Art épique et verticalisation : problèmes narratifs dans le Couronnement de Louis

Autor(en): **Pickens, Rupert T.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **45 (1986)**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-35466

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Art épique et verticalisation

Problèmes narratifs dans le *Couronnement de Louis*

Deux études bien connues du caractère formulaire de la chanson de geste, celles de Jean Rychner et de Joseph Duggan, rapprochent le concept de la «formularité» du vers ou de l'hémistiche, de celui de la similarité de laisses ou autres segments textuels[1]. Il est évident que la diction formulaire tend à produire des passages dans le texte qui se ressemblent étroitement, et que, lorsque de tels passages sont juxtaposés dans un récit ou ne sont éloignés les uns des autres que par relativement peu de matière intermédiaire, on peut constater que la progression des événements narrés est arrêtée par des «retours en arrière», des recommencements qui imposent la révision d'un même ou de plusieurs événements. Ce phénomène est à confronter avec l'existence de motifs formulaires comme l'armement du héros, la plainte, le combat et le credo épique qui, composés d'une manière identique ou très similaire, peuvent se reproduire à plusieurs reprises au cours d'un même récit, mais à de telles distances que le texte ne donne pas l'effet de recommencements. Tous deux, Rychner et Duggan, ainsi que des successeurs proposant d'éclaircir le seul problème des laisses similaires, décrivent similarité et parallélisme comme constituant un élément «lyrique» dans un texte qui, semblent-ils supposer, est au fond narratif, sans pourtant préciser ni ce qu'ils entendent par «lyrique» au contraire d'un «narratif» implicite, ni à plus forte raison le fonctionnement de ce type de lyrisme dans un texte autrement narratif.[2] Ce n'était pas là leur travail.

Dans cet article, je me propose d'esquisser une théorie de la textualité épique qui nous permette de comprendre la nature de la chanson de geste comme mise en histoire d'événements ayant lieu dans un passé lointain et même mythique. Il s'agit du degré de l'inscription d'une conscience historique – conscience d'un «monde autre» conçu comme existant au passé – qui naît dans la communauté créée par la narration en reliant narrateur-chanteur et auditeur/lecteur; il s'agit donc également d'une certaine tension

[1] JEAN RYCHNER, *La Chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs,* Genève (Droz) – Lille (Giraud) 1955 (*Publications Romanes et Françaises,* 53) et JOSEPH J. DUGGAN, *The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft,* Berkeley, Los Angeles et Londres (Univ. of California Press) 1973. Voir aussi EUGENE VANCE, *Reading the Song of Roland,* Englewood Cliffs, N.J. (Prentice-Hall) 1970.

[2] Cf. RYCHNER, ch. 4, p. 68–125, et DUGGAN, *The Song of Roland,* ch 5, p. 160–212. Plus récemment, entre autres, JEAN-MARCEL PAQUETTE, «Le Texte en métaphore: Contribution à une poétique des laisses similaires d'après six versions de la 'scène du cor' de la *Chanson de Roland*», *The Nature of Medieval Narrative,* éd. MINNETTE GRUNMANN-GAUDET et ROBIN F. JONES, Lexington, Ky. (French Forum, Publishers) 1980, p. 99–122 (*French Forum Monographs,* 22). Bien plus sensibles quant aux implications de la tension opposant lyrique et narratif sont EUGENE VANCE, *Reading the Song of Roland,* p. 21–47, «Roland et la poétique de la mémoire», *Cahiers d'Etudes Médiévales* 1 (1975), 103–115, et «Roland, Charlemagne, and the Poetics of Illumination», *Olifant* 6 (1978–1979), 213–225; PAUL ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale,* Paris (Seuil) 1972, ch. 3, p. 286–338; et STEPHAN G. NICHOLS, «The Generative Function of *Chant* and *Récit* in Old French Epic», *Olifant* 6 (1978–1979), 305–325.

qui existe entre la conscience du monde actuel évoqué par le commentaire en explicitant, d'une part, la «présence» au niveau du chant, et de l'autre, la conscience de l'altérité des événements et des personnages servant d'objet au discours narratif. Ensuite je passerai à une étude du *Couronnement de Louis,* chanson de geste qui, grâce aux effets de l'assemblage, c'est-à-dire l'ajout progressif des différentes «branches», manifeste toute une gamme de styles compositionnels; le but de cette étude ne sera pas de traiter ce poème comme l'objet de l'application d'une théorie en le forçant à servir de titre d'exemple, mais au contraire, de mettre en valeur, à la lumière des principes théoriques, quelques-unes de ses qualités les plus caractéristiques. On comprendra que le *Couronnement de Louis* exemplifie en microcosme plusieurs étapes cruciales dans le processus évolutionnaire qui au cours du douzième siècle menait au triomphe éventuel de l'écriture historique dans le narratif vernaculaire.

I

La similarité et le parallélisme qu'on prend pour caractéristiques de la chanson de geste en général, posent d'importants problèmes quant à la nature du récit. Celui-ci, comme genre littéraire – soit en l'occurrence une question de «littérarité» orale et chantée – est censé transmettre à l'auditeur/lecteur de l'énoncé, par l'intermédiaire d'une voix narrante, une perception de certains événements et des personnes impliquées dans ces événements. Dans son discours cette voix est toujours plus ou moins «présente» (selon qu'elle reste tout implicite ou qu'elle s'impose dans un commentaire), plus ou moins objective, plus ou moins digne de confiance quant à la fidélité apparente de sa transmission des événements, et de leur interrelation, qui font l'objet de la narration. On suppose donc qu'à un niveau du texte autre que celui – le chant – explicitant ou laissant implicite le présent de la narration, il est possible de saisir des significations dans une succession d'événements ayant lieu dans un «monde» ou «temps» qui leur est propre; c'est le niveau du «narré» ou du «chanté». Ce que je viens de formuler, sans doute d'une façon peu habile, c'est la distinction déjà classique de Benveniste entre «discours» et «histoire» imbriquée sur les concepts de Weinrich du monde/temps «commenté» et du monde/temps «narré».[3] Ce sont ces conditions textuelles seules, celles qui permettent de rendre compte de l'existence simultanée de ces deux niveaux dans une composition littéraire, qui, semble-t-il, rendent celle-ci «narrative» par contraste avec les membres des autres grands genres conventionnels, le dramatique et le lyrique, et non pas la configuration d'éléments analysables par rapport à une «grammaire» du récit qui peuvent

[3] EMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale,* Paris: Gallimard, 1966, surtout p. 237–250. HARALD WEINRICH, *Tempus: besprochene und erzählte Welt,* 2e éd., Stuttgart, Berlin, etc. (Kohlhammer) 1971. La traduction française du livre de Weinrich est basée sur l'édition originale, mais laisse tomber quelques sections, y compris une étude de la chanson de geste (où l'emploi des temps du commentaire dans le texte diégétique est attribué aux seules exigences du vers décasyllabique et de l'assonance): *Le Temps. Le récit et le commentaire,* Paris (Seuil) 1973. GÉRARD GENETTE, *Figures III,* Paris (Seuil) 1972, et *Nouveau Discours du récit,* Paris (Seuil) 1983. Voir aussi GUSTAVE GUILLAUME, *Langage et science du langage,* Paris (Nizet) – Québec (Presses de l'Université Laval) 1964, p. 184–207.

exister au seul niveau du narré sans s'impliquer dans la narration, c'est-à-dire dans l'acte énonciateur, et qui peuvent d'ailleurs se reproduire sous d'autres formes génériques.[4] D'emblée la chanson de geste en général paraît problématique. On la dit «narrative», mais elle est aussi extrêmement «dramatique», en ce qu'elle se compose d'une quantité extraordinaire de discours entre personnages – d'autant plus «dramatique» que parfois plus d'un jongleur participaient au chant[5] – et, maintenant, l'un de ses traits stylistiques les plus saillants, parce que l'un des plus fréquemment rencontrés, similarité et parallélisme, s'avère plutôt «lyrique» que «narratif».

Lorsque Rychner et à sa suite Duggan et Eugene Vance disent «lyrique», il est question d'une suspension, d'une interruption, dans la progression et l'enchaînement idéaux des événements présentés comme se passant au «monde autre». La succession par ordre des événements est perçue comme rangée sur un plan au niveau du narré qui de plus s'allonge en progressant au fur et à mesure qu'avancent la production et la réception du chant – expérience qui relie narrateur-chanteur et auditeur/lecteur, au présent de la narration (du chant), dans une progression parallèle qui, elle, continue même là où l'organisation «logique» des événements exigerait un retour en arrière. Interruption et recommencement sont produits au niveau de la narration et, comme le démontre Rychner, fonctionnent en partie pour faire valoir les talents artistiques du chanteur; d'autres fonctions, comme par exemple le soulignement de faits importants dans le *Roland* d'Oxford, renforcent la communication entre narrateur-chanteur et son public, mais même là la valorisation des techniques du chanteur (parmi lesquelles il est malheureusement impossible d'évaluer les éléments musicaux, qui sont sans aucun doute très pertinents) risque d'éclipser la signification des événements ainsi repris. On voit qu'une ligne représentant le plan du narré commence à décrire une courbe en se tournant vers le niveau du chant: effectivement il commence à s'insinuer dans le texte épique les valeurs de la poésie lyrique, du grand chant courtois comme le décrit Zumthor.[6]

A la différence de Rychner – il faut dès maintenant insister là-dessus afin d'éviter toute confusion – on tend à imaginer actuellement, depuis Vance et Zumthor, que les lignes parallèles signifiant d'une part la progression du chant et de l'autre celle de l'histoire narrée, se rangent sur *l'horizontale* l'une par rapport à l'autre, et que la courbe représentant l'insinuation d'éléments lyriques et donc l'imposition de la présence à la fois du chanteur et du moment de son chant, se décrit sur *la verticale* tendant vers un présent de la narration conçu comme étant superposé à l'égard de l'antériorité présupposée des événements narrés.[7] Par le néologisme *verticalisation* j'entends le processus qui dévalorise le narratif en impliquant une insinuation du lyrique et l'imposition de la présence.

[4] Cf. GENETTE, *Nouveau Discours,* p. 12.
[5] Cf. RYCHNER, op. cit. p. 14–19.
[6] Cf. ZUMTHOR, op. cit. p. 189–231.
[7] La nouvelle métaphore se doit à VANCE, *Reading the Song of Roland,* p. 44–45. Il est intéressant

J'ai tenté ailleurs une analyse schématique de l'«historicité» du narratif français jusqu'à la fin du douzième siècle en tenant compte de critères purement philologiques et en comparant la composition textuelle des membres d'un corpus représentatif de récits comme fonction de la «texture verbale» des portions strictement narratives (c'est-à-dire la *diégésis*) de chancun d'eux.[8] La composition textuelle d'un récit se définit par rapport à la proportion relative entre trois modes textuels: commentaire de narrateur-chanteur, texte mimétique (discours entre personnages en style direct) et texte diégétique (qui explicite l'altérité des événements et personnages agissant dans l'histoire principale sans références au niveau de la narration et sans reporter directement les énoncés des personnages). Quant à la texture verbale du texte diégétique, il s'agit de la fréquence des emplois du prétérit (ainsi que des autres temps «historiques» du verbe qui s'organisent par rapport au prétérit, tels l'imparfait, le plus-que-parfait et le passé antérieur) relative à celle des emplois surtout du présent et du parfait (passé composé) comme temps organisateur du discours diégétique.

de noter qu'il semble que ce soit une erreur de rédacteur qui a désormais fixé le concept de verticalisation comme tendance vers le lyrique. Dans son texte Vance suit Rychner en imaginant le «narrative drive» («dynamisme narratif», selon la traduction de ZUMTHOR, p. 330) comme propulsant l'action sur un axe vertical et le «lyrical retard» comme s'effectuant sur l'horizontale. Mais suit un schéma illustrant la discussion où pourtant le «narrative drive» se range sur l'horizontale et le «retard lyrique» sur la verticale. Les rapports du seul dessin réapparaissent dans ZUMTHOR, p. 330, qui les institutionalise définitivement. Cf. également NICHOLS, «Generative Function», p. 307. D'ailleurs ce modèle de la narration conventionnelle rappelle celui que construit Gustave Guillaume pour rendre compte du *présent horizontal,* principe fondamental du système verbal du latin. Le modèle de Guillaume consiste en effet en deux lignes horizontales parallèles (il s'agit donc de deux «présents horizontaux») situant, d'une part, ce qu'on peut appeler un présent de l'énonciation *amo* par rapport à un passé *amabam* et un futur *amabo,* et d'autre part, un «présent narré» *amaui* (le *perfectum* qui désigne «ce qui arrive maintenant» [=«ce qui arriva ensuite»]) par rapport à un autre passé *amaueram* et un autre futur *amauero.* Chacune des horizontales parallèles marque la progression temporelle à un des niveaux du récit, celui de l'acte énonciateur (= discours de narrateur, commentaire, narration, chant) et celui du narré (= histoire, *diégésis*). Une ligne verticale (hachée dans le schéma de Gustave Guillaume) rend concrète la superposition du présent de l'énonciation à l'égard de l'objet du discours narratif, objet conçu comme existant au passé. Voir GUSTAVE GUILLAUME, *Epoques et niveaux temporels dans le système de la conjugaison française,* éd. ROCH VALIN, 1955 Québec (Presses Universitaires Laval) *(Cahiers de Linguistique Structurale)*; le modèle relatif au latin se trouve à la p. 12. En adaptant ce modèle au système verbal du français tel que Weinrich le conçoit, on comprend, d'une part, que l'horizontale range un présent *j'aime* par rapport à un passé *j'ai aimé* (compris comme un parfait, ainsi qu'en ancien français) et un futur *j'aimerai,* et d'autre part, que sur l'horizontale parallèle représentant l'histoire narrée un prétérit *j'aimai* se situe par rapport à un autre passé *j'eus/avais aimé* et un autre futur *j'aimerais/j'aurais aimé* (compris comme les «conditionnels» du style indirect). En simplifiant quelque peu le modèle de Gustave Guillaume par la suppression de détails sans doute de peu d'importance immédiate à nos besoins, et en y imposant les principes de Weinrich, on arrive à la réalisation suivante:

énonciation/narration/chant, etc.	*j'ai aimé*	*j'aime*	*j'aimerai*
histoire/narré, etc.	*j'eus/avais aimé*	*j'aimai*	*j'aimerais/j'aurais aimé*

[8] «Historical Consciousness in Old French Narrative», *French Forum* 4 (1979), 168–184.

L'étude de la texture verbale a été inspirée par le système de Weinrich avec des ajustements nécessaires à l'analyse linguistique de l'ancien français.[9] Le monde ou le temps du narré, qui sont essentiels à l'existence de l'histoire (les deux sens: connaissance du «monde autre» que l'on prend pour étant passé, et récit véridique ou imaginaire), sont évoqués par l'emploi du prétérit, tandis que le monde ou temps du commentaire existent au présent, par rapport auquel le passé s'inscrit par l'emploi du parfait. Comme le sait très bien tout médiéviste, les récits vernaculaires en langues romanes, surtout les récits en vers, tendent à confondre ces deux mondes ou temps, non seulement de passage en passage d'un bout à l'autre du récit, mais encore a l'intérieur d'une même phrase ou d'un même vers. Pourtant, sans comprendre exactement toutes les subtilités de ce style narratif, on peut constater quelques faits importants:

1. En général, et c'est une règle presque universelle, ce mélange des temps ne se rencontre justement que dans le texte diégétique.
2. Dans les discours entre personnages, ainsi que dans le commentaire personnel du narrateur, se maintient généralement une distinction rigoureuse entre les deux mondes.
3. L'emploi des temps du verbe étant tout à fait «régulier» dans les discours entre personnages et dans celui du narrateur qui constitue son commentaire personnel, on peut conclure que ces deux types textuels imitent l'usage ordinaire de la langue et sont ainsi «mimétiques» du point de vue de la grammaire de la conversation vivante qu'observent ceux à qui s'adresse le récit. (Mais comme terme dans l'analyse, seul le discours entre personnages s'appelle mimétique pour le différencier du commentaire personnel de narrateur, où les références des pronoms personnels sont complètement différents.)
4. D'une autre perspective, on peut également conclure que les auteurs de l'époque savaient très bien composer mimétiquement, même dans de très longs passages comme par exemple le récit secondaire de Calogrenant dans *Yvain* de Chrétien de Troyes et les surabondants discours autobiographiques de Guillaume dans le *Charroi de Nîmes*. Le plus souvent ce n'étaient donc pas les exigences métriques ou celles de la rime ou de l'assonance qui forçaient les auteurs de texte diégétique à enfreindre les

[9] Voir LUCIEN FOULET, *Petite Syntaxe de l'ancien français*, [3]1928; réimp. Paris (Champion) 1961, p. 227–232; FRIEDERIKE STEFENELLI-FÜRST, *Die Tempora der Vergangenheit in der Chanson de Geste*, Vienne, Stuttgart, etc. (Braumüller) 1966; MANFRED SANDMANN, «Syntaxe verbale et style épique», in: *Atti del VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi*, II, Florence (Sansoni) 1959, p. 379–402, et «Tempora der Erzählung im Altfranzösischen», *VRom.* 16 (1957), 287–296; WILLIAM D. PADEN, JR., «L'Emploi vicaire du présent verbal dans les plus anciens narratifs romans», in: *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia*, Amsterdam (John Benjamins, B.V.) 1977, p. 545–557. Et surtout M. H. A. BLANC, «Time and Tense in Old French Narrative», *Archivum Linguisticum* 16 (1964), 96–124, et «Le Présent épique dans la Chanson de Roland», in: *Actes du Xe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, éd. GEORGES STRAKA, Paris (Klincksieck) 1965, p. 565–79; et KATHRYN KRISTINE MCMAHON, «Narrative and Direct Discourse in Three Old French Epics», thèse de doctorat, Cornell University 1976, qui étudie le *Couronnement*, la *Chanson de Guillaume*, et la *Prise d'Orange*.

règles de la grammaire et à abandonner l'imitation de l'usage vivant; au contraire, l'apparante confusion des temps (et des mondes) dans le texte diégétique provient de besoins stylistiques qui demeurent obscurs.[10]

5. Néanmoins on peut observer dans différentes compositions littéraires d'importantes variations entre les *concentrations proportionnelles* des temps historiques et ceux qui s'organisent par rapport au présent.
6. Jusqu'à la fin du douzième siècle, en effet, ces différences se comprennent par rapport, non pas à la chronologie de l'histoire littéraire, mais bien au milieu culturel où les récits naissent. Par exemple, très tôt la chanson de geste, où en général il y a même dans le texte diégétique prédominance des temps dits du présent, se distingue de la vie de saint, où le texte diégétique manifeste une texture verbale nettement historique. Il est sans doute significatif que cette dernière se rattache ouvertement à la tradition de l'écriture latine des écoles et des monastères, tandis que la chanson de geste, malgré la théorie de Bédier, provient d'un autre milieu culturel, disons le populaire.

Les précisions quant à la composition textuelle représentent un effort d'identifier les diverses «voix» qui existent simultanément dans un même récit ainsi que leurs différentes fonctions. La distinction la plus évidente différencie les discours entre personnages (texte mimétique) du discours personnel de la voix narrante, mais celui-ci est également susceptible de différenciation. Car, bien qu'en principe dans un récit la voix narrante soit toujours présente implicitement, la nature du texte, là où cette voix s'impose explicitement, ne ressemble pas à celle d'une narration tout impersonnelle où le narrateur met en relief les événements et les personnages constituant l'histoire qu'il raconte sans attirer l'attention sur lui-même. Par exemple, en plus du caractère «mimétique» du commentaire en général, l'objet du discours de la voix narrante est différent dans un exorde formel, où il est le plus souvent question de l'art poétique, de la valeur morale de la littérature, de la production d'un récit en particulier, etc., de ce qu'il est lorsque cette voix *narre* en évoquant le «monde autre» de l'histoire; d'ailleurs, dès que l'on perçoit les limites temporelles et spatiales du monde narré, donc ce qui constitue la diégèse de l'histoire principale, on reconnaît que même l'évocation d'autres «mondes autres» représente des interventions personnelles de narrateur qui, étant «extra-diégétiques», servent à commenter la matière principale sans l'augmenter. Si, par exemple, on juxtapose le prologue général des *Lais* de Marie de France et le texte de n'importe lequel de ses récits en particulier, on comprend que quand elle emploie des prétérits dans l'exorde il s'agit soit d'une mise en valeur de ses propres activités littéraires, soit de l'histoire de ses textes à partir de l'antiquité bretonne, soit encore de l'histoire de l'exégèse depuis l'antiquité gréco-chrétienne, exégèse qu'elle rapproche également de sa

[10] Mais voir notamment les études de FREDERICK GOLDIN, «Le Temps de chronique dans la *Chanson de Roland*», in: *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Pampelune (Institución Príncipe de Viana) 1981, p. 173–181, et de MARIE-LOUISE OLLIER, «Le Roman au douzième siècle: Vers et narrativité», in: *The Nature of Medieval Narrative, op. cit.*, p. 123–144/N 2.

poétique personnelle, tandis que dans le lai même le prétérit génère l'organisation d'une histoire tout autre, sauf là où Marie reprend explicitement sa matière d'exorde, comme dans les petits prologues et épilogues où l'histoire littéraire prend la place des événements et personnages narrés comme l'objet de son discours. Il faut donc distinguer entre le texte diégétique proprement dit et la matière de commentaire qui valorise la conscience poétique - et historique - du narrateur en explicitant sa présence créatrice ou re-créatrice.

C'est justement le manque de telles distinctions qui brouille les analyses de Michel Blanc.[11] D'une part, il élimine de son étude du texte narratif les passages en style *indirect* aussi bien que les discours entre personnages présentés en style direct, parce que ceux-là sont également des représentations des paroles des personnages; mais en fait, puisque par rapport à un style direct potentiel les pronoms sont toujours transformés et les temps du verbe le sont parfois, le style indirect représente au contraire la mise en histoire, la «diégétisation», de cette matière. D'autre part, Blanc confond commentaire personnel de narrateur et texte diégétique proprement dit. Faute d'une base textuelle clairement définie, Blanc conclut que la composition historique vernaculaire n'existait guère en France avant le triomphe de la prose au treizième siècle. Mais au contraire, non seulement les principes que je viens d'esquisser suggèrent l'existence simultanée, et depuis les premières manifestations de la littérature française, de deux styles narratifs quant à la texture verbale du texte diégétique proprement dit, mais encore il semble y avoir une corrélation absolue entre le caractère de cette texture verbale et la composition textuelle d'un récit: la *proportion relative* de texte diégétique par rapport, d'une part, à la fréquence de commentaire personnel de narrateur, et de l'autre, à celle de texte mimétique (constitué de discours entre personnages). En effet, plus la texture verbale du texte diégétique est historique, c'est-à-dire plus la concentration de verbes aux temps historiques est dense, plus le récit tend à manifester de commentaire personnel de narrateur et moins il y a de texte mimétique; réciproquement, plus les temps du présent (qui évoquent le monde du commentaire d'après Weinrich) dominent dans le texte diégétique, plus le récit tend à être composé de discours entre personnages «reproduits» en style direct et moins l'identité du narrateur s'explicite dans un commentaire personnel.

On peut reformuler ces faits en rappelant la métaphore géométrique verticalité/horizontalité. Le commentaire personnel de narrateur peut être conçu comme se rangeant le long de l'horizontale qui représente le présent de la narration; puisque, comme dans un récit depourvu de commentaire personnel de narrateur, cette ligne demeure tout à fait implicite, étant comprise comme fonction de la seule *durée* du processus narration-réception, l'ajout de matière explicitant la présence de la voix et de la conscience narratives prête à cette horizontale une certaine «tangibilité», une certaine épaisseur, qui sert à mettre en relief d'autant plus clairement l'altérité de l'objet du discours narratif. Cet

[11] Dans «Time and Tense in Old French Narrative», *op. cit.*, N 9.

objet, «monde autre» constitué de lieux où se passent les événements narrés, et habité par des personnages, est conçu comme allongé, puisqu'il s'agit d'un arrangement et d'interrelations ayant entre eux des rapports temporels, sur la ligne horizontale parallèle. Les horizontales sont séparées par une distance qui est une fonction de celle, qui est affective, éloignant ou rapprochant la conscience narrative de l'objet de son discours. Cette distance n'est presque jamais constante au fur et à mesure qu'avancent narration-réception et progression temporelle du narré; pour qu'elle demeure égale de point en point, il faudrait les conditions idéales du récit par excellence: définition inviolable du monde narré par l'emploi exclusif des temps historiques dans le texte diégétique, renforcée par l'absence totale de texte mimétique.[12] Au contraire, tout récit littéraire (du moins médiéval) d'une certaine longueur se ponctue de temps à autre par des discours entre personnages représentés en style direct et même parfois par l'emploi de formes verbales propres au monde du commentaire, comme le présent dit historique qui est censé rendre plus vivante la matière diégétique. Justement l'existence d'un texte mimétique reportant directement les paroles de personnages et les emplois des temps du présent dans le texte diégétique produisent des effets de *verticalisation.* Les discours entre personnages en style direct conjoignent les deux horizontales, puisque la durée de l'énoncé rendu présent, sur le plan de la narration, par l'inscription censée être exacte de paroles prononcées au «monde autre», égale la durée de la reproduction de cet énoncé, de sa représentation, par la conscience narrante: seul l'acte énonciateur entamé par le personnage, signalé le plus souvent par un *verbum loquendi,* s'inscrit dans le texte diégétique. Tandis que l'emploi, par exemple, du présent dit historique rapproche les deux horizontales sans ce même effet de coalescence: il est vrai que commentaire et texte diégétique se confondent, puisque l'une des fonctions de ce présent est justement de masquer l'altérité du narré en faisant comme si tel événement avait lieu au moment actuel, mais conventionnellement cette confusion ne risque pas de durer longtemps.

L'écriture historique au douzième siècle, et j'insiste ici sur les critères philologiques discutés plus haut, tend à manifester un minimum de verticalisation, et la composition anti-historique un degré maximum. Une vie de saint, *Ste Marie l'Egyptienne,* par exemple, peut être comparée, quant à la composition textuelle et à la texture verbale de la *diégésis,* à une chronique en prose qui date des environs de 1200, celle de Robert de Clari.[13]

	Ste Marie	Robert de Clari
texte diégétique	65,67%	92,53%
texte mimétique	31,26%	6,46%
commentaire	3,07%	1,01%

[12] Cf. GENETTE, *Figures III,* p. 28, et *Nouveau Discours,* p. 28.

[13] J'ai utilisé les éditions suivantes: PETER F. DEMBOWSKI, *La Vie de Sainte Marie l'Egyptienne,* Genève (Droz) 1977 (*Publications Romanes et Françaises,* 144), Version T; et ROBERT DE CLARI, *La Conquête de Constantinople,* éd. PHILIPPE LAUER, Paris (Champion) 1956 (*C.F.M.A.* 40).

	Ste Marie	Robert de Clari
texture verbale de la *diégésis*		
futur	1,11%	0,00%
présent	19,71%	0,75%
parfait	5,57%	0,00%
autres temps du présent	0,00%	0,00%
temps du présent	26,39%	0,75%
formes indéterminées	0,00%	0,75%
prétérit	32,29%	46,27%
imparfait	31,18%	29,48%
plus-que-parfait/passé antérieur	5,68%	8,21%
autres temps historiques	4,46%	14,55%
temps historiques	73,61%	98,51%

Par contre, dans une chanson de geste typique, soit le *Couronnement de Louis,* se manifeste la tendance contraire:[14]

	Couronnement	moyenne de cinq chansons de geste
texte diégétique	40,49%	49,29%
texte mimétique	57,50%	49,52%
commentaire	2,00%	1,19%
texture verbale de la *diégésis*		
futur	1,50%	1,87%
présent	49,50%	49,59%
parfait	10,85%	12,10%
autres temps du présent	1,25%	0,00%
temps du présent	63,09%	63,56%
formes indéterminées	0,00%	0,00%
prétérit	32,17%	31,81%
imparfait	1,50%	1,77%
plus-que-parfait/passé antérieur	1,87%	1,91%
autres temps historiques	1,37%	0,95%
temps historiques	36,91%	36,44%

[14] J'utilise partout, sauf indication contraire, l'édition critique classique d'ERNEST LANGLOIS, *Le Couronnement de Louis, chanson de geste du XIIe siècle,* ²1925 (*C.F.M.A.* 22); réimp. Paris (Champion) 1966, qui reproduit à peu près intégralement son texte de 1888 S.A.T.F.; réimp. New York et Londres (Johnson Reprints) 1968. Et ceci malgré l'excellente édition d'YVAN G. LEPAGE, *Les Rédactions en vers du Couronnement de Louis,* Paris - Genève (Droz) 1978 *(T.L.F.),* dont je ne peux qu'approuver le format. Je tiens néanmoins à citer l'éd. Langlois dans cette étude qui se réfère constamment aux ouvrages d'autres chercheurs, surtout Rychner, qui ont paru avant l'éd. Lepage, parce qu'il s'agit de

Il est clair que les critères philologiques révèlent pour la chanson de geste en général une propension à valoriser la *présence,* celle des personnages (trait «dramatique») dans la prépondérance de texte mimétique, et celle de l'objet du discours entamé par la voix poétique (trait «lyrique») dans la prédominance des temps du présent dans la *diégésis* qui rend «commentatif» (au sens étroit de Weinrich) un texte diégétique qui se voudrait narré. Paradoxalement, la matière d'exorde mise à part, la diégèse (= récit) est pourtant relativement peu encombrée de signes verbaux et pronominaux qui expliciteraient la présence de la conscience narrante (par comparaison avec *Ste Marie*). Le narrateur-

textes comptant différents nombres de vers et, ce qui est encore plus sérieux, différents nombres de laisses. Les écarts s'expliquent ainsi: (1) Lepage reproduit deux versions principales, AB et C, dont celle-là, la plus importante, se base sur le manuscrit A2, tandis que Langlois a tenté une édition critique. Celui-ci a prétendu baser son texte également sur la famille A, mais il a produit effectivement un texte apparenté plutôt, et d'ailleurs assez fidèlement, à la famille B, puisque le plus souvent quand A ne s'accorde pas avec B, il a choisi les leçons caractéristiques de B; de fait, on peut très bien accepter l'éd. Langlois comme exemplifiant cette famille, la plupart des émendations importantes étant d'ordre orthographique. (2) Un grave défaut gâte pourtant l'éd. Langlois qui empêche une comparaison facile avec Lepage, surtout si l'on essaie de se référer en même temps aux ouvrages critiques fondés sur l'édition de son prédécesseur: c'est que Langlois a trouvé bon, sans aucune justification dans la tradition manuscrite, de couper en deux la cinquième laisse, qui devrait compter six vers, créant ainsi une laisse de trop (sa laisse VI). Donc très tôt dans une comparaison des deux éditions on est forcé à se débrouiller en tenant compte à la fois des vers qui manquent dans l'une ou l'autre et des numéros de laisse. C'est ici qu'il y a à redire à Lepage, qui aurait pu et aurait dû faciliter la comparaison de son texte avec l'édition classique jusque-là consultée: sa table de concordances n'est d'aucune utilité, surtout en ce qu'il y manque les numéros des laisses. Sur les manuscrits, voir les introductions de Langlois et de Lepage et surtout MADELEINE TYSSENS, *La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques,* Paris (Les Belles Lettres) 1967 (*Bibliothèque de la Faculté de Philosophie de l'Université de Liège,* 178), en particulier p. 81–100.

Dans une analyse des dix-neuf premières laisses – jusqu'à XIX (613) dans l'éd. Langlois et XVIII (617) dans l'éd. Lepage – on note les différences suivantes: (1) L'éd. Langlois compte un vers de moins de matière d'exorde (le v. 2 de A manque dans B). (2) Quoique en somme la quantité de texte mimétique soit égale, B contient deux vers qui manquent dans A (LANGLOIS 55 et 183) et A en compte deux autres qui ne se trouvent pas dans B (LEPAGE 197 et 199). (3) L'éd. Lepage manifeste deux vers de plus de matière diégétique; quant à la texture verbale, ces vers ajoutent un futur (en style indirect libre, LEPAGE 228) et un parfait (LEPAGE 334), tous deux appartenant donc au système du présent. (4) Autres différences de texture verbale du texte diégétique (les numéros des vers renvoient à l'éd. LANGLOIS): v. 24 (B: trueve, A: trova); v. 383, 387, 401, 417 (Langlois transcrit *dist,* en s'accordant aux autres manifestations de la formule, et Lepage *dit*); v. 129 (B: quant se fu rebraciez, A: quant il fu porpensé); v. 433 (A en lacune, emprunté à C: Si come il vindrent, hurtent par lor oltrage; dans l'éd. Lepage, emprunté à B: Si comme issir durent devers les barges). (5) Somme des différences quant à la texture verbale du texte diégétique (ci-dessus, 3 et 4): Langlois contient 2 présents, 1 prétérit et 1 plus-que-parfait là où Lepage manifeste 1 futur, 1 parfait, 2 prétérits et 1 plus-que-parfait, donc celui-ci marque un gain d'une forme historique sur un total de 108 verbes.

Les très légères différences entre les données statistiques présentées ci-dessous et celles publiées dans mon article de 1979 (*art. cit.,* N 8) s'expliquent par le fait que celles-ci sont basées sur un prélèvement partiel, tandis qu'ici je tiens compte du texte en entier.

Pour l'analyse des autres chansons de geste, j'utilise les éditions suivantes: *La Chanson de Roland,* éd. JOSEPH BÉDIER, Paris (Piazza) s.d.; *La Chançun de Willame,* éd. NANCY V. ISELEY, Chapel Hill (Univ. of North Carolina Press) 1966; *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople,* éd. PAUL AEBISCHER, Genève (Droz) 1965; *La Prise d'Orange,* éd. CLAUDE RÉGNIER, Paris (Klincksieck) 1970; *Le Charroi de Nîmes,* éd. DUNCAN MCMILLAN, Paris (Klincksieck) 1972.

chanteur, d'après les critères philologiques, semble s'effacer en tant qu'être qui pense et qui juge pour ne s'offrir à son public qu'en tant que simple transmetteur. En général, sauf naturellement dans l'exorde, ni sa perception particulière de ce qu'il narre, ni son art, ni son monde personnel ni celui de son public comme distincts de ce «monde autre» où s'actualise l'histoire, ne servent d'objets de son discours.

II

Evidemment la philologie ne suffit pas seule à expliquer la textualité épique et à en exposer les qualités caractéristiques. Pour revenir à mon propos liminaire, formularité et similarité doivent se concevoir par rapport aux bases philologiques du texte. Mais il reste à rendre compte de toutes les implications de la verticalisation-par-similarité et par-parallélisme quant à la composition textuelle et à la texture verbale de la *diégésis*.

Se référant le plus souvent au *Roland* d'Oxford, on «explique» le fonctionnement de la similarité par le seul fait de soulignement: ce sont en effet les événements les plus importants que Turold réitère, surtout dans l'épisode de la bataille de Ronceveaux, en reprenant les mêmes formules (d'ordre thématique et descriptif aussi bien que linguistique) et en les réajustant aux exigences d'une nouvelle assonance. Turold insiste sur les faits qu'il répète, et il finit toujours par retrouver la trame de son histoire. Donc le lyrisme sert le narré, si brillant que soit celui-là dans l'ostentation des talents du chanteur, d'autant plus que sur le plan de la narration ce lyrisme permet de regarder les événements ainsi mis en relief sous un jour de plus en plus révélateur, puisque Turold se donne l'occasion de les considérer de plus d'un point de vue. Soit pour les laisses similaires du *Roland* d'Oxford – mais nous savons à quel degré ce poème fait exception. En est-il de même pour d'autres manifestations du parallélisme, peut-être même ailleurs dans le *Roland* d'Oxford? Comment doit-on comprendre, en ce qui concerne la narrativité, les laisses à reprise bifurquée, celles-là mêmes qui, loin de passer en revue une seule et même action, la coupent en offrant une issue alternative?

Rychner remarque à propos d'une occurrence de ce genre dans le *Couronnement de Louis,* là où Guillaume prie Dieu de sauvegarder le destrier de Corsolt (prière plutôt comique) et, après une reprise de formules servant à introduire cette prière, énonce un credo épique tout sérieux et tout conventionnel: «Ces deux prières différentes partent du même point, si bien que l'on serait tenté de se demander laquelle des deux Guillaume prononça d'abord. Mais cette question n'aurait aucun sens: posée sur le plan du récit, elle n'obtiendrait de réponse que sur le plan du chant. C'est la reprise qui compte, la *forme* 'reprise bifurquée', et non pas la succession des événements» (p. 81, c'est Rychner qui souligne). La réponse de Rychner renonce en effet à toute tentative d'une analyse du narratif, mais si l'on persiste on comprend que ce n'est pas là la seule question à poser. De fait, Guillaume prie-t-il deux fois? Pour moi cette deuxième question est tout aussi valable que la première, mais cette fois-ci c'est la réponse qui risque de ne pas avoir de sens. Guillaume prie-t-il deux fois? Oui et non. Oui, puisque le texte rend compte de deux prières (sans bien sûr en préciser l'ordre chronologique);

d'ailleurs, plus loin elles sont toutes les deux exaucées. Non, puisqu'il y a retour en arrière, recommencement et présentation de la deuxième prière comme alternative qui seule mène à des conséquences immédiates au niveau du narré: l'interrogatoire de Corsolt sur le contenu du credo épique; il s'agit de la quasi-suppression de la première prière.

Réponse paradoxale, mais non moins véridique. Et qui découvre on ne peut plus clairement l'essence du problème de ce type de lyrisme dans la chanson de geste, puisque loin de mettre en relief les paroles du héros, le mode de la narration les offusque et finit par ne valoriser que le seul *acte* de prier qui est de fait narré uniquement dans le *verbum loquendi* de la formule réitérée «Deu reclama» (v. 676, v. 694). En effet, dans ce passage le narré sert le lyrisme, et le narrateur-chanteur impose sa présence en tant qu'artiste en manifestant son art sans en parler, sans dire «je» et sans s'adresser directement au(x) récepteur(s) de son énonciation (critères philologiques). C'est justement le point sur lequel Rychner insiste, mais mon intention, loin de renoncer à la possibilité d'une analyse narratologique, est d'étudier les implications de ce type spécial de la narration anti-historique dans une chanson de geste en particulier qui manifeste des tendances anti-historiques également du point de vue de la philologie.

L'Appendice I résume les instances de similarité et de parallélisme dans les branches 1 et 2 du *Couronnement de Louis.* Avant d'aborder l'analyse détaillée des faits, il faut pourtant tenir compte d'une caractéristique saillante de ce texte. D'abord, comme tout le monde le sait, les poèmes du cycle de Guillaume d'Orange, étant relativement tardifs par comparaison avec le *Roland* d'Oxford, ne manifestent pas la laisse comme unité narrative, mais contiennent au contraire des laisses «à longue haleine» comprenant très souvent une multiplicité d'actions distinctes relatées dans des douzaines, parfois même des centaines de vers.[15] Similarité et parallélisme n'en sont pas moins importants dans le *Couronnement,* surtout dans les branches 1 et 2. Il s'agit pourtant très souvent de *segments textuels,* c'est-à-dire de parties d'une laisse, similaires et parallèles. Mais lorsqu'il y a reprise de matière, il est néanmoins presque toujours question d'un changement d'assonance, quoique rarement de deux laisses en entier; ce sont donc des formes très complexes et très poussées de ce que Rychner appelle l'enchaînement, mais il faut insister sur ce que ces manifestations de l'enchaînement dans le *Couronnement* ont en commun avec la similarité et le parallélisme classiques (Pour rendre compte de ces faits, dans les Appendices les débuts et les fins des segments similaires et parallèles correspondant à des changements d'assonance sont clairement marqués). On voit d'ailleurs en étudiant les deux Appendices qu'il n'y a presque jamais enjambement de laisses, c'est-à-dire changement d'assonance à l'intérieur d'un segment similaire ou parallèle, mais parfois plusieurs segments similaires ou parallèles peuvent figurer dans

[15] Voir à ce sujet RYCHNER, ch. 4, et EDWARD A. HEINEMANN, «Sur l'art de la laisse dans le *Couronnement de Louis*», in: *Charlemagne et l'épopée romane: Actes du VIIe Congrès International de la Société Rencesvals, Liège 28 août – 4 septembre 1978,* II, Paris (Les Belles Lettres) 1978, p. 383–391 (*Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège,* 225).

une même laisse. Enfin, mon emploi de termes de la rhétorique dans les discussions à suivre, ainsi que dans les Appendices, a comme but de mettre en valeur quelques principes littéraires qui demeurent constants: l'*exposition* contient les formules qui réapparaissent dans la reprise, et la reprise est toujours soit une *amplification* soit une *abréviation* de l'exposition.[16]

En ne comptant dans l'Appendice I que les passages en laisses/segments similaires et laisses/segments mi-similaires à reprise bifurquée (catégories A, B et C), on peut estimer que dans les branches 1 et 2, 573 vers au moins sont impliqués dans des jeux de similarité et parallélisme: c'est 40% de la narration de ces branches (v. 26–1444, laissant de côté la matière exordiale des v. 1–25), soit 249 vers consacrés aux expositions (15,4%) et 324 vers de reprises (24,6%). Autrement dit, près d'un quart de la matière «narrée» se rélève être plutôt «lyrique», et plus d'un sixième s'en trouve sujet à verticalisation, donc à être abrégé, amplifié ou autrement transformé, c'est-à-dire *rendu* lyrique. Il faudrait peut-être chercher des moyens d'estimer quantitativement la valeur lyrique des passages dans d'autres catégories de similarité et parallélisme (par exemple, Appendice I: D et E), et ajouter les nombreuses prolepses, ainsi que les quelques commentaires à la première personne, pour arriver à une mesure exacte du contenu «lyrique», «commentatif», «non-narré» dans le *Couronnement,* mais la statistique déjà tentée suffit sans doute pour suggérer l'énormité des problèmes narratologiques que ce poème pose; car loin de présenter une perception claire et logiquement perceptible de ce qui est censé être l'objet de son discours narratif (l'histoire de Louis et Guillaume), le narrateur-chanteur brouille le narré et offusque la pertinence des événements qu'il raconte. Loin de se cacher, ce narrateur-chanteur se manifeste pleinement et fait briller son art; ce faisant, il dévalorise l'histoire – histoire dans les deux sens du narré et d'une connaissance du «monde autre» – et impose son appréciation de l'actualité en attirant constamment l'attention de l'auditeur au moment présent du chant. C'est là justement la vocation du poète lyrique qui s'occupe *hic et nunc* des actualités de son chant et qui n'évoque le passé que pour l'impliquer dans un présent éternel. Au contraire de ce que l'on veut pour le *Roland* d'Oxford où le lyrique semble servir le narré, dans le *Couronnement,* du moins dans les branches 1 et 2, c'est le narré qui sert le lyrique.

Cette imposition du présent peut même colorer d'importants passages dans le texte où les jeux de verticalisation sont les moins évidents. Par exemple, après toute une série de laisses (XIV–XVIII) où similarité et parallélisme produisent de constants retours en arrière, recommencements et réévaluations (demande de congé, départ d'Aix-la-Chapelle, voyage à Rome, messe à Saint-Pierre, arrivé de messagers, nouvelles de l'invasion sarrasine, supplications à Guillaume, vacillation de celui-ci, etc. – voir Appen-

[16] En plus de celles citées ailleurs, d'autres études importantes sur le *Couronnement de Louis* sont à signaler: JEAN FRAPPIER, *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange,* II, Paris (C.E.D.E.S.) 1967, p. 47–178; DONALD MADDOX et SARA STURM-MADDOX, «Le Chevalier à l'oraison: Guillaume dans le *Couronnement de Louis*», in: *Charlemagne et l'épopée romane,* op. cit., II, p. 609–615, N 1; DAVID SCHENCK, «*Li Coronement Looïs:* A Mythic Approach», *RR* 69 (1978), 159–171.

dice I: A, 3 et 4; B, 1; E, 1), sont racontés sans interruptions les événements relatifs à la défense de Rome, aux craintes renouvelées du pape, à l'ambassade dans le camp ennemi, à la décision en faveur du combat singulier, etc., jusqu'aux mouvements liminaires de ce combat – deux centaines de vers (405–607) qui semblent constituer l'agencement d'événements «sur l'horizontale» le plus soutenu des branches 1 et 2.

Après les préparatifs pour la défense de Rome et même, selon la version, un premier assaut par les Sarrasins, le pape s'aperçoit que les forces chrétiennes ne sauraient résister à l'armée infiniment plus nombreuse des agresseurs. Alors il propose d'acheter la sécurité de Rome en offrant au chef sarrasin Galafre le trésor de Saint-Pierre à condition qu'il quitte l'Italie. Les gens du pape approuvent l'idée et le pape va dans le camp ennemi traiter avec Galafre. Il réitière l'offre mot à mot (voir Appendice I: E, 2), mais le Sarrasin refuse en remarquant qu'il vient revendiquer une ville qui est sienne par droit d'héritage: il descend de Romulus et de Jules César! Désespéré, le pape s'apprête à partir: «Conduit demande a l'amirant Galafre. / Por salf conduit treis Sarrasins li baille» (v. 472–473). Ce serait évidemment l'échec de la mission: la raison du plus fort s'est prouvée la meilleure. *Mais gratuitement Galafre s'adresse de nouveau au pape.* Qu'ils choisissent chacun un champion pour décider la dispute dans un combat singulier. Le pape, songeant à Guillaume armé «el mostier devant l'arche» (v. 493), reprend courage et estime que cette proposition inattendue vient de Dieu. Quand le pape demande à voir le champion qui s'opposerait aux intérêts de Dieu, Galafre lui présente le monstrueux Corsolt.

Le pape est peut-être saisi d'une peur redoublée qui le rend insensé, ou bien d'un nouveau désespoir – peu importe, la motivation psychologique compte pour peu dans la narration épique en général, et le texte passe sous silence la *cause* de ce qui suit. En effet, l'entretien qui vient d'avoir lieu entre le pape et Galafre *se répète* en s'adaptant à de nouvelles circonstances. Parlant cette fois-ci à Corsolt, le pape s'identifie comme l'émissaire de Dieu et Saint Pierre (v. 514–515, comparer v. 452–453), et de la part de celui-ci il déclare que *Corsolt* aura le trésor s'il retire ses armées (v. 516–521, comparer v. 454–461). Le géant répond que son interlocuteur est mal instruit (v. 522, comparer v. 462, réplique de Galafre: «Tu n'iés mie bien sages») et refuse l'offre en réclamant pour lui-même la terre entière, prix d'une guerre de longue durée contre Dieu, à qui il daigne laisser le ciel (Dans cette fière réplique une reprise de trois vers rappelle le refus de Galafre: comparer v. 467–469 et 538–540). Désepéré, le pape demande sauf-conduit à Galafre, qui met à sa disposition ses propres fils comme escorte (v. 553).

Quand le pape revient à Rome, Guillaume lui demande s'il a vu «l'adversier / Qui contre Dieu vuel Rome desraisnier» (v. 559–560). Le pape répond que ce n'est pas un homme, mais un diable (encore «aversiers», v. 563) contre qui n'oseraient pas se battre même les meilleurs héros épiques, y compris Aimeri de Narbonne. Guillaume prend cette remarque pour un affront injurieux à sa personne: il s'offre lui-même comme champion du côté chrétien et exprime sa foi en la bonne volonté de Dieu. Les chrétiens se réjouissent et préparent Guillaume à rencontrer son ennemi redoutable.

Il est clair à la suite d'une analyse poussée que d'un certain point de vue historique la logique de l'épisode ne tient pas debout. En partant de Rome le pape propose de traiter avec Galafre: échange du trésor de Saint-Pierre contre une promesse de retirer les forces sarrasines. Quand le pape revient, il ne s'agit plus que de Corsolt, dont au début personne à Rome ne sait l'existence, et d'un combat singulier, dont au début il n'est aucunement question. Tout se passe à la fin différemment de ce qui est prévu à cause de ce qui arrive au camp des Sarrasins à l'insu des chrétiens, lorsque le narrateur-chanteur concentre son attention et la nôtre sur les expériences bouleversantes du pape; mais à la fin tous agissent comme s'ils étaient informés tout comme l'auditeur du chant, et les paroles du pape, seul personnage à même de tout savoir, s'harmonisent avec cette nouvelle circonstance. Dans l'histoire aucun personnage ne rend compte ni à soi ni à un autre qu'il s'est produit un changement capital, pas plus que le narrateur-chanteur.

C'est que l'entretien avec Corsolt *remplace* petit à petit celui, avec Galafre avant l'offre d'un compromis, qui le précède et qu'il rappelle grâce à tant de liens formulaires et thématiques parallèles. Ainsi, Corsolt «devient» le grand chef (plutôt que son vassal, comme il l'est au préalable) à qui le pape a raison de demander de retirer ses forces, et il finit par prendre la place de l'empereur tant redouté. L'effet est exactement pareil à celui d'un segment mi-similaire à reprise bifurquée, type 1 (voir Appendice I: B), où cette reprise introduit une alternative qui le remporte sur celle proposée dans l'exposition. Comme, par exemple, dans le passage où d'abord le pape et Bertrand, ensuite le pape tout seul, supplient Guillaume de secourir Rome (Appendice I: B, 1). Par similarité en reprise bifurquée la narration pose des alternatives, puis continue comme si la première n'y était pour rien et seule la seconde avait lieu réellement: celle-ci s'impose. La cause du pape est-elle soutenue par Bertrand? Oui et non. Le pape traite-t-il avec Galafre et ensuite Corsolt, ou seulement avec ce dernier? Les deux en même temps.

Tout se passe au cours de cet épisode assez long comme si le moment actuel seul comptait: ce qui arrive «maintenant», à un moment donné sur le plan du narré aussi bien qu'au niveau du chant. La mission du pape consiste en une offre à faire à un chef ennemi: offre, refus, désespoir, sauf-conduit; mais alors s'impose une série qui *renouvelle* cette mission en l'élaborant: proposition inattendue, encouragement, déception, épouvante, offre, refus, désespoir, sauf-conduit – suivi d'un compte rendu à Guillaume qui se rapporte uniquement aux événements les plus récents (il ne s'agit même plus d'une mission échouée), choix du défenseur, progression vers le combat singulier. Cette séquence d'actions se poursuit sans regards en arrière, et demande en effet qu'auditeurs aussi bien que personnages perdent de vue les conditions d'un passé qui va reculant, qui deviennent de moins en moins pertinentes au fur et à mesure que les événements se succèdent et que la narration avance. Ce défi d'une logique globale, cette prohibition même d'une rétrospection au niveau du narré, dépendent d'un renouvellement de la matière reprise et de l'adaptation et imposition de celle-ci aux circonstances actuelles avec de nouvelles significations et dans de nouveaux contextes. Donc il y a doublement verticalisation, rapprochement sur la verticale de l'histoire vers le présent de la narra-

tion, puisque l'art du chant épique implique la complicité de l'auditeur en un projet anti-historique qui tend à conjoindre l'événement narré au moment de sa mise en chant.

Un passage du *Couronnement* en particulier est emblématique de ce rapprochement. Il s'agit du «songe» que fait Guillaume pendant la première nuit qu'il passe à Rome: «Sonja un songe dont molt fu esfreez: / ... / Li cuens s'esveille, si se comande a Dé. / ... / A cez paroles se trait a l'adjorner» (v. 289, 298, 315). Le récit du songe suit le premier de ces vers: un feu venant de l'est («de vers Rossie») embrase Rome de tous côtés, un chien féroce s'attaque à Guillaume en lui donnant un coup de patte qui le descend. C'est un *somnium* classique, rêve véridique prédisant des événements futurs, mais qui les cache par ambiguïté et allégorie. Le *Roland* d'Oxford en présente, on le sait, de très beaux exemples,[17] mais à la différence de Turold, le narrateur-chanteur du *Couronnement* continue en découvrant le sens caché du songe: «Onques mais songes ne fu si averez» (v. 299). D'abord une analepse (récit d'événements passés sur un plan secondaire autre que celui de l'histoire principale qui est centrée sur Guillaume): Galafre et d'autres rois sarrasins, y compris Corsolt, ont pris les fortifications de Chapre et emprisonné le roi Guaifier, sa femme et sa fille, ainsi que des miliers de ses hommes. Ensuite une prolepse projetant en même temps le futur de l'histoire principale, au niveau du narré, et celui de sa mise en chant, au niveau de la narration (donc verticalisation au degré second): Dieu tant aima Guillaume que ce héros délivra tous les prisonniers chrétiens après s'être opposé au redoutable Corsolt, celui qui lui coupa le nez, «Com vos orrez ainz qu'il seit avespré, / Se vos donez tant que vueille chanter» (v. 313-314).

Le contenu du songe est narré au niveau diégétique, mais l'interprétation de ce songe, constituée de l'analepse et de la prolepse (celle-ci racontée au «prétérit épique anticipatif»),[18] dépend des seules connaissances du narrateur-chanteur, qui est en principe seul à savoir le futur de son histoire (celui tout au moins de la branche 2): selon Macrobe on ne comprend la signification du *somnium* qu'après l'accomplissement de ce qu'il prédit.[19] Or, l'interprétation dans le texte est une reprise du songe, mais forcément sans réitération de formule, puisqu'elle existe dans une autre catégorie de l'expérience – reprise qui se situe explicitement au niveau du commentaire personnel du narrateur-chanteur en ce qu'il la relie au futur de son chant. Qu'on remarque de plus les effets spéciaux de l'entrelacement qui implique ce commentaire verticalisant comme exposition dans une série de reprises au niveau du narré au cours des trois laisses suivantes

[17] Voir en particulier HERMAN BRAET, *Le Songe dans la chanson de geste au XIIe siècle*, Gand 1975 (*Romanica Gandensia*, 15), surtout p. 17-59, 112-117, et sur le *Couronnement*, p. 98, 112, 170, 176, 178; TONY HUNT, «Träume und die Überlieferungsgeschichte des altfranzösischen *Rolandslied*», *ZRPh.* 90 (1974), 241-246; et FRAPPIER, II, p. 78-79 N.

[18] MINETTE GRUNMANN, «Temporal Patterns in the *Chanson de Guillaume*», *Olifant* 4 (1976-1977), 49-62, surtout 57-60; la traduction française du terme de Grunmann «epic anticipatory preterite» vient de GOLDIN, *art. cit.* N 10. Il s'agit de prétérits employés conventionnellement dans des anticipations proleptiques.

[19] MACROBIUS, *Commentarii in Somnium Scipionis*, éd. JACOBUS WILLIS, Leipzig (Teubner) 1963, 1.3., i-ii.

(voir Appendice I: E, 1). L'histoire continue après ce commentaire comme s'il n'était pas intervenu: «A cez paroles» (v. 315) se réfère à un énoncé implicite du v. 298 (Guillaume «se comande a Dé»). Suivent des segments similaires où des messagers viennent annoncer leurs nouvelles (attaque par les Sarrasins, emprisonnement des chrétiens) et les segments mi-similaires où le pape les répète à Guillaume. Ainsi le héros voit-il se révéler le sens caché de son rêve sans, apparemment, en prendre conscience. Mais au niveau de la composition textuelle, les nouvelles consistent effectivement en reprises non pas d'une matière déjà narrée, mais bien de l'analepse qui introduit le commentaire personnel du narrateur-chanteur: les paroles de celui-ci sous forme d'un commentaire personnel commencent donc à s'inscrire dans l'histoire qu'il raconte. Ce rapprochement de l'histoire et du chant est du reste souligné par d'autres jeux de narrateur. La première reprise de l'analepse est en effet une autre prolepse marquée par l'emploi d'un futur et d'un «prétérit épique anticipatif». Bien plus, cette reprise est des plus ambiguës puisqu'elle est dépourvue de tout contenu référentiel qui la relie à l'exposition: «Ja conteront [les messagers] unes noveles tels / Dont mainz francs om fu le jor esfreez» (v. 324–325). Il n'est pas clair d'abord qu'il s'agisse en effet d'une reprise, mais au contraire la nouvelle prolepse crée un suspense anticipatoire qui ne se résout qu'à la deuxième reprise, lorsque le texte explicite ces nouvelles (voir Appendice I: A, 4; E, 1). L'absence de renseignements nouveaux (dans la perspective évidemment de l'auditeur, qui connaît déjà l'interprétation du songe) subvertit à la fois le suspense des v. 324–325 et l'historicité du narré, et la subversion se prolonge grâce à l'entrelacement continué tout au cours de la scène où le pape persuade Guillaume de défendre Rome.

Ce n'est pas la seule occasion où la verticalisation du narré se produit par rapport au commentaire personnel du narrateur-chanteur. Dans deux des quatre exemples de segments mi-similaires à reprise bifurquée, type 2 (voir Appendice I: C, 1 et 2) la matière intermédiaire est proleptique: (1) avant la reprise du départ de Guillaume à Rome, intervient une annonce prémonitoire de l'histoire dans la branche 3, et (2) l'exposition et la reprise du premier coup de lance de Guillaume sont séparées par un vers (v. 931) qui anticipe déjà le deuxième coup (voir Appendice I: E, 5). De même, dans un exemple du type 1, l'exposition est suivie d'une prière comique qui se termine sur un commentaire légèrement ironique: «De tel parole n'eüst coarz mestier» (v. 682) (voir Appendice I: B, 2). Encore deux paires de segments similaires contiennent des remarques personnelles relatives à la composition du poème ainsi que des appels adressés aux auditeurs: (1) parmi les formules répétées dans la reprise du voyage de Guillaume à Rome figure «De ses jornees ne sai que vos contasse» (v. 269)/«De lor jornees ne vos sai aconter» (v. 279); (2) la reprise du segment sur la beauté de la fille de Guaifier commence par «Plaist vos oïr de la soe belté» (v. 1378), et dans la reprise comme dans l'exposition une référence à l'actualité du chant est renforcée par une prolepse qui projette le narré également vers ce même niveau temporel: «Cele presist Guillelmes li guerriers (al Cort Nes, v. 1381) / Quant par essoine covint tot respitier (refuser, v. 1382) / Com vos orrez ainz le soleil colchier (ainz qu'il seit avespré, v. 1383)» (v. 1375–1377, v. 1381–1383). Enfin, la

séquence de segments similaires reproduisant après le couronnement à Aix les paroles de Charles sur l'éducation du prince est interrompue par une laisse de cinq vers qui raconte le départ des nobles et les circonstances d'un (nouvel?) entretien entre père et fils, mais cette narration est elle-même suspendue quand le chanteur interpose un commentaire proleptique: «Cinc anz vesqui puis Charles et ne mais» (v. 163).

On doit pourtant faire état de la première instance dans le *Couronnement* où l'art de la reprise est pratiqué. Si similarité et parallélisme sont peu troublants dans ce cas, c'est précisément parce qu'ils opèrent dans un contexte où leurs effets sont pour ainsi dire naturels: l'exorde. Là il ne peut être question de narration interrompue ou suspendue, d'autant moins d'un procès de verticalisation, puisque l'exorde est par définition constitué de commentaires personnels du narrateur, de références à l'art de *trover*, et de matière qui porte sur, mais demeure en dehors de, l'histoire principale à venir: c'est que l'exorde plane sur le présent de la narration et sert à expliciter le chant dans le texte. Dans l'exorde du *Couronnement* la laisse II reprend la laisse liminaire: invocation des auditeurs («Oiez, seignor», v. 1/«Seignor baron», v. 10), évocation du plaisir de l'audition («Plaist vos oïr d'une estoire vaillant», v. 2/«pleireit vos ... un exemple», v. 10), célébration de l'art du trouvère («Bone chançon, corteise et avenant», v. 3/«D'une chançon bien faite et avenante», v. 11).

La reprise est «bifurquée». Tandis que la laisse I continue en brodant sur l'art épique (un «Vilains joglere», v. 4, s'oppose au «je» qui chante), et finit par annoncer dans ce contexte l'objet de ce chant, Louis, Guillaume et les «peines» que celui-ci a souffertes à cause des Sarrasins, la laisse II relève le passé glorieux de Charlemagne. La composition verbale de ce passage s'organise par rapport au prétérit, mais ce texte n'en fonctionne pas moins comme un commentaire personnel (voir plus haut, p. 121s.): l'histoire glorieuse de Charles est autre que celle de Louis en général, et en particulier elle existe au-delà des limites les plus lointaines de l'histoire à venir, celle de Louis et Guillaume où Charles, déjà très vieux, s'affaiblit et meurt. Cette évocation du règne du jeune et vigoureux Charlemagne sert par ailleurs de prétexte à l'enseignement de la laisse III: «Reis qui de France porte corone d'or / Prodom deit estre et vaillanz de son cors» (v. 20–21), etc., généralité autant vraie «maintenant» (à l'heure de la narration) qu'«alors» (au temps du règne exemplaire de Charlemagne ainsi qu'au temps de l'accession de Louis qui sera racontée dans l'histoire à venir au cours de laquelle le thème de ces paroles prononcées par le narrateur en son propre nom sera repris par Charles lui-même, laisses VI–XIII – accession qui ouvrira une brêche de plus en plus béante entre l'idéal carolingien et le réel).

Dans la laisse IV l'histoire de Louis et Guillaume semble commencer, comme le veut la critique traditionnelle (qui est d'ailleurs respectée dans les calculs présentés plus haut): «Quant la chapele fu beneeite a Ais» (v. 27), etc. Mais, au contraire, la matière d'exorde s'impose de nouveau par insinuation dans une opposition topique *donc ... or*. Quand la chapelle fut bénie et dédiée la cour impériale était bonne (les auditeurs n'en verront plus jamais de pareille); *alors* la justice et le droit y triomphaient, *mais mainte-*

nant, à cause de la corruption, les bons jugements sont continuellement remis – ou bien, la cour est ajournée sans qu'on rende justice: «Por fals loiers remainent li bon plait» (v. 35). Suit une condamnation des malfaiteurs de «maintenant», des «malvais» qui par convoitise ont corrompu la justice: Dieu, qui est «prodom» (v. 36), tout comme le roi de France idéal (v. 20), est donc juste, et c'est l'enfer que gagneront ces injustes.

«Cel jor i ot», continue le texte dans la laisse V en énumérant dans un magnifique catalogue, où cette formule se réitère quatre fois, les prélats, le pape lui-même, les rois et les nobles qui sont assemblés dans la cour à Aix et qui seront témoins du couronnement de Louis. Mais quel est «cel jor»? On veut qu'il s'agisse du jour de la consécration de la chapelle spécifié au début de la laisse IV. En effet, «cel jor» est bel et bien situé au passé éloigné par le prétérit de la formule; du reste, la distance temporelle est renforcée par un autre commentaire: «Cel jor i ot oferende molt bele, / Que *puis cele ore* n'ot en France plus bele» (v. 42–43). Il faudrait donc que «ce jour-là» règne la suprême justice, puisque *donc,* «alors», d'après la laisse IV, les juges étaient incorruptibles. *Mais quelle justice strictement carolingienne se manifeste le jour du couronnement de Louis?* Charles peut très bien exhorter son fils à ne jamais accepter de «fals loiers» (v. 80) et à n'écouter que les bons conseillers, mais il approuve lui-même sans les questionner les «granz losenges» (v. 101) du traître Arneïs/Hernaut desquelles Guillaume va accuser celui-ci d'avoir compté réaliser des profits illégitimes: «Ja de losenges n'averas mais loier» (v. 138). Charles, vieux et frêle, paraît incapable de juger, quoiqu'il cherche à maintenir les idéaux anciens au niveau de la parole. Au contraire, ce sont Guillaume et ses parents, Bertrand en l'occurrence, qui seuls savent discerner le bien et le mal au niveau de la pratique, et c'est Guillaume surtout qui doit imposer la justice royale lors du crépuscule carolingien ainsi que pendant tout le règne du fils débile. D'ailleurs le jour même du couronnement la cour se dissout, et le résultat quant à la justice est identique à celui que, d'après la laisse IV, produisent à présent la convoitise et la corruption: «La cort depart, si sont remés li plait» (v. 161).

A moins de juger que cette lecture pousse trop loin une analyse logique qui est ailleurs avérée peu pertinente pour le *Couronnement,* on voit que l'état «présent» de la justice en France tel que le commente le narrateur-chanteur dans la laisse IV, est exactement celui du «passé» de l'histoire de Louis et Guillaume: ou, du moins, que la trahison d'Arneïs/Hernaut, l'incapacité judiciaire de Charles et la dissolution de la cour exemplifient les conditions actuelles que l'exorde condamne en évoquant les pratiques opposées d'«alors», «Quant la chapele fu beneeite a Ais». Et l'on comprend la valeur de l'«insinuation» dans la laisse IV: *donc,* c'est le passé glorieux de Charlemagne quand la chapelle était neuve (cf. la reprise de la laisse II) – un «passé antérieur», pour ainsi dire – tandis que le «maintenant» qu'on entend comme étant le seul présent de la narration, se révèle être le «passé» de l'histoire de Louis et Guillaume raconté «sur la verticale». En rattachant ainsi la laisse IV à l'exorde – au reste de l'exorde – on observe un rapprochement au degré maximum des deux niveaux du récit avec prédominance conséquente de l'actuel.

III

Les branches 3–5 du *Couronnement* manifestent des caractéristiques particulières qui les relient ensemble par opposition à la première moitié du poème. Elles se distinguent, d'une part, par une diminution assez abrupte, au cours de la narration, de la verticalisation, et de l'autre, par un manque de complexité, même aux cas plutôt rares où la verticalisation interrompt la progression au niveau du narré. Les exemples sont résumés dans l'Appendice II.

La fréquence de similarité et parallélisme dans la seconde moitié du poème est remarquablement peu élevée par comparaison avec les concentrations très denses des branches 1 et 2; à peine 6,5% des vers (81 sur 1251) sont engagés dans la verticalisation (comme auparavant, seuls sont comptés les laisses/segments similaires et les laisses/segments à reprise bifurquée, catégories A et B), soit à peu près 3,25% consacrés à des expositions (41 sur 81) ainsi qu'à des reprises (40 sur 81); tandis que dans les branches 1 et 2 les chiffres minimaux correspondants remontent à 15,4% expositions, 24,6% reprises, 40% au total. De plus, à l'exception de la laisse XLII (voir Appendice II: B, 1), où la reprise bifurquée (suivie, il faut le noter, d'un commentaire personnel de narrateur) se trouve dans une même laisse avec l'exposition, le fonctionnement formel des segments similaires et mi-similaires est tout à fait régulier d'après l'usage général dans le cycle: expositions et reprises sont différenciées par changements de laisses (il est à rappeler que c'est un type de l'enchaînement selon Rychner), et deux fois l'une ou l'autre est isolée dans une laisse entière (voir Appendice II: A, 3 et 5). Il faut remarquer également que les transitions entre les branches 3–4 et 4–5 ne sont pas marquées par similarité et parallélisme, à la différence de la pratique dans la première moitié du *Couronnement* qui est imitée dans la conjonction des branches 2 et 3 – malgré le fait que partout un voyage sert à relier une branche à l'autre (d'Aix à Rome, de Rome à Tours, première moitié; de Paris à Rome, de Rome en France, seconde moitié). Qui plus est, les transitions entre les branches 3–4 et 4–5 viennent en plein milieu d'une laisse: v. 2223 (branches 3–4), v. 2652 (branches 4–5). Evidemment la seconde moitié du *Couronnement* est très différente de la première quant aux rapports entre narration, verticalisation et narré.

Et ceci en dépit du fait que, comme le montre Duggan, la fréquence de formules varie relativement peu, en gros, d'une branche à l'autre par rapport à la moyenne[20]:

branche 1	23% des hémistiches	(y compris la matière d'exorde des vers 1 à 26; 26% des hémistiches des vers 27 à 227)
branche 2	34% des hémistiches	v. 228–1377
branche 3	42% des hémistiches	v. 1378–2222
branche 4	45% des hémistiches	v. 2223–2652
branche 5	37% des hémistiches	v. 2653–2695

[20] JOSEPH J. DUGGAN, «Formulas in the *Couronnement de Louis*», *R* 87 (1966), 315–344.

Ailleurs Duggan trouve dans le *Roland* d'Oxford une situation comparable: uniformité dans la fréquence de formules plus ou moins constante au cours du poème en entier, fréquence assez élevée de laisses similaires partout - sauf dans l'épisode de Baligant, où il y a absence absolue de celles-ci. Il en conclut que l'épisode de Baligant a été ajouté au récit à une époque relativement tardive quand la pratique de la laisse similaire n'était plus en vogue (*Chanson de Roland,* ch. 3, p. 63-104). En effet le *Couronnement,* par distortion de l'intégrité unitaire de la laisse en faveur de «segments» similaires qui servent à enchaîner des laisses très longues et touffues de différents événements, témoigne d'un état avancé de ce déclin dont les tendances les plus extrêmes se manifestent, pour Rychner, dans *Le Moniage de Guillaume II* (p. 107-125). Il y a cependant des différences évidentes entre le *Roland* d'Oxford et le *Couronnement:* Duggan compte dans le *Roland* les *laisses* similaires proprement dites, desquelles il y a très peu d'exemples dans notre texte, et note que la fréquence de l'enchaînement et de reprises bifurquées est plus ou moins constante partout dans le poème, y compris l'épisode de Baligant - alors que justement la plupart des segments similaires et mi-similaires dans le *Couronnement* seraient classés par Duggan, comme par Rychner, comme exemplifiant des enchaînements à vers multiples. Mais l'absence même de laisses similaires dans l'épisode de Baligant, malgré la fréquence constante des autres types de similarité et parallélisme, indique une réduction générale de verticalisation dans l'ajout tardif, diminution effectivement que Rychner relie à l'abandon de la laisse unitaire en faveur de strophes de plus en plus longues qui se rangent de façon de plus en plus concrète sur l'horizontale du narré. Or, le *Couronnement* manifeste pleinement et partout l'adoption de la laisse à longue haleine, mais nos observations sur les fréquences relatives de similarité et parallélisme permettent de préciser des conclusions sur l'évolution de ce poème: les branches 1 et 2 témoignent d'un style de composition bien plus ancien que celui des branches 3-5, et puisqu'on note peu de différences entre celles-là quant à la concentration de matière reprise, on peut constater qu'elles ont été rejointes et, pour ainsi dire, unifiées bien avant la production de nouveaux assemblages. En ajoutant la branche 3, un trouvère avait vraisemblablement imité ses prédécesseurs en marquant la transition par une séquence de segments similaires et mi-similaires au milieu de laquelle figure une paire extraordinaire de laisses mi-similaires à reprise bifurquée (XXXIII-XXXIV, voir Appendice I: C, 4); du reste, la branche 3 est intégrée à l'assemblage ancien par des prolepses annonçant la mort de Charles, et les futurs périls de Louis et services renouvelés de Guillaume (v. 163, 241-248). Les branches 4-5 sont les ajouts les plus récents: là il y a un minimum de verticalisation (en ce qui concerne une conscience de l'art du chanteur), et de plus, aucun signe ne se manifeste d'une mise en valeur de la nouvelle matière ou d'un effort de l'intégrer à l'ancienne au niveau diégétique.

Cette histoire évolutionnaire est importante en soi: le *Couronnement de Louis* est un assemblage réalisé relativement tard, sans doute juste avant, ou bien lors de la mise par écrit du nouveau poème vers 1130-1150,[21] assemblage dont les membres successifs, 1-2

[21] Sur la date du *Couronnement,* voir FRAPPIER, II, 57-59. Plus récemment Tony Hunt suggère une

puis 3 puis 4-5, témoignent d'un style compositionnel de plus en plus «moderne». La formularité au sens strict du terme (répétition d'hémistiches ou de vers) continue à se manifester d'une manière plus ou moins constante, formularité caractéristique de la composition orale, même s'il s'agit du moins en partie, comme de plus en plus il semble être le cas, de la composition par écrit qui imite un style oral.[22] Mais en même temps se manifestent d'une manière également progressive, de profondes modifications dans l'art narratif: abandon d'un mode anti-historique de la narration où des valeurs lyriques s'imposent par la verticalisation constamment réalisée, ou suggérée, du narré, adoption non moins abrupte d'un mode de la narration qui s'avère de plus en plus historique, où la mise en valeur des événements narrés le remporte sur l'ostentation d'un art qui insiste plus sur la structuration de la narration/du chant et même sur la manœuvre artistique des événements, que sur l'intégrité de l'histoire que le chanteur est censé raconter. Ce sont là des signes parmi les premiers dans l'histoire littéraire française d'une imitation dans la matière de France d'un style historique déjà en pleine vigueur chez les auteurs français d'œuvres hagiographiques qui s'identifiaient franchement avec la tradition de l'écriture latine.

L'évolution est aussi apparente dans une comparaison des proportions relatives entre texte mimétique, texte diégétique et commentaire.[23]

datation plus précise, 1135-1137, dans «L'Inspiration idéologique du *Charroi de Nîmes*», *RBPH* 56 (1978), 580-606.

[22] Sur la distinction entre composition orale et style oral (imité dans un texte écrit), voir RAYMOND EICHMANN, «Oral Composition: A Recapitulatory View of Its Nature and Impact», *NM* 8/2 (1979), 97-109; et WILLIAM D. PADEN, JR., «Oral Style in the *Charroi de Nîmes*», communication à la 38e Kentucky Foreign Language Conference, Lexington, 27 avril 1984, et «Formulaic Diction in a Written Medium: Evidence from the *Charroi de Nîmes*», communication au 20e Congrès International d'Etudes Médiévales, Western Michigan University, Kalamazoo, 10 mai 1985.

[23] Il est cependant à remarquer que les proportions relatives des trois types de texte n'atteignent jamais à celles qui caractérisent l'écriture historique de l'époque, exemptifiée par les vies de saints («Historical Consciousness», p. 173-175): texte mimétique (8,18% à 43,42%; moyenne: 25,80%), texte diégétique (55,31% à 89,97%, moyenne: 72,59%), commentaire (0,73% à 2,50%; moyenne: 1,61%). Par comparaison, il s'agit dans le *Couronnement* seulement d'une *tendance* vers l'historique. On peut noter en même temps une autre sorte de tension entre l'historique et l'anti-historique: dans le *Couronnement* au fur et à mesure qu'il y a, de branche en branche, croissance dans la fréquence de texte diégétique, donc tendance vers l'historique sur un plan narratif de plus en plus «horizontal», on relève une concentration de plus en plus dense, dans le texte diégétique, de verbes aux temps du présent, donc tendance anti-historique. La texture verbale du texte diégétique se révèle être comme suit: branche 1 (temps du présent: 48,15%, temps historiques: 51,35%), branche 2 (temps du présent: 60,15%, temps historiques: 39,85%, branche 3 (temps du présent: 67,22%, temps historiques: 32,78%), branches 4-5 (temps du présent: 69,76%, temps historiques: 30,27%). Il y a également croissance dans la proportion de parfaits par rapport aux temps historiques sans le prétérit (signe, selon Michel Blanc, que les présents sont des «présents épiques», par rapport auxquels l'antériorité est évoquée par l'emploi du parfait, plutôt que des «présents historiques», qui sont en principe interchangeables avec le prétérit - voir «Le Présent épique dans la Chanson de Roland», cité plus haut, N 9, et mon «Historical Consciousness», p. 174-175): branche 1 (0,89/1), branche 2 (1,31/1), branche 3 (4,60/1), branche 4-5 (4,37/1); la moyenne pour les compositions anti-historiques, telles les chansons de geste en général, est de 3,01/1, ce que l'on peut comparer avec 0,55/1 dans les œuvres historiques, telles les vies de saints («Historical Consciousness», p. 174).

	branche 1	*branche 2*	*branche 3*	*branches 4–5*
texte mimétique	61,80%	63,79%	54,32%	47,54%
texte diégétique	37,12%	33,56%	43,80%	50,86%
commentaire	1,07%	2,65%	1,87%	1,60%

Mais qu'en dire lorsque tout de même les deux styles se rencontrent – se heurtent – dans une seule œuvre littéraire? Car, tout compte fait, le *Couronnement de Louis* tel qu'il nous est préservé par écrit, est un ouvrage cohérent digne de la lecture aussi bien que de l'audition, et qui a été accepté ainsi, comme en témoignent un assez grand nombre de manuscrits cycliques desquels on peut apprécier, à quelques exceptions près, les interrelations indicatives de la transmission par écrit.

Confrontation de deux styles, l'un profondément pénétré de verticalisation, l'autre franchement «horizontal» – le populaire et le savant, l'ancien et le moderne – voilà, pour trancher la question, le fait le plus important: d'une part, brouillement «lyrique» des événement racontés, et de l'autre, mise en relief du narré. De même, ce contraste stylistique finit par colorer la *qualité fonctionnelle* des événements dans les deux parties du poème, car il s'agit dans la branche 1 du transfert du pouvoir monarchique universel de Charlemagne à son fils débile, et dans la branche 2 de la défense héroïque d'une ville qui appartient à Dieu aussi bien qu'à l'empereur carolingien, centre de la chrétienté, contre un monstre, champion des forces apparemment écrasantes du mal absolu. Alors, quels sont les *événements* les plus significatifs? Le couronnement réussi, évidemment, puis la mort de Corsolt et la défaite des envahisseurs sarrasins (suivie conséquemment de la délivrance des prisonniers chrétiens). Si pourtant on analyse le texte, on comprendra que justement ces événements-là sont parmi les seuls à *ne pas* être sujets à la verticalisation; c'est donc le contraire de la technique de Turold, qui paraît valoriser les événements les plus importants en les soulignant par verticalisation. Il s'agit dans les branches 1 et 2 du *Couronnement* de la mise en valeur d'événements cruciaux par un procédé (négatif en l'occurrence) qui les réaligne sur l'horizontale – mise en histoire qui, si provisoire qu'elle soit dans son contexte, ressemble exactement au style prédominante des branches 3–5.

Il faut ajouter à la liste un autre événement capital. Le combat singulier entre Guillaume et Corsolt est narré avec un degré de verticalisation qui est extraordinaire, même pour la première moitié du *Couronnement,* par sa fréquence, sa densité et sa complexité, mais les mouvements culminants de l'épreuve brillent dans une narration tout à fait «horizontale». La mort du monstre fait le plus clairement contraste avec les débuts du combat, non seulement en ce qu'elle est racontée sans interventions sur la verticale, mais encore par la longueur d'un passage ininterrompu (v. 1090–1136, où Corsolt tombe, v. 1137–1151, où Guillaume prend l'épée et le destrier du Sarrasin, v. 1152–1245, où Guillaume retourne dans la ville victorieux et le lendemain les Sarrasins s'enfuient), qui continue jusqu'au moment où Guillaume hésite à couper la tête à Galafre. Mais une fois auparavant un passage en particulier, après un orage aveuglant de coups et contre-

coups brouillés par des reprises innombrables, se distingue par une narration aussi claire: le coup d'épée de Corsolt qui racourcit le nez de Guillaume. Ce passage se trouve embrassé par une paire de prières similaires (voir Appendice I: C, 3), d'une part, et de l'autre, un renouvellement de lyrisme par parallélisme et surtout par imposition d'un refrain strophique (Appendice I: E, 4). Bien plus, au niveau du narré cette blessure devient l'objet de plusieurs discours: Corsolt s'en rit malicieusement (v. 1101–1108), Guillaume la venge en frappant le géant (v. 1122–1124), et il y attire l'attention de ses compagnons lorsqu'il se «baptise» *Guillelme al Cort Nes le guerrier* (v. 1164) – l'importance de ce dernier discours ressort par contraste quand Galafre se convertit: il reçoit le baptême, «Mais de son nom ne li ont point changié» (v. 1291). Mais il est significatif que les discours ultérieurs ne constituent pas des reprises formulaires (ni même thématiques) de *l'événement* central, s'inspirant plutôt de perceptions de l'état actuel du héros au visage ravagé. De fait, la scène de la blessure même, toute centrale qu'elle est, n'est jamais reprise.

On comprend d'autant mieux la valeur historique des événements ainsi mis en relief par absence de verticalisation, que ce sont précisément ceux-là mêmes que le trouvère annonce proleptiquement en employant le «prétérit épique anticipatif» lorsqu'il inscrit son interprétation du *somnium* de Guillaume:

Tant ama Deus Guillelme le membré
Que par lui furent [Guaifier, sa famille, ses hommes] de prison delivré
Envers Corsolt d'oltre la Roge mer,
Le plus fort ome dont on oïst parler.
Cil detrencha a Guillelme son nes,
Com vos orrez ainz qu'il seit avespré,
Se vos donez tant que vueille chanter. (v. 308–314)

C'est comme si le trouvère précisait alors: voilà le noyau historique de mon récit, tout le reste (dans cette branche) est de l'art. Les autres événements, ainsi que les liens qui les rapprocheraient les uns des autres, comptent en soi pour assez peu: les circonstances du récit des nouvelles sur l'invasion des Sarrasins, comment on convainc Guillaume d'entreprendre la défense de Rome, comment on conçoit la mission du pape, l'interrelation des phases liminaires du combat singulier, enfin comment Guillaume prend congé du pape. Ce sont là bien sûr de vrais événements, puisqu'ils sont inscrits dans le texte, mais, projetés vers la surface lyrique, assujettis aux manœuvres artistiques du narrateur-chanteur plutôt que d'être servis par son art, ils ont peu de réalité historique, et pour ainsi dire, ils s'évanouissent dans un brouillard.

On ne peut ni ne devrait tout dire, mais encore un autre aspect du problème de la mise en histoire revient à la question posée il y a déjà longtemps: Guillaume prie-t-il deux fois? A laquelle on peut ajouter encore: deux fois à deux reprises? Fait-il deux prières, l'une comique et l'autre un très long credo épique,[24] lorsqu'il voit pour la

[24] Sur le credo épique (terme de Labande) ou prière de plus grand péril (terme de Frappier), voir

première fois son adversaire monstrueux, et quand celui-ci lance un javelot, encore deux autres, similaires celles-ci, dont l'une est on ne peut guère plus brève et l'autre, qui à la fois amplifie la prière courte et reprend le credo antérieur, semble célébrer l'art rhétorique du narrateur-chanteur aussi bien que la foi de son héros? Tous les deux membres du premier groupe sont vérifiés par le texte: la prière comique par un rappel lorsque Guillaume remercie Dieu pour le don d'Alion, rappel qui, dans un rare mouvement rétrospectif, évoque la demande de sauvegarder ce magnifique destrier: «Ui fu tel ore que molt l'oi coveitié» (v. 1150); le credo épique par le débat qui éclate entre Guillaume et Corsolt: «Di mei, Franceis, ne me seit pas celé, / A cui as tu si longement parlé?» (v. 793–794). Que ces deux prières soient exaucées, cela se rattache au problème des rapports chronologiques de ces «deux futurs» provenant «d'un même présent» (Rychner, p. 82), où la distortion verticale offusque les événements narrés. Quant au deuxième groupe, il s'agit de segments similaires dont le deuxième est bien plus ample que le premier: en effet, cette fois-ci on ne saurait dire laquelle des prières est la «vraie», c'est-à-dire celle que Guillaume est censé énoncer réellement à un moment donné, et laquelle est la transformation artistique de ses paroles qui attire l'attention de l'auditeur sur le présent du chant et sur la présence du narrateur-chanteur. Seule une méfiance en général de l'application trop rigoureuse des principes de la vraisemblance nous empêcherait peut-être de préférer la prière la plus brève comme celle qui se ferait en plein combat. Peu importe. Le seul *événement* qui ressort du brouillard c'est *l'acte de prier* qui démontre la foi du héros; le contenu de l'énoncé tend pourtant vers la verticale puisque la deuxième version surtout se produit par une interaction d'amplification et d'abréviation dans les détails, et, en ce qu'elle rappelle un credo antérieur, de reprise. C'est ainsi le contenu de cette prière – *un contenu historique de credo épique* – que le narrateur valorise grâce à la verticalisation, non pas comme transcription d'un énoncé, mais comme invention artistique; aussi, en même temps, le narrateur-chanteur investit-il le héros de valeurs religieuses en lui faisant impliquer ses faits héroïques dans l'histoire sacrée, la seule histoire extradiégétique, du reste, à l'exception de celle, dans l'exorde, du règne de Charlemagne, à prêter à la structure historique du récit, si faible qu'elle soit, un fond quelque peu solide.

D'autres actes énonciateurs, dans la branche 1, sont presque aussi significatifs quant à leur contenu. On pense aux discours de Charles sur les droits et devoirs du prince – de l'empereur, roi de France. Charles adresse deux fois ses discours à son fils dans deux séquences de trois segments similaires (voir Appendice I: A, 1 et 2) dont d'ailleurs, comme c'est le cas des deux credos épiques, l'une reprend les formules et le contenu de

EDMOND-RENÉ LABANDE, «LE *Credo* épique: A propos des prières dans les chansons de geste», in: *Recueil de travaux offert à Clovis Brunel*, II, Paris (Ecole des Chartes) 1955, p. 62–80; FRAPPIER, II, p. 131–144; JACQUES DE CALUWÉ, «La 'Prière épique' dans les plus anciennes chansons de geste françaises», *Olifant*, 4 (1976–1977), 4–20; et RENATE BLUMENFELD-KOSINSKI, «Praying and Reading in the *Couronnement de Louis*», communication à la Convocation Nationale de la Modern Language Association, Washington, D.C., 28 décembre 1984.

l'autre; la seconde est pourtant amplifiée par des références à la scène qui vient d'intervenir, la trahison d'Arneïs/Hernaut, la vengeance de Guillaume et le couronnement même - références qui sont comme des interprétations morales des événements mêmes. L'épisode de la chapelle (trahison, vengeance, couronnement) est clairement mis au point comme constituant les événements capitaux de la branche 1, alors que les deux discours qui embrassent cet épisode ne le sont guère en tant qu'événement(s): en gros, Charles dit - le narrateur-chanteur lui fait dire - deux fois la même chose, et là encore ce n'est pas l'éloquence du vieil empereur que le texte déclare, mais celle du chanteur. L'acte énonciateur de Charles est aussi brouillé, quant aux rapports chronologiques qui le relieraient aux trois événements capitaux, par le fonctionnement de similarité et parallélisme, que les autres événements de la branche 1, le congé de Guillaume, les demandes de Louis, le départ pour Rome (voir Appendice I: A, 4). Charles parle-t-il deux fois à son fils au sujet du *De regimine principis?* Oui et non. En effet, pareils, à leur façon, aux prières de Guillaume, les deux discours ne mettent au jour que les faits historiques suivants: Charles offre la couronne à Louis qui la refuse, Guillaume la lui donne, Charles lui adresse des préceptes, sans qu'on puisse percevoir les rapports entre ce dernier et les autres, ni même rendre compte des paroles de l'empereur. Que Charles parle une fois, soit en invitant son fils à prendre la couronne, soit après qu'il l'a reçue de Guillaume, ou deux fois, ce qui s'impose dans le texte c'est *le contenu moral* du discours/des discours que, par ses manœuvres artistiques (reprises à l'intérieur de chaque séquence ainsi que de la première dans la seconde, jeux d'amplification et d'abréviation, etc.), le narrateur-chanteur relève du niveau du narré en le rapprochant de son discours personnel. En ceci, les préceptes de Charles rappellent thématiquement le discours exordial sur les droits et responsabilités du roi et la gloire de la France, et, en ce que dans la deuxième séquence Charles augmente sa matière d'observations sur la trahison d'Arneïs/Hernaut et la vengeance de Guillaume, ils reproduisent le procédé exemplifié dans l'exorde par la perception de significations morales dans des événements passés. Comme du reste c'est le cas de l'interprétation du songe de Guillaume, le chanteur inscrit son commentaire personnel au niveau du narré.

La laisse IV est paradigmatique de toute la branche 1 et de la branche 2. Comme il est suggéré plus haut (p. 133 s.), IV semble lancer l'histoire servant d'objet à la narration du trouvère, mais cette laisse finit par confondre histoire et morale en accord avec la matière d'exorde conventionnelle; elle commente l'histoire plutôt que d'en faire partie, et elle se révèle être en fait une continuation du commentaire personnel de la voix narrante. Et c'est justement là le programme poétique de la première moitié du *Couronnement:* mise en valeur des principes moraux qui sont aussi vrais au présent de la narration qu'au passé du narré, confusion générale des événements par une verticalisation plus ou moins constante qui tend toujours vers l'actuel du chant, ainsi valorisation de l'art dont dépend la communication des idéaux. C'est ainsi que le narré sert le lyrique. Les événements que la narration souligne de façon négative par l'absence de verticalisation constituent en fait un contenu historique minimal qui à la fois montre le déclin de

l'empire carolingien (âge d'or où l'idéal et le réel coïncidaient) et célèbre l'héroïsme de celui qui devient le soutien de l'empire et, contrairement à Louis, l'héritier véritable des valeurs d'un passé de plus en plus lointain: Guillaume au Cort Nez, qui est rebaptisé, «rené», en défendant l'empire et la chrétienté qui lui équivaut.

La suppression du lyrisme dans la deuxième partie en faveur d'une valorisation plus profonde de l'histoire, le rejet du style «ancien» en faveur du «moderne», mettent également en relief une tension historique qui justifie le nouvel assemblage. L'histoire ancienne, brouillée comme elle l'est, celle des derniers jours du grand Charlemagne, des Sarrasins, d'une monstrueuse incarnation du mal, d'un héros splendide, cède à l'histoire qui se transmet quasiment sans verticalisation (au niveau de la composition textuelle), celle d'un règne plus récent que soutient un chevalier qui se bat contre des ennemis tout humains, tels Ancelin, Richard de Rouen et les autres vassaux rebelles, y compris Guy d'Allemagne, dans une France et même dans une Romagne dépouillées de l'extraordinaire et du merveilleux. Les branches 1 et 2 recouvrent leur matière d'éléments franchement mythiques, les branches 3–5 projettent la leur vers le familier et le «réel». Le lien le plus évident reliant l'histoire «moderne» des branches 3–5 au mythe et au «sens» de ce mythe, ce sont dans la deuxième partie les paroles de Guillaume qui, comme lorsqu'à Aix il a puni la trahison d'un noble corrompu, légitiment ses actions et son existence en tant que vengeur et justicier. Et ce sont le plus souvent ces paroles héroïques, où retentissent les préceptes moralisateurs de Charlemagne ainsi que ceux du narrateur-chanteur, que le poète «moderne» valorise en les accentuant, imitant ainsi le fonctionnement de la verticalisation qui semble prédominer dans le *Roland* d'Oxford, tandis que les événements narrés sont comme aplatis sur l'horizontale. D'une part, le mythe des branches 1 et 2 existe comme dans un brouillard et importe plus par son «sens» que par les événements qui le constituent, mais de l'autre, l'histoire plus «réaliste» des branches 3–5 ne saurait être pleinement comprise que par rapport au mythe et au «sens» de ce mythe.[25]

University of Kentucky
Lexington

Rupert T. Pickens

[25] Je tiens à remercier mes collègues et amis, Raymond C. La Charité, Karl D. Uitti et Eugene Vance, qui ont eu la gentillesse de lire des versions antérieures de cette étude et de m'offrir des commentaires détaillés. J'ai incorporé dans la version actuelle la plupart des changements qu'ils m'ont proposés, mais s'il y subsiste quelques défauts que ce soient, c'est que je me suis obstiné à ne pas suivre leurs conseils dans tous les cas.

Appendice I

Similarité et parallélisme dans le *Couronnement de Louis,* branches 1 et 2

(Dans les résumés suivants les chiffres romains renvoient aux laisses dans l'édition de Langlois et les chiffres arabes aux vers. Les lettres d et f signalent respectivement le début et la fin d'une laisse.)

A. Laisses/segments similaires

1. VII (62-70f)-VIII-IX (80d-86). Charles invite Louis à prendre la couronne; discours de Charles sur l'éducation du prince.

2. X-XII-XIII (174d-214). Discours de Charles sur l'éducation du prince. Cette série est parallèle à la précédente: reprises de formules et du contenu thématique par amplification et abréviation. (La séquence est interrompue par la laisse XI, qui raconte le départ des nobles après le couronnement et prédit la mort de Charles en cinq ans.) De plus, la conclusion du troisième segment similaire, sur le choix de bons conseillers en général et de Guillaume en particulier, est une transformation en style direct du contenu narré dans IX (99-149) qui expose le sens moral de la trahison d'Arneïs/Hernaut, de la vengeance de Guillaume et du couronnement par celui-ci de Louis.

3. XIV (268-271f)-XV (272d-282). Départ et voyage de Guillaume à Rome. La reprise amplifie l'exposition.

4. XV (317-335f)-XVI (326d-333). Guillaume va (v. 317)/est (v. 326) dans l'église de Saint-Pierre, le pape chante la messe, des messagers viennent raconter leurs nouvelles terrifiantes. Le second segment amplifie le premier: tandis que celui-ci mentionne l'arrivée des messagers et prédit (par l'emploi du «prétérit épique anticipatif») que maints hommes seront effrayés par leurs nouvelles, la reprise relate le contenu du message en style direct libre et la peur uniquement du pape. De plus, cette séquence figure dans un enchaînement de similarité et parallélisme assez complexe: d'une part, le contenu des nouvelles se réfère à une analepse antérieure (v. 300-307) que les deux mentions dans ces segments similaires abrègent - c'est donc un exemple d'entrelacement (voir Appendice I: E, 1); d'autre part, la reprise au début de la laisse XVI est comme imbriquée sur le premier membre d'une séquence à reprise bifurquée (voir Appendice I: B, 1).

5. XXIX (1244-1249f)-XXX (1250d-1327). Les deux segments commencent par la formule «Li cuens Guillelmes» (v. 1244, v. 1250). Il y a dans l'exposition deux éléments: le texte raconte d'abord que Guillaume s'arrête par miracle avant de couper la tête à Galafre, ensuite dans une prolepse il annonce la délivrance des prisonniers chrétiens. Le second segment reprend le premier élément et continue en narrant la conversion de Galafre (c'est-à-dire le «miracles et vertuz» que Dieu fit, cf. v. 1247 de l'exposition), son baptême et finalement la délivrance des prisonniers. Les 78 vers de la reprise seraient donc une importante amplification du premier segment, qui ne contient que six vers.

6. XXX (1327-1333f)-XXXI (1344d-1337). Mauvais état des prisonniers, pleurs de Guillaume. La reprise abrège l'exposition. Il est à remarquer que l'exposition est imbriquée sur la reprise de l'exemple précédent.

7. XXXII (1372-1377f)-XXXIII (1378d-1383). Beauté de la fille de Guaifier, annonce en prolepse des noces interrompues (voir Appendice I: C, 4), référence à la narration prochaine de l'événement prédit «avant le coucher du soleil» / «avant le soir». C'est le commencement de toute une série de segments similaires et mi-similaires marquant la transition à la branche 3 (voir Appendice I: C, 4; Appendice II: A, 1).

B. Laisses/segments mi-similaires à reprise bifurquée, *type 1*: la matière intervenant entre l'exposition et la reprise constitue une alternative à celle qui, suivant la reprise, continue par une élaboration nouvelle jusqu'au point apparemment anticipé par l'exposition.

1. XVI *plus* XVII–XVIII (378d-404). Dans l'église de Saint-Pierre le pape demande à Guillaume de secourir les Romains. Guillaume exprime sa surprise et sa peur («Hé! Deus, aïde!»), il répond que lui et son entourage sont trop peu nombreux pour monter une défense contre l'énorme armée des Sarrasins. C'est l'élément commun reliant exposition et reprise. L'exposition continue par des arguments supplémentaires de Bertrand, qui finit par les exhorter tous à se battre contre l'ennemi commun; les Romains sont chagrinés parce qu'ils ont peu d'hommes. Mais après la reprise, c'est le pape et non pas Bertrand qui renforce sa demande en promettant à Guillaume une indulgence perpétuelle, don que Guillaume ne saurait refuser, et Guillaume finit par exhorter Bertrand et tous les nobles à prendre leurs armes. L'histoire continue par l'armement rituel de Guillaume et l'organisation de la défense de la ville. Cette séquence est de plus marquée par des liens assez complexes avec le texte qui précède (voir Appendice I: A, 4), et elle est exceptionnellement complexe en soi. Il est à remarquer que le premier membre de la paire consiste en deux laisses entières qui sont reliées par enchaînement («Li cuens se drece...», v. 342f / «Li cuens Guillelmes de dreça sor ses piez», v. 343d); d'ailleurs, les deux membres mi-similaires commencent par la formule d'intonation identique: «Al mostier fu Guillelmes Fierebrace» (v. 326d) / «El mostier fu li cuens al fier visage» (v. 378d). Toute la matière concernant la messe, l'arrivée des messagers (déjà reprises de la laisse XV dans XVI) et la recherche de Guillaume qu'entreprend le pape épouvanté est pourtant très abrégée dans la reprise: «El mostier fu li cuens al fier visage; / Dist l'apostoiles, qui fu corteis et sages» (v. 378–379); cette reprise à deux vers est l'abréviation d'une exposition qui en compte 40 dans deux laisses (v. 316–355).

2. XXI (673–682f)–XXII (683d–789). Guillaume voit venir Corsolt et prie; il s'agit dans le premier segment d'une prière plutôt comique (demande à Dieu de sauvegarder le destrier de Corsolt), dans le second d'un credo épique. Cet exemple est assez proche du type 2 (Appendice I, section C): la matière intermédiaire se termine sur un commentaire: «De tel parole», c'est-à-dire la prière comique, «n'eüst coarz mestier» (v. 682); de plus, la reprise, qui est généralement une amplification de l'exposition, commence par un résumé rappelant la situation du héros qui ne figure pas dans l'exposition proprement dite: «Guillelmes fu sor le tertre montez / de beles armes guarniz et conreez».

3. XXII (800–834f)–XXIII (835d–866). Défis mutuels de Guillaume et Corsolt. Dans l'exposition et la reprise Corsolt s'adresse à Guillaume («Dist li paiens», v. 800 / «Li Sarrazins l'apela fierement», v. 835) en se moquant de la foi en Dieu que Guillaume professe; il exhorte Guillaume à servir Mahomet, à quoi Guillaume répond en injuriant son adversaire: «'Gloz', dist Guillelmes, 'li cors Deu te cravent!'» (v. 845). Dans le texte intermédiaire Corsolt commente la «fierté» de Guillaume et lui demande son nom; le héros répond en résumant l'illustre histoire de ses aïeux, ce qui rend son ennemi furieux. A la suite de la reprise Guillaume réfute les propositions de Corsolt sur la religion de Mahomet, ce qui mène à un échange renouvelé d'insultes qui se termine quand Guillaume monte à cheval et se prépare au combat. La reprise transforme l'exposition par abréviation (la première insulte lancée à Guillaume l'incite à répondre, et c'est dans sa réplique que Corsolt conseille au héros d'abandonner sa religion; dans la reprise les deux énoncés de Corsolt se rejoignent en un seul et la réponse de Guillaume est par conséquent supprimée) et aussi par amplification (le refus de Guillaume de défier Dieu se base dans la reprise sur une réfutation systématique des croyances de Corsolt).

C. Laisses/segments mi-similaires à reprise bifurquée, *type 2*: la matière intervenant entre l'exposition et la reprise ne constitue pas une alternative à celle de la suite de la reprise, mais a d'autres rapports avec le récit.

1. XIII (228–240f)–XIV (249-253). Guillaume demande congé à Charles avant de partir à Rome. Au début les liens entre les segments servant à identifier exposition et reprise sont d'ordre plutôt thématique que formulaire. Ayant juré à Louis de le soutenir, Guillaume va, d'après l'exposition, directement à Charles et s'agenouille devant lui (228–229). Le texte présente en style direct l'explication de son vœu de faire un pèlerinage à Rome et sa demande de congé, tandis que la reprise, en abrégeant, raconte plutôt que de montrer, la demande de congé sans mentionner le pèlerinage. C'est dans la description des dons que fait Charles à Guillaume et du départ de ce dernier qu'il y a répétition de formules (comparer v. 237–240 et v. 251–253), sans pourtant que la reprise rende compte de la douleur de l'empereur ou de l'embrassade des deux hommes. La matière intermédiaire ne se rattache pas directement au niveau du narré, mais consiste en une prolepse annonçant la mort de Charles, le retour douloureux de Rome, et l'emprisonnement de Louis (événements de la branche 3). Il est notable également que ces segments sont «embrassés» par deux appels de Louis à Guillaume où le jeune empereur supplie le héros de l'aider. Au niveau thématique, sinon formulaire, la deuxième scène se rattache à la première par entrelacement, quoique dans celle-ci Louis aille chercher Guillaume et que plus tard il l'accompagne quelque distance sur la route à Rome.

2. XXIV (909–931f)–XXV (932d–936). Premier coup de lance de Guillaume. Similarité et parallélisme de toutes sortes opèrent pour brouiller notre perception des premières phases du combat singulier entre Guillaume et Corsolt. Quant à l'exposition et reprise, il s'agit en effet de segments similaires qui sont séparés par une matière intermédiaire. Celle-ci consiste en un seul vers: «Li cuens Guillelmes del referir se haste» (v. 931). Ce vers constitue une prolepse anticipant une matière bien après la reprise où les chrétiens exhortent Guillaume à «referir» en priant Saint Pierre de le protéger. C'est après avoir entendu les paroles de ses compagnons que Guillaume éperonne son cheval pour attaquer Corsolt une autre fois. La reprise abrège beaucoup l'exposition et omet la remarque de Corsolt sur le courage de son adversaire. Cette omission n'est pas grave en soi dans une telle abréviation; la plainte se répète par entrelacement au cours des développements dans l'exemple suivant.

3. XXV (949–957f)–XXVI (958d–1029). Corsolt lance un javelot à Guillaume, qui est frappé mais pas blessé. Guillaume prie Dieu de le sauver de la mort. Les segments 950–957 et 966–1029 sont, comme ceux de l'exemple précédent, parfaitement similaires, le plus long (où il s'agit encore d'un credo épique) étant une importante amplification du premier. Intervient pourtant une matière qui amplifie celle, sur la blessure de Corsolt, qui *précède* l'exposition, en rendant le point de vue personnel («Li Sarrazins se sent navré parfont», v. 958), en prolongeant la description de la blessure – et en reprenant par abréviation les paroles de Corsolt à propos de Guillaume et l'avantage qu'il lui avait follement offert. Comme la remarque de Corsolt, l'amplification qui se réfère au deuxième coup de lance de Guillaume, exemplifie un parallélisme par entrelacement.

4. XXXIII (1384–1429f)–XXXIV (1430d–1445). Interruption des noces de Guillaume et de la fille de Guaifier, départ de Rome. Ce sont des segments similaires quant aux thèmes, et il y a reprise de formules dans le second, mais celui-ci est non seulement une abréviation du premier mais aussi un remaniement: tout bref par comparaison, il ajoute quelques détails importants, en change peut-être d'autres (à la manière du type 1), et, ce qui est plus sérieux, il range différemment l'ordre non pas des événements, mais de leur présentation. Manquent au début du premier membre de la paire (qui suit immédiatement les segments similaires sur la beauté de la femme – voir Appendice I: A, 7), des formules situant la scène. L'exposi-

tion commence par décrire l'arrivée de deux messagers français dans des termes visuels évocateurs («Es dous messages poignant toz abrivez», v. 1384), et continue en insistant sur la fatigue de leurs chevaux épuisés. Les messagers se mettent à la recherche de Guillaume et finissent par le trouver «el mostier» (v. 1388) sur le point de mettre l'anneau au doigt de l'épouse. Le texte présente en discours direct leur message sur la mort de Charles et la trahison de Richard de Rouen; ils implorent Guillaume de se hâter à secourir la France. Guillaume demande conseil au pape, qui lui ordonne de courir à l'aide de Louis «en penance» (v. 1408). Le héros embrasse sa fiancée et la quitte en versant des larmes. Ensuite le pape suggère que Guillaume charge Galafre converti de garder Rome en son nom («de vostre part avra Rome a guarder», v. 1420), à quoi Guillaume répond que personne ne l'a jamais accusé de trahison; alors, dans une repartie parallèle, le pape répète qu'il convient à Guillaume de retourner en France, et lui offre des chevaliers et le butin gagné aux Sarrasins battus, à quoi le héros répond en remerciant son bienfaiteur. Il est à noter que l'exposition présente les événements par ordre «naturel» en adoptant le point de vue des messagers. La reprise, en transformant profondément l'exposition, raconte les mêmes événements (sous forme abrégée) du seul point de vue de Guillaume, les faisant découler en un ordre différent mais qui est forcément naturel dans la nouvelle optique. En précisant la date (le deuxième dimanche après Pâques), la reprise situe Guillaume à Rome et mentionne qu'il doit épouser la femme; des messagers viennent de France lui annoncer la mort de Charles et la trahison de Richard. Guillaume pleure de pitié (tandis que dans l'exposition il baisse la tête comme signe de son chagrin). La demande de conseils et la réponse du pape, ainsi que le deuxième échange à la fin de la laisse XXXIII, sont comprimés en trois vers: «Congié demande a l'apostoile sage [ce qui n'est qu'implicite dans les longs entretiens de XXXIII] / Et il li charge mil chevaliers a armes, / D'or et d'argent trente somiers li charge» (v. 1442–1444, avec de plus reprise des formules de 1426–1428). Au départ de Guillaume, «en plore li barnages» (v. 1445), généralisation des pleurs plus intimes de l'époux (v. 1413–1414). La complexité de la transformation par abréviation se comprend, et il ne serait question en effet que de segments similaires sans les deux reparties parallèles à la fin du premier membre. Les deux conversations commencent par l'adresse formulaire: «'Sire Guillelmes', dist l'apostoiles ber, / 'En dolce France vos en covient aler» (v. 1418–19, v. 1424–1425). Dans la première le pape continue au sujet de Galafre et provoque la fière réplique de Guillaume, tandis que dans la deuxième le pape parle dons et récompenses et Guillaume exprime sa reconnaissance. Il s'agit en effet de segments mi-similaires à reprise bifurquée à l'intérieur même d'un membre de la paire – type 1, puisque la matière intermédiaire constitue une alternative. Deux faits sont particulièrement importants: (1) la possibilité de l'existence de segments similaires ou mi-similaires à l'intérieur d'une même laisse est confirmée par la laisse XLII (voir Appendice II: B, 1), où se manifeste justement le même type de bifurcation, quoique le seul contenu étranger à l'action narrée consiste en un commentaire moral proféré par le narrateur-chanteur (v. 1775–1776); (2) la reprise de XXXIV, en abrégeant, fait prévaloir la seconde des deux alternatives en perdant de vue la première. Les noces interrompues de Guillaume et de la fille de Guaifier offrent l'exemple le plus éclatant qui soit dans le *Couronnement* de l'art de la transformation.

D. Laisses/segments parallèles (sens strict): reprise structurelle et formulaire sans recommencement.

– XIX (607–613f)–XX (616–622)–XX (625–630). Les Sarrasins en général d'abord, ensuite Galafre regardent Guillaume monté sur un tertre et commentent sa prouesse et le combat à venir; la troisième fois Galafre le montre à Corsolt, qui commente. Il y a matière intermédiaire qui décrit Galafre sortant de son pavillon (v. 614–615) et explique l'arrivée de

Corsolt (v. 623-624). Grâce à des élaborations au cours de la séquence, le troisième segment est assez éloigné du premier.

E. Entrelacement: réapparition de formules au niveau du vers ou d'un segment plus long dans un même contexte (au contraire des motifs comme l'armement qui reviennent à de telles distances l'un de l'autre que l'impression d'une réorganisation de la matière serait tout au plus très faible). Souvent il y a progression au niveau du narré. Les exemples sont très nombreux (cf. les formules dans les deux longs passages sur l'éducation du prince, l'un qui précède, l'autre qui suit la scène du couronnement; voir Appendice I: A, 1 et 2). Suivent seulement les exemples qui paraissent les plus importants dans les discussions plus haut.

1. XV (300-307)-XV (324)-XVI (329-333)-XVII (347-353)-XVIII (381). Les nouvelles au sujet de l'invasion sarrasine. La première fois l'attaque et l'emprisonnement des chrétiens sont racontés dans une analepse qui sert à expliquer en partie la signification du songe de Guillaume; la deuxième fois une référence au segment analeptique peu détaillée («Ja conteront unes noveles...», v. 324) et ensuite une reprise sous la forme d'un message beaucoup plus ample figurent dans une paire de segments à reprise bifurquée (voir Appendice I: A, 4). Finalement, dans une paire de segments à reprise bifurquée (voir Appendice I: B, 1), le pape répète le message en entier, avec ajustements conformes à une nouvelle assonance et au style direct, et puis le résume de façon à le rendre à peine reconnaissable sans les manifestations antérieures entrelacées. La seule progression au niveau du narré après l'arrivée des messagers est notée quand le pape cherche Guillaume et lui raconte les nouvelles.

2. XVIII (438-444)-XVIII (455-460)-XIX (517-521). L'offre du trésor de Saint-Pierre. La première fois le pape annonce à ses hommes le message qu'il dira à Galafre, ensuite il le répète mot à mot à celui-ci, enfin il le réitère à Corsolt (avec ajustements demandés par la nouvelle assonance). Dans le camp sarrasin il ajoute qu'il sert Dieu et Saint Pierre et dit que l'offre vient de leur part - précisions qui ne seraient guère nécessaires quand il formule l'offre devant les Romains. Une progression semble marquer chaque énoncé, puisqu'ils se reprennent tous dans des contextes différents, mais la scène dans le camp des Sarrasins est susceptible d'une verticalisation insinuée implicite (voir plus haut p. 129ss.).

3. XXIII (873-875)-XXIV (921-929)-XXVI (961-965). Exclamations de Corsolt commençant par «Par Mahomet», précédées d'une remarque du narrateur-chanteur indiquant qu'il les dit tout bas afin que personne ne l'entende. La première consiste seulement en une observation sur la prouesse de Guillaume (rappel du commentaire des Sarrasins lorsque Guillaume paraît - voir Appendice I: D). Interviennent l'offre d'un avantage que Corsolt fait à Guillaume et la première attaque de celui-ci. Les deux dernières exclamations tiennent compte de ces événements et donc amplifient la première. Ainsi, elles servent d'un commentaire sur les blessures que Corsolt reçoit. Les trois segments ensemble constituent une structure imbriquée sur d'autres structures plus clairement verticales (voir Appendice I: C, 2 et 3).

4. XXIV (902-908)-XXV (937-940)-XXVI (1060-1065f)-XXVII (1085-89f). Remarques et prières des observateurs chrétiens dans Rome. Les deux premiers segments constituent une paire (et sont très proches l'un de l'autre), tout ainsi que les deux derniers, mais quelques rapports intéressants les relient tous les quatre et suggèrent une sorte de développement évolutionnaire. Le premier introduit l'ouverture du combat: Guillaume a accepté l'offre de Corsolt (celui-ci promet de ne pas bouger quand Guillaume le frappera) en disant: «Fols sui se plus m'en targe» (v. 897) et se prépare à attaquer. Sans transition aucune, ce qui est caractéristique du style paratactique, le pape, dans Rome, conseille à ses gens de prier Dieu de protéger Guillaume. Ce dernier les voit qui prient pour lui, et la formule «fols est se plus se targe» est répétée, cette fois-ci en style indirect libre - autre manifestation de l'entrelace-

ment; suit le premier coup de lance de Guillaume. Le deuxième segment précède le deuxième coup de lance: les chrétiens se mettent à crier: en effet, la formule «Tuit cil de Rome s'escrïent a esforz» (v. 937, cf. v. 1060 et v. 1085) s'attache définitivement à cette matière entrelacée. Ils exhortent Guillaume à «referir» et prient Saint Pierre de le sauvegarder: Guillaume les entend et prend courage. Cette reprise est impliquée, comme le premier segment, dans un contexte où d'autres formes de similarité et parallélisme sont en jeu (voir Appendice I: C, 2); de fait, les deux références à «referir», dont la première est proleptique, constituent un entrelacement, comme celui de «Fols sui...», d'ordre mineur. Les deux dernières reprises viennent chacune à la fin d'une laisse. Cette fois-ci, après les cris des chrétiens, c'est le pape qui invoque Saint Pierre en lui demandant de sauver Guillaume et en lui rappelant que la mort de ce héros équivaudrait à l'abandon de Rome. Le troisième segment suit le coup d'épée qui racourcit le nez de Guillaume, et le quatrième, l'attaque de Corsolt à coups de massue; ils servent, quant à la structure strophique, de refrains qui commentent le péril où se trouvent Guillaume et ceux qu'il représente, mais, embrassant la dernière attaque de Corsolt, ils prêtent une qualité plutôt lyrique à cette attaque qui est pourtant apparemment moins importante dans l'histoire que la précédente, source du surnom du héros. Cette configuration impressionante est l'ultime «essor lyrique» de l'épisode du combat singulier, en fait le dernier avant la conversion de Galafre (voir Appendice I: A, 5). La mort de Corsolt survient immédiatement après la dernière reprise.

5. XXIV (909-920)-XXV (932-935)-XXV (941-947). Coups de lance de Guillaume. Les deux premiers membres sont des parties de segments mi-similaires à reprise bifurquée, type 2 (voir Appendice I: C, 2); c'est le premier coup. Mais le deuxième coup (troisième passage) est également une reprise détaillée de l'exposition. Il n'y a en effet qu'une seule distinction entre ces deux attaques: pendant la première Guillaume retire la lance qui a transpercé Corsolt (cf. v. 919 et v. 934), tandis que le troisième membre de ce groupe ne mentionne pas cette action (mais dans une abréviation comme celle-ci l'omission d'un tel détail n'est guère en soi déroutante). En fait, ce n'est qu'au v. 959, quand il est de nouveau question de la blessure que Corsolt reçoit (voir Appendice I: E, 3), qu'il est évident qu'une autre attaque a eu lieu: «Li bruns espiez li gist sor le polmon». L'entrelacement fonctionne ici pour créer une fausse similarité reliant les trois segments et rendant le dernier aussi «lyrique» que les autres, quoique, strictement parlant, le deuxième coup de lance ne soit raconté qu'une fois.

Appendice II

Similarité et parallélisme dans le *Couronnement de Louis,* branches 3-5

A. Laisses/segments similaires

1. XXXIV (1446-1449f)-XXXV (1450d-1452). Retour de Guillaume en France.

2. XL (1720-1723f)-XLI (1724d-1727). Le noble abbé montre Guillaume à Louis et conseille à celui-ci de tomber aux pieds du héros.

3. XLVI (2201-2210f)-XLVII. Campagne de Guillaume dans le Poitou, où il passe trois ans à imposer l'autorité de Louis.

4. LIII (2164-2166f)-LIV (2167d-2173). Invectives de Guillaume lancées à cinq hommes de Richard. L'exposition narre l'énonciation d'un «vilain reprovier», la reprise donne le contenu de cette «ramprosne belle».

5. LXII-LXIII (2649d-2673). Couronnement de Louis à Rome.

B. Laisses/segments mi-similaires à reprise bifurquée, *type 1*

1. XLII (1759d-1767)-XLII (1768-1776f). Punition du clergé traître à Tours. Exposition et reprise: Guillaume trouve les traîtres cléricaux réfugiés dans le chœur de Saint-Martin. Dans l'exposition il leur arrache les crosses, signes de leur autorité ecclésiastique, et les donne à Louis. A la suite de la reprise, il chasse les clercs à coups de bâton en les confiant aux quatre-vingts diables. La laisse, qui ne contient que ces segments, se termine par un commentaire de narrateur: «Qui traïson veult faire a seignorage / Il est bien dreiz que il i ait damage» (v. 1775-1776).

2. XLIV (1905-10f)-XLV (1911d-15). Invectives de Guillaume lancées au traître Acelin. Le contenu de l'énoncé diffère dans la reprise.

C. Segments parallèles (sens strict). Il y a plusieurs exemples, mais dans tous les cas il semble être question de motifs (à comparer avec l'armement du chevalier, etc.); puisqu'il y a toujours progression au niveau du narré, il ne s'agit même pas de l'entrelacement. L'exemple le plus notable:

-XXXV (1453-1482)-XXXVI (1534-1556f). Episodes du pèlerin courtois et du portier courtois.