-70) très succinctement évoqué, n'est qu'une reprise du troisième: de nouveau Guillaume sauve Louis d'une rébellion et consolide son trône en lui donnant sa sœur en mariage: ainsi se

[22]C'est ainsi que l'on peut interpréter le vers 1433 qui a tant embarrassé la critique: Orable est une figure d'*Anima* encore noyée dans le monde confusionnel inconscient des mères.

manifeste concrètement la dépendance du roi par rapport au héros e la source de son pouvoir.

Première chanson de la biographie légendaire du héros épique, *Le Couronnement de Louis* place donc Guillaume, par l'analogie structurelle de son cheminement et de ses travaux, au rang des Héraclès, Thésée et autres Cuchulainn. Il est le héros en qui s'unissent les forces célestes et terrestres, la pulsion vitale de l'inconscient et la force maîtrisée du conscient, puissance numineuse humanisée qui maintient la cohésion sociale et assure la pérennité des symboles sur lesquels repose la vie psychique du groupe et son renouvellement, en combattant les dragons et autres monstres et figurations du pervertissement, le héros qui symbolise l'élan évolutif et vital dans la situation conflictuelle qui est celle de la psyché humaine face à l'attirance et aux hantises des pulsions inconscientes, un héros que la matière épique présente comme un fondateur et un régulateur de l'ordre social. Avec *Le Couronnement* le héros est né et s'est affirmé en tant que tel; dans les autres chansons de la geste l'éclairage et le message vont se modifier: le héros adhère de plus près au modèle humain individuel.

-o-oOo-o-

Dès *Le Charroi de Nîmes,* en effet, Guillaume rompt avec l'une des caractéristiques du héros qui est de ne rien posséder en propre (cf. Cuchulainn); il se lance dans une quête personnelle du fief et par là même s'humanise ostensiblement. Pourquoi? La première pensée qui vient à l'esprit c'est qu'à partir de cette seconde chanson, le héros va remplir sa seconde fonction, qui est d'être un modèle de comportement individuel. Dans la société médiévale c'est le fief qui fait du bachelier un chevalier et marque son établissement dans la société. Acquérir un fief c'est acquérir une *Persona.* Par suite *Le Charroi* est la chanson qui raconte l'individualisation du héros-modèle temporel de comportement, sa quête *extravertie* d'une *Persona.* De fait, au début du texte, Guillaume revient de la forêt, de l'Autre-Monde de l'inconscient, *ou ot grant pièce esté* (v. 18), pour apprendre de la bouche de Bertrand que le roi l'a oublié comme Lanval dans la distribution des terres (ce qui est une manière de souligner le statut hors-cadre du héros et paradoxalement aussi sa non existence au niveau de la société; il est encore une pulsion non individualisée). Une *Persona* ne se donne pas mais s'acquiert au terme d'une quête extravertie appuyée sur le développement de

l'intellect, de la conscience et du *Logos*. Manifestement Guillaume n'en est pas encore à ce stade, comme en témoigne sa réaction impulsive et brutale à l'annonce de la nouvelle, réaction dont le texte souligne la brutalité sauvage:

> Par tel vertu a le planchié passé,
> Ronpent les hueses del cordoan soller;
> Sor l'arc d'aubor s'est un pou acoutez...
> Par tel vertu que par mi est froez. (vv. 55-56,124,126)

Guillaume, véritable homme sauvage, n'est que fureur et force brutale qu'il ne peut dominer, ses longs reproches d'ingratitude à Louis (vv. 60 à 412, soit près du quart de la chanson) et sa décision finale, *(cuit li abatre la corone del chief*, v. 435) en font au départ un être a-social et même dangereux pour la société, comme Cuchulainn dont la fureur a besoin, pour être apaisée, de cinquante jeunes filles nues et de trois cuves d'eau froide dans lesquelles on le plonge successivement. Guillaume est submergé par des pulsions inconscientes incontrôlées sur lesquelles le *Logos* n'a aucune prise. C'est Bertrand qui va le calmer (on pourrait dire «commencer à l'éduquer») en lui suggérant une demande (le royaume d'Espagne, Nîmes et Orange) qu'il va tout aussitôt reprendre à son compte, comme si elle lui était venue naturellement, mais sans en modifier un mot (vv. 481-88 qui reprennent les vers 450-58): le *Logos* commence à se manifester chez Guillaume, mais un *Logos* inculqué propre au type du héros: ce que Guillaume demande c'est le droit à l'exploit, à la prouesse, donc à l'affirmation et à la reconnaissance sociale. D'ailleurs, à partir de là, sa fureur originelle calmée, il va prouver sa capacité d'intégration sociale en refusant la moitié du royaume que bien tardivement lui offre Louis, car l'accepter serait contraire au code moral chevaleresque. Implicitement, Guillaume reconnait l'ordre hiérarchique de la société qu'il a lui-même fondé dans *Le Couronnement;* mieux, il se plie au rituel solennel en recevant le gant du fief à conquérir qu'il a demandé, ce qui signifie qu'il se reconnait vassal de Louis. Ainsi en s'ouvrant au *Logos* et en orientant sa libido vers un désir d'intégration dans la société chevaleresque, Guillaume entame-t-il son individualisation, sa quête extravertie d'une *Persona* dont il fixe lui-même la durée à sept ans (v. 590), durée symbolique s'il en est car elle implique l'accomplissement d'un cycle complet.

Nous sommes alors au milieu de la chanson dont la seconde partie, qui commence pour Guillaume par une naturelle remise en question et une crise de désespoir (vv. 796-804), nous rapporte l'éducation du héros et son adaptation progressive au milieu. Guillaume va d'abord apprendre la ruse: c'est le noble Garnier qui émet l'idée de cacher l'armée dans les tonneaux d'un charroi (adaptation de l'épisode du cheval de Troie) et, en bon élève, Guillaume la reprend à son compte (vv. 939-46). Puis progressant mieux et plus vite que Bertrand (vv. 990-1020) sur la voie de l'intellect, il apprend à s'adapter à la conjoncture en se déguisant (vv. 1036-46). Or le déguisement a ici un double intérêt: il souligne que l'éducation fait de Guillaume un *trickster* et d'autre part, faisant de Guillaume un bourgeois et un vilain, il montre qu'il commence son intégration au niveau le plus bas, condition de la connaissance et gage obligé de la réussite. Notre fougueux héros a ainsi appris à se dominer et peut jouer la comédie à Harpin et Otran (laisses XLIV à XLVIII) en imaginant des réponses fallacieuses à leurs questions et même résister à leurs provocations (laisses XLVII et XLVIII), mais il ne peut résister à l'affront suprême que lui fait Otran en lui tirant la barbe, symbole de virilité, de courage et de sagesse: il retrouve d'un coup sa fureur guerrière et sa personnalité pour tuer le provocateur de son légendaire coup de poing et, après qu'une mêlée épique lui a assuré la possession de la ville, pour défenestrer Otran. Guillaume a ainsi conquis un fief et par là même une *Persona*, signe de son intégration sociale. Le héros faiseur de roi est devenu en s'humanisant un modèle de comportement chevaleresque capable de dominer son impulsivité et sa fureur guerrière en s'appuyant sur le *Logos* symbolisé par la ruse. Aussi n'est il pas étonnant que *Le Charroi* apparaisse comme la chanson la plus *humaine* du cycle: à côté de Corsolt et même de Guy l'Allemand, Harpin et Otran apparaissent comme des mortels bien communs.

-o-oOo-o-

Avec *La Prise d'Orange,* qui a tant divisé la critique,[23] nous abordons la suite logique du cheminement psychique du héros. Dans cette nouvelle aventure, solitaire cette fois et dans laquelle il sera surtout passif (ce qui semble avoir le plus gêné la critique), le héros accomplit l'étape suivante de son évolution psychique: son individuation, qui est avant tout une quête *introvertie* des réalités intérieures, fondement de l'équilibre psychique qui ouvre l'accès à la véritable sagesse. Simple bachelier démuni dans Le *Couronnement,* devenu un chevalier fieffé et donc ayant acquis une *Persona* à l'issue du *Charroi de Nîmes,* Guillaume doit maintenant entreprendre sa quête de l'*Anima:* tel est le fil conducteur de *La Prise d'Orange.* Ainsi s'explique l'apparente *métamorphose d'un héros épique* que J. Dufournet a si finement analysée dans un brillant article[24] mais qui, en fait, est autre chose qu'une démythification.

La Prise d'Orange (programmée dès le début du *Charroi de Nîmes:* vv. 481-84) présente en effet une aventure dont les péripéties et les étapes illustrent parfaitement cette quête de l'*Anima* en laquelle C. G. Jung voyait la première étape du processus d'individuation par lequel chaque être devient ce que de toute éternité il était destiné à devenir. Elle débute sur un état de crise du héros (laisses III et IV), crise assimilable à celle que C. G. Jung situe au milieu de la vie et dans laquelle il voit le point de départ du processus d'individuation. Dans un décor idyllique stéréotypé d'où émane une très forte sensualité (renouveau printanier, verdure, eau, et musique) à laquelle il semble soudainement sensible, Guillaume ressent brutalement le sentiment d'un manque. Lui naguère démuni (v. 55) est maintenant pourvu d'un riche fief, de chevaux (v. 58), d'armes (vv. 59-61), de vivres (v. 62) en abondance; pourtant il ressent un sentiment d'ennui vague (v. 67), d'enfermement et d'étouffement (vv. 68-9), un soudain besoin de plaisir, de musique (v. 56) et surtout de femmes (vv. 87-91). Guillaume jusqu'alors a

[23]De Léon Gautier à Claude Régnier en passant par Kr. Nyrop, J. Bédier et J. Frappier pour aboutir au récent ouvrage de Claude Lachet: *La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée* (Paris: Champion, 1986) ouvrage qui, bien qu'encore trop timide à notre gré, apporte une vision neuve et juste en bien des points.

[24]*Revue des Langues Romanes* 78 (1968): 17-51.

focalisé ses désirs et concentré toutes ses aptitudes sur l'intégration au monde extérieur selon des nonnes unanimement reconnues par la collectivité; il s'est identifié à sa *Persona* confondue avec la prouesse chevaleresque et la possession du fief. Mais la conséquence première de cette fixation est le refoulement de la nature instinctive, de l'aspect de la vie lié à l'*Eros*, de l'inconscient. C. G. Jung le souligne: l'élaboration d'une *Persona* soumise aux normes collectives auxquelles elle satisfait, constitue une concession énorme au monde extérieur, un vrai sacrifice de soi-même qui contraint directement le Moi à s'identifier avec la *Persona.* En compensation cependant, car l'inconscient compense constamment les relations conscientes, l'homme se transforme intérieurement en un être féminoïde; mais dans un premier temps, il refoule violemment cette composante de sa personnalité psychique; les besoins qui y sont liés s'accumulent alors dans l'inconscient et *l'imago* de la femme en devient le réceptacle. Ce comportement excessif laisse présager une crise suscitée par le re-surgissement des aspects refoulés de la personnalité que la symbiose au monde extérieur ne satisfait plus. C'est cette crise que vit Guillaume.

C'est alors qu'une pulsion de l'inconscient, sous la forme de Guillebert, le messager venu de l'autre côté de l'eau (du Rhône), vers l'Orient (l'Autre-Monde où se lève la lumière) va lui ouvrir la voie. Guillebert répond en effet au manque de Guillaume en lui présentant Orange sous la forme d'un *mandata* qui répond à son attente: la ville, assimilable par sa beauté et sa richesse (vv. 241-51) au Paradis (cœur du monde, source de vie et de connaissance et par là image de l'inconscient), s'y réduit à la tour fortifiée, surmontée d'un jardin *locus amoenus* (et image du *Soi)* servant de demeure à Orable, la plus belle femme de la chrétienté (vv. 202-205; 252-57) et première projection de *l'Anima,* gardée jalousement par le dragon Arragon *(Gram est et gros et parcreüz et lons, / Lee la teste et enbarré le front / Et granz les ongles et agües en son, vv.* 231-33); image bestiale de *l'Ombre).* Cette première projection de l'*Anima* est surtout négative: le messager peint surtout la beauté sensuelle du corps (vv. 204 et 256), évoque le plaisir qu'elle pourrait procurer (v. 260), et rappelle qu'elle est païenne (vv. 206-207 et 281-82). Pourtant cette évocation suffit à focaliser les désirs de Guillaume qui, oubliant le reste, s'engage par serment, au dédain de son corps même (vv. 284-87), à se lancer dans la quête irrationnelle de l'*Anima* révélée, et ce par trois fois (vv. 210-11; 265-66; 284-89)

qui marquent chez lui l'emprise croissante des pulsions inconscientes. Peu à peu dans l'expression de son désir la dame se substitue à la ville qui n'était que son substitut. La projection d'abord confuse se précise et s'organise. Guillaume entre dans une véritable crise névrotique, un état d'aliénation, qu'illustre le véritable coup de foudre ressenti.[25] Son *Moi* est asphyxié, il rompt tout lien avec le conscient (la vie ne l'intéresse plus) pour sombrer dans l'inconscient. Cette crise régressive qui le pousse vers l'introversion le conduit naturellement à rechercher l'isolement (c'est seul qu'il veut aller vers Orable) et à renoncer à sa *Persona* (il partira à pied, sans armes et déguisé en pauvre diable. Cf vv. 321-26). Même les dernières tentatives du *Logos*, représenté par Bertand *li senez*, sont impuissantes à l'écarter de la voie irrationnelle sur laquelle il s'est engagé; au contraire, elles le confortent dans sa décision (v. 353) et attisent ses désirs au point de les transformer en fixation.[26] Le héros échappe à lui-même; il est possédé et devient le jouet d'une tendance directrice cachée qui le pousse à rompre avec le monde et l'entraine dans un processus de maturation qui passe par la découverte de l'inconscient, des pulsions refoulées nécessaires à l'équilibre de la psyché. Il vit une véritable dissociation psychique qui se traduit dans le texte par un dédoublement du héros dans le couple Guillaume-Guielin (même racine du nom), Guielin devenant la personnification du *Logos* et l'image de la *Persona* ancienne de Guillaume face à un Guillaume submergé par l'Eros.

Déclenchée par cette crise initiale, la quête commence dès la laisse XV. Pour s'introduire dans Orange, Guillaume va réutiliser le subterfuge qui lui a permis de s'emparer de Nîmes, preuve que le conscient ou tout au moins les restes de l'éducation qui lui a permis de s'adapter au milieu extérieur ne sont pas totalement annihilés chez lui. Ce déguisement peut néanmoins être considéré comme une régression à un état antérieur. De plus, ici, il agit seul et masqué puisqu'il se teint le visage. Mais ce masque qui lui adhère au visage

[25] *La seue amor me destreint et justise / Que nel porroie ne penser ne descrire; / Se je ne l'ai, par tens perdrai la vie.* (vv. 290-92)

[26] vv. 359-60; 365-75: *Hom qui bien aime est trestoz enragiez.. / Ne puis dormir.. / ne boivre ne mengier / Ne porter armes...*

est aussi un signe de possession par l'Autre, *le deable et aversier*, et d'appartenance au monde pulsionnel de l'Au-Delà.

Ainsi grimés Guillaume et Guielin franchissent le fleuve, la limite aquatique des deux mondes qui sépare le conscient de l'inconscient, pénètrent dans Orange, et progressent dans ce *mandala* qu'est le palais central dont les caractéristiques stéréotypées rappellent celles de la tente où Perceval découvre la pucelle et où Lanval découvre la fée: murs de marbre vert, fenêtres incrustées d'argent, le tout surmonté d'un aigle d'or (vv. 460-62), et ambiance éthérée: ni soleil, ni souffle d'air (v. 463) mais une lumière irréelle dans une temporalité abolie (sur laquelle repose la crédibilité du récit que fait Guillaume à Arragon, vv. 479-90). On ne pourrait souhaiter un symbolisme plus cohérent que celui-ci, qui fait reposer sur le principe féminin (marbre vert et argent) la regénération spirituelle (l'aigle d'or) dans une totalité qui évoque le *Soi*. Mais pénétrant dans ce mandala-image de l'inconscient, c'est d'abord à *l'Ombre*-Arragon que Guillaume va se heurter. Pour éviter d'y succomber, réveillé par une réplique mordante de son double Guielin (v. 519), il a recours au *Logos*, à la ruse. A ce jeu, d'ailleurs, peu s'en faut qu'il ne se trahisse et retombe dans une inflation de la *Persona* (vv. 577-90). Mais la tendance directrice cachée qui l'a conduit jusque là reprend ses droits et il obtient de *l'Ombre* qu'elle lui laisse entrevoir *l'Anima*, présentée encore sous la dominante pulsionnelle erotique " (vv. 621-29). Au cœur du domaine de *l'Ombre*-Arragon, le couple Guillaume-Guielin pénètre donc dans Gloriette, le *locus amoenus*, image du *Soi*, qui englobe l'*Anima*-Orable guide et médiatrice vers le troisième terme qui ouvre à la totalité. Ici le symbolisme est redondant: Gloriette—avec ses murs de marbre vert, ses fenêtres d'argent, son aigle d'or, et son jardin suspendu au centre duquel se trouve un pin magique aux fleurs blanches, bleues, et rouges (couleurs de la pureté, de la connaissance, de l'autre côté du miroir et de l'infini, de l'initiation)—est l'axe primordial qui unit les trois mondes, le ciel, la terre, et le monde souterrain. C'est en son cœur que se trouve, avec sa suivante Rosiane, comme les fées des *lais*, la sensuelle Orable (v. 662) dont la vision se réduit pour Guillaume aux couleurs de l'initiation, le blanc et le vermeil, couleurs symboliques de l'*Anima* qu'elle est. Ayant ainsi donné forme à la projection de l'archétype correspondant à son manque, Guillaume peut se croire *au. paradis* (v. 676). Même la voix critique du *Logos*-Guielin s'est éteinte dans l'extase (vv. 677-79).

Pourtant cette impression de bonheur ineffable peut conduire à une crise si la projection reste vécue comme une perception pure de la réalité, si la pulsion erotique reste dominante: c'est ce qui arrive à Guillaume qui se laisse envahir par la sensualité *(Voit la Guillelmes, tot le cors li fremist*, v. 687) et qui, pour conquérir la belle Orable, donne de lui l'image la plus flatteuse...ce qui lui vaut une réponse ambigüe: *Liee est la dame en cui est son coraige* (v. 733). Cette attitude le conduit à l'aspyxie de son *Moi*, qui s'est dissous dans des contenus inconscients qu'il n'a pas réussi à dominer et à analyser; il risque de sombrer dans la possession par *l'Ombre* qui peut conduire à la désintégration de la personnalité: c'est ce que traduisent les laisses XXIV et XXV. Guillaume reconnu et dénoncé à Arragon par un sarrasin risque la mort; il sombre dans une crise de désespoir: *le sens cuide desver* (v. 780), *Detort ses poinz et ses cheveus deront* (v. 803). Mais l'imminence du danger fait trouver à Guillaume la seule attitude de préservation possible: le réinvestissement de sa psyché par son *Moi* conscient, qui se traduit par une double prière (du plus grand péril) adressée à Dieu et par le fait qu'il retrouve sa force légendaire pour assommer avec une massue improvisée (bâton de pèlerin puis une grosse bûche) les assaillants qui le pressent. Le héros est redevenu lui-même et ce retour à la conscience lui permet un sursis: il s'enferme avec Guielin et Guillebert dans Gloriette.

Mais ce n'est là qu'un instant de répit car les païens les assaillent (laisses XXVII, XXVIII). Dans le cheminement en dents de scie qui est le sien et qui est propre à toute individuation, Guillaume retombe dans une crise de désespoir (vv. 904-908) qu'accentué la dérision des propos que lui tient Guielin, sa voix du *Logos; l'Anima* même lui semble hostile (vv. 930-34). Pourtant c'est à elle que Guillaume a le reflexe de demander secours, et elle lui donne les moyens de sortir de sa crise: un haubert et un heaume *verts* et *or* (symbole du renouveau de l'éveil de la vie lié au principe féminin et de la connaissance spirituelle), une épée et un écu orné d'un lion couronné d'or (symbole de puissance, de force maîtrisée et disponible, symbole aussi de la force pénétrante de la lumière et du verbe). Par là elle lui indique implicitement ce qu'elle peut lui apporter s'il réussit à l'intégrer. Cette première prise de conscience d'une *Anima* secourable et médiatrice et dont le voile de sensualité qui la recouvrait commence à s'estomper, permet au héros double de dominer les pulsions qui émanent de *l'Ombre* (les sarrasins sont décimés et repoussés et les héros se retrouvent seuls dans la tour symbolique) et même de presque réussir à intégrer *l'Ombre* en

annihilant son pouvoir (Arragon offre à Guillaume de partir la vie sauve, laisse XXXV). Pourtant une réplique de Guillaume qui prouve que chez lui c'est encore la sensualité qui domine dans la perception des choses *(Assez avrons pain et vin.. .et beles dames por esbanoiement*, w. 1084-89), jointe chez lui à une inflation de la *Persona* (vv. 1090-1107), laisse présager une régression et une nouvelle crise. De fait, les païens, conseillés par Orquanois, envahissent Gloriette par un souterrain secret: les pulsions liées à *l'Ombre* réinvestissent la psyché par des voies obscures imprévisibles. Le héros submergé retombe encore plus bas: Guillaume, Guielin, et Guillebert sont jetés au fond d'une geole où ils attendent leur mort prochaine, image de la dissociation psychique et de la désintégration de la personnalité. On retrouve là une structure identique à celle de *lais* comme *Graelent* ou *Lanval.*

Pourtant, comme le souligne C. G. Jung,

> tout se passe comme si, au point culminant de la maladie [ici la désintégration de la personnalité du héros impuissant et condamné] les éléments destructeurs [ici la projection passionnée et négative de *l'Anima:* et Arragon a raison de dire à Orable: *«Tot cest contrere.. .est venu par vos»*, v. 1234] se transmuaient en éléments de salut Cela se produit grâce au fait que ce que j'ai appelé les archétypes s'éveillent à une vie indépendante, assumant la conduite de la personnalité psychique en lieu et place du Moi incapable, de ses volitions et de ses aspirations impuissantes...l'activité spontanée de l'âme s'est éveillée...quelque chose qui jaillit de l'empire obscur de l'âme, qui n'émane pas du Moi, et qui, partant, est soustrait à tout ce que pourrait tenter l'arbitraire du Moi.[27]

L'*Anima*-Orable prend la direction des opérations: elle exige la garde des prisonniers et, arrachant un Guillaume désespéré aux sarcasmes *du Logos-Guielin* (vv. 1336-39), elle lui offre la liberté à condition qu'il l'épouse. Evidemment le mythe est ici contaminé par le thème de la belle sarrasine amoureuse d'un chevalier chrétien, mais il reste possible d'en lire le sens: *l'Anima* indique à Guillaume la voie de la sublimation (le baptême qui implique le renoncement à

[27]C. G. Jung, *Metamorphoses de d'âme et des symboles* (Genève: Georg, 1973) 486.

l'érotisme païen) et de l'intégration (le mariage). C'est à cette condition qu'elle peut être une véritable source de vie. Et l'engagement de Guillaume par un serment d'attachement indéfectible (vv. 1380-83), qui d'une certaine manière marque sa prise de conscience de la réalité de *l'Anima*, lui vaut d'être guidé par elle au paradis, au sommet de Gloriette (v. 1389). Mieux, *l'Anima*-Orable lui révèle à cet instant seulement l'existence d'un autre souterrain (invraisemblance romanesque pour la critique) qui est la voie du salut et du retour au monde conscient. Guillaume peut ainsi envoyer le messager Guillebert chercher du secours (laisse XLIX). Mais une tentative d'intégration de *l'Anima* trop rapide ou qui tente de s'effectuer dans le seul domaine de l'inconscient (alors qu'elle est par définition une amenée au conscient) risque encore une fois de déboucher sur une crise qui peut se solder par une rupture avec *l'Anima* (l'absence de prise de conscience du fait que la projection faite par le sujet représente en fait un contenu appartenant à sa personnalité propre, voile le véritable sens de l'image projetée). De fait, Guillaume qui n'a pas su saisir l'occasion du retour au conscient offerte par le souterrain est pour la troisième fois (chiffre symbolique des étapes obligées d'une initiation) saisi par surprise par les sarrasins et jeté au fond d'un cachot avec Guielin et Orable (ce qui est, même sur un plan négatif, un début d'intégration de *l'Anima* dont le sort apparait lié au héros.) Nouvelle crise pendant laquelle Guillaume, abattu, doit de nouveau subir les sarcasmes de sa conscience Guielin, sarcasmes qui laissent à penser que la projection opérée par Guillaume n'est pas encore pure de toute sensualité. Et la crise est encore plus profonde que la précédente: Guillaume-Guielin, le héros double est séparé de l'*Anima*-Orable et de nouveau face à la mort, au néant. C'est alors que dans la dissociation psychique que vit Guillaume, le *Logos* (représenté par Guielin) reprend ses droits une nouvelle fois[28] et montre la voie: en reprenant à son compte le coup de poing meurtrier de son oncle, Guielin ramème à la conscience le héros en pleine atonie, qui retrouve alors sa *Persona* et le geste épique qui donne aux secours le temps d'arriver (laisses LVII à LX). Cet incessant va-et-vient du conscient à l'inconscient, en passant par des états de crise obligés, permet au héros d'atteindre le terme de cette étape de son

[28]Guielin est envahi par la fureur guerrière qui dans le mythe saisit le héros (cf. Cuchulainn) vv. 1600-01.

individuation: il délivre Orable (renoue avec *l'Anima)* qu'il fait baptiser et l'épouse (sublimation et intégration). La quête introvertie du héros lui a permis d'accéder à la connaissance (il s'installe au sommet de Gloriette) et—grâce à l'intercession et à l'intégration de *l'Anima*—d'atteindre l'équilibre psychique: *puis estut il tiex xxx. anz en Orenge,* (v. 1887—trois fois un cycle complet, donc l'achèvement dans un équilibre intellectuel et spirituel).

Une telle analyse, trop rapide sans doute, peut soulever des réticences et paraître sujette à caution, mais il faut reconnaître qu'en cette époque qui voit naître le texte littéraire dans une société féodale patriarcale assez figée, la conceptualisation des messages de l'inconscient n'est pas chose évidente, et encore moins leur expression et leur transmission. Elle n'a d'ailleurs pas la prétention d'épuiser les significations du texte, mais seulement de montrer que sous l'aventure épique se cache une structure mythique assez cohérente (que la fiction épique voile en l'actualisant) qui se veut une illustration (nous serions tenté de dire «une allégorisation») du fonctionnement inconscient de la psyché à travers les aventures d'un héros-modèle de comportement, aventures qui sont comme une tentative de saisie des problèmes fondamentaux qui commençaient à affleurer au conscient de l'homme du XIIe siècle et dont peu après les *lais* reprendront l'analyse en tentant de l'affiner. D'autre part, une telle analyse permet de proposer Une réponse cohérente aux questions qui ont dérouté et divisé la critique en justifiant les invraisemblances et les contradictions apparentes qu'eue a relevées. *La Prise d'Orange* n'est pas, comme le voudrait C. Lachet, une «parodie courtoise»;[29] elle est la première tentative pour aborder ce qui sera le problème fondamental de la courtoisie: la recherche d'un équilibre psychique appuyé sur une réhabilitation de l'essence de la féminité (nécessaire complémentarité psychique pour une société dont la dominante du conscient est de nature patriarcale), sur un *Eros* équilibrateur projeté sur l'image de la Femme. Elle ne nous peint pas un monde romanesque, parodique ou comique, et encore moins un monde *bestourné,* pour reprendre l'expression de C. Lachet, mais un monde qui est celui de l'introversion, qui fait naturellement suite au monde de l'*extraversion* peint par Le *Charroi*

[29]*La Prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée* (Paris: Champion, 1986).

de Nîmes. D'ailleurs, C. Lachet lui-même remarque que ce monde est un *monde du huis-clos,* de l'enfermement et des prisons réelles, figurées et toujours étouffantes. Dès lors pourquoi chercher des invraisemblances dans ce qui est une plongée intérieure et une vision onirique? La logique du rêve n'est pas celle du *Logos.* On ne peut plus parler, avec J. Dufournet, d'une "démythification du héros épique": le héros reste lui-même dans une aventure qui préfigurativement l'assimile à Graelent, Lanval ou Guigemar. Ce sont les besoins de l'expression figurative du problème évoqué qui justifient son dédoublement en un couple Guillaume-Guielin, de la même manière que la totalité de la psyché se traduit par le couple inconscient-conscient, et dès lors, il est normal que Guielin représente le versant du *Logos* (du conscient), c'est-à-dire ce qu'était Guillaume dans *Le Charroi de Nîmes:* ce n'est pas un transfert mais une dissociation résultant de l'effort d'introversion conduisant à la découverte de la complémentarité et de l'équilibre psychique et dont Guillaume, le seul vrai héros, sort grandi.

-o-oOo-o-

La Chanson de Guillaume et *Le Moniage Guillaume* qui rapportent les étapes suivantes de la biographie légendaire du héros apportent une confirmation à notre analyse. Dans la première, Guillaume apparaît sous les traits du *Vieux Sage:* il a cent cinquante ans (et le texte édité par J. Wathelet-Willem donne même: *Treis cenz anz ad e cinquante passez,* v. 1334). Il n'est, dans la tourmente épique que constitue l'envahissement du pays chrétien par les sarrasins de Déramé, qu'une figure numineuse que l'on évoque et appelle mais qui ne se manifeste pas et qui laisse périr Vivien, le héros dont la bravoure reste au niveau épique humain. Comment interpréter ce début? Guillaume, véritable *chaman,* emmuré dans sa complétude, est devenu une figure numineuse innaccessible et donc en voie de pétrification. Se pose donc au niveau du héros le problème que résout le meurtre rituel du vieux roi, c'est-à-dire la régénération de la fonction vitale, le rétablissement de la relation avec le courant de la vie psychique inconsciente par le renouvellement du symbole manifesté du *Soi* qu'est le roi. Or *Le Couronnement* l'a montré, c'est le héros qui fait le roi et qui, par conséquent, est la source et le garant de la vie physique et spirituelle de la collectivité. Le problème qui se pose et, qu'entre autres, présente *La chanson de Guillaume* est donc celui du remplacement

du héros, de la régénération de l'archétype qu'il représente dans une nécessaire conception cyclique du devenir humain.

Vivien donc ne peut se substituer à Guillaume, il lui manque la numinosité fondamentale qui l'élèverait au dessus de l'humain. Le second substitut potentiel est Girart: il égale Vivien dans la bravoure humaine et montre des qualités qui le rapprochent de Guillaume: il a le même appétit d'ogre (cf v. 1054 sq) qui révèle ses liens avec la nature instinctive sauvage d'où le héros tire la fureur guerrière qui l'anime. De fait, c'est au côté de Guillaume, image en voie de pétrification de la totalité atteinte, du *Soi*, qu'il retourne à la bataille, mais il ne peut s'égaler à l'image du héros et s'y substituer: il meurt. Ce second échec dans le rituel instaure un état de crise qui souligne la pétrification des qualités numineuses du héros: Guillaume se retrouve seul face à son incapacité à assurer la survie de la collectivité. C'est alors Orable-Guibourc, archétype de la dominante inconsciente collective, qui intervient. Elle permet au héros en voie de pétrification de renouer le lien avec la pulsion vitale qui émane de l'inconscient; elle lui redonne force (30.000 hommes auxquels elle cache l'échec de Guillaume) et fureur guerrière (il retrouve son appétit d'ogre) accentuée par un sommeil réparateur qui est un bain dans l'inconscient.

Le héros momentanément régénéré part, bientôt rejoint par son troisième substitut potentiel, le jeune Guy, qui présente toutes les qualités qui pourraient faire du lui le nouveau héros: son nom même est le début de celui de Guillaume. Il a été élevé par Orable-Guibourc et donc a des liens avec les sources de vie inconscientes; son jeune âge (quinze ans) ne lui empêche pas comme David d'accomplir des actions d'éclat (il secoure Guillaume en taillant en pièces quatre sarrasins qui sont de véritables dragons anthropophages) et il sait faire preuve de maturité et de sagesse (il justifie l'exécution de Déramé blessé par la nécessité d'empêcher qu'il se reproduise, ce qui suppose la connaissance du mythe du dragon). Et Guillame lui promet son fief en héritage, ce qui est une amorce de reconnaissance d'un possible transfert du statut de héros. Mais, comme le héros solaire Gauvain, Guy a ses faiblesses: sa force et sa vigueur guerrières reposent sur la nourriture et le vin. Le ventre vide, il n'est plus qu'un mortel affaibli, tare rédhibitoire pour un héros. Aussi ne peut-il se substituer à Guillaume; il est fait prisonnier: nouvelle et troisième impossibilité d'accomplir le rituel de re-naissance du héros.

Guillaume dont l'aura numineuse s'est affaiblie doit fuir et, pour entrer dans Orange, prouver à Orable-Guibourc qu'il est encore lui-même en mettant en fuite sept mille sarrasins et en montrant son signe distinctif: sa bosse sur le nez. Ainsi est soulignée l'urgence d'accomplir le rituel de régénérescence (Guillaume songe à se faire ermite): c'est l'objet de la dernière partie de la chanson. Guillaume est contraint de demander secours à Louis qui fait difficulté pour le lui accorder.. .mais il lui avait jadis accordé un secours en *sept* ans et ne peut le lui refuser (double valeur symbolique: le cycle tire à sa fin et le héros s'est pétrifié; sa puissance a décru). Or un véritable homme sauvage, un géant armé d'une seule massue (et que l'on prend pour un niais), Rainouart, se joint à lui. Il est l'image de Guillaume jeune: impulsivité, instinctivité, force herculéenne brutale. Ses accès de folie sacrée (il se complait à être garçon de cuisine, à s'enivrer), ses facéties, et sa ressemblance avec le dieu Thôrr s'expliquent quand on apprend qu'il est le *frère* d'Orable-Guibourc et donc l'émanation du monde pulsionnel de l'inconscient. Il est, enfin, le héros potentiel qui va pouvoir se substituer à Guillaume, et dans la bataille qui commence il l'éclipsé par ses exploits merveilleux qui sont de véritables *travaux:* tel le futur Gargantua, seul, il détruit en se jouant les nefs sarrasines, fauche de son tinel des bataillons entiers, abat au dixième coup Tabur de Canaloine, véritable dragon invulnérable qui se bat avec son bec et ses ongles, puis deux géants, puis Balan et son énorme fléau, puis Aïlré et son marteau de fer. Tel Guillaume contre Corsolt, c'est à un véritable combat initiatique que se livre ici Rainouart, et ses exploits dépassent largement ceux d'un Guillaume qui n'existe presque plus. Puis, la fureur guerrière aveugle de Rainouart va peu à peu se canaliser et s'exprimer à travers les moyens propres au héros féodal civilisé: ayant cassé son tinel sur la tête d'Aïlré, il se bat comme Guillaume jadis avec ses poings nus, et il découvre enfin l'épée que Guibourc a pendue à sa ceinture: de force pulsionnelle instinctive, il s'est mué en héros social dont il a acquis le signe de la fonction.

Un dernier épisode qui évoque par sa structure le début du *Couronnement* va ponctuer la substitution du héros et l'accomplissement du rituel de renaissance: après la victoire on se met à table, mais on a oublié Rainouart, l'artisan même de la victoire. Comme jadis Guillaume face à l'ingratitude de Louis, Rainouart se fâche et décide d'aller se tailler un royaume en Espagne au nom de Mahomet et de revenir se venger de ceux qui l'ont oublié.

Cent hommes envoyés à sa poursuite ne peuvent le ramener (ni même soulever la poutre qu'il a prise comme massue improvisée). Il faut que Guillaume et Guibourc, symbole du couple royal (et de la totalité du *Soi)* le prient pour qu'il accepte de revenir. On le baptise, rite de purification et d'initiation qui, d'une certaine manière dans le contexte, marque que les pulsions inconscientes sont tempérées par un affleurement au conscient (collectif), un accès à la connaissance, et se chargent d'une numinosité bénéfique. C'est aussi un acte de renaissance et de reconnaissance qui conclut le rituel de substitution du héros. Le cycle est bouclé, l'éternelle aventure du mythe peut repartir...et Guillaume, ayant atteint par son individuation la complétude du *Soi* (mais un *Soi-Un* terminal inaccessible et hors de la temporalité et de la spatialité humaines), se retirer dans un couvent pour y acquérir le statut de saint *(Le Moniage Guillaume).*

-o-oOo-o-

Interprétation trop ambitieuse, subjective, artificielle, penseront certains, trop loin du texte et de ses réalités historiques et épiques, diront d'autres. Aux premiers nous répondrons que seuls la place et le temps nous ont manqué pour produire maintes analyses de détails d'éléments et de symboles dont la présence dans le texte n'est pas fortuite et qui confortent cette vision d'ensemble; aux seconds, qu'après les si nombreux travaux érudits qui ont fouillé le texte dans ses moindres recoins, il n'y a plus guère de découverte possible sur le plan strictement littéraire, historique, voire sociologique. Et pourquoi ne pas reconnaître—et chercher à retrouver—aux auteurs de ces œuvres collectives que sont les chansons de geste cette sensibilité à l'irrationnel qui est le propre des primitifs—et leur sixième sens—et qui est si étrangère à nos préoccupations cartésiennes? Le chanteur de geste qui conte le *cycle du héros* sacrifie à une sorte de rituel attendu et confusément ressenti comme nécessaire par l'auditoire. Pour reprendre des propos que J. Markale applique au conte populaire, on pourrait dire que l'épopée est un "enseignement actif et provocateur qui doit projeter l'individu dans une autre réalité que celle qu'il a coutume de vivre, celle de la transcendance grâce à laquelle s'instaure l'action pratique", elle "réalise la concordance entre les tendances profondes de l'être et les impératifs majeurs du groupe;" c'est pourquoi elle "baigne dans le

mythe qui circule en elle."[30] Il est vrai que dans le «mythe épique», comme l'écrit Marie Louise von Franz, "la structure de base entre les éléments archétypiques s'est élaborée en une expression formelle qui le relie au conscient collectif culturel du pays dont il est originaire (et l'on pourrait ajouter: à une période déterminée); par suite, il est en un sens plus proche de la conscience et des matériaux historiques connus."[31] Mais cela ne doit pas nous en voiler le sens profond.

Jean-Claude Aubailly
Université de Perpignan

[30]cf. J. Markale, *Contes populaires de toute la France* (Paris: Stock, 1980), introduction; G. Dumézil, *Mythe et épopée* (Paris: Gallimard, 1968) vol. 1; D. Madelénat, *L'Epopée* 88-89.

[31]*L'interprétation des contes de fées* (Paris: La Fontaine de Pierre, 1978) 38.

Romance Epic: Essays on a Medieval Literary Genre

The Medieval Institute at Western Michigan University has announced that *Romance Epic: Essays on a Medieval Literary Genre*, a volume edited by Prof. Hans-Erich Keller of Ohio State University, will be published early in 1988. This volume contains many of the papers read at the first two symposia on the Romance Epic at Kalamazoo, in 1980 and 1981, and may be ordered directly from Medieval Institute Publications, WMU, Kalamazoo, MI 49008, for $32.95 hardbound or $15.95 paperbound.

A complete table of contents follows:

"Towards the Morphology of the Romance Epic," Ruth House Webber.
"Textes médiévaux et tradition: la chanson de geste est-elle une épopée?" William Calin.
"Measuring Units of Poetic Discourse: Analogies between Laisse and Verse in the chanson de geste," Edward A. Heinemann.
"A l'altre feiz: Narrative and Structural Patterns in the *Chanson de Guillaume,"* Barbara Schurfranz Moorman.
"On Structuring *Baudoin de Sebourc" Larry* S. Crist
"'Au commencement était l'école (de théologie)': A New Paradigm for the Study of the Old French Epic," J. L. Roland Bélanger.
"L'hégémonie normande dans la *Chanson de Roland* et les *Gesta Tancredi.* De la Neustrie à la chrétienté, ou Turold est-il nationaliste," Jean-Charles Payen.
"Forest and Voyage: Signs *of Sententia* in thé *Entrée d'Espagne,"* Nancy Bradley-Cromey.
"Reconstructing the Lost *Chanson de Basin:* Was it a *Couronnement de Charlemagne?"* Constance B. Hieatt.
"In Search of the Lost Epics of the Lower Rhône Valley," Alice M. Colby-Hall.
"The Evolution of the Matter of Fierabras: Present State of Research," André de Mandach.
"Le développement de la Geste de Montauban en France jusqu'à la fin du moyen âge," François Suard.
"Ganelon's Defense," Emanuel J. Mickel, Jr.
"Three Old French Magicians: Maugis, Basin, and Auberon," William W. Kibler.
"Saracen Heroes in Adenet le Roi," Peter S. Noble.
"On the Saracens in Early Italian Chivalric Literature," Antonio Franceschetti.
"La imagen del rey en el *Cantar de Mio Cid"* Aristóbulo Pardo.
"The Economy of *Mio Cid,"* Miguel Garci-Gómez.