

Le camouflage de détails essentiels dans la « Chanson de Guillaume »

† Rita Lejeune

Citer ce document / Cite this document :

Lejeune Rita. Le camouflage de détails essentiels dans la « Chanson de Guillaume ». In: Cahiers de civilisation médiévale, 3e année (n°9), Janvier-mars 1960. pp. 42-58;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1960.1125>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1960_num_3_9_1125

Fichier pdf généré le 24/03/2019

Rita LEJEUNE

Le camouflage de détails essentiels
dans la « Chanson de Guillaume »

Dès ses premiers vers, la *Chanson de Guillaume* pose au lecteur une multitude de problèmes. Un préambule semble pourtant annoncer avec une belle rigueur l'ordre logique des différents épisodes composant la geste. Un roi sarrasin, Déramé, a entrepris de combattre l'empereur Louis (le Pieux). Mais Guillaume le tuera « el Larchamp » après des combats meurtriers pour les Francs, combats au cours desquels mourra Vivien, neveu de Guillaume, que ce dernier ne cessera de regretter. Voilà qui paraît clair. Comment deviner, à cet endroit précis, que le résumé si dru ne s'applique qu'à une faible partie des actions portées au compte de Guillaume par le texte du manuscrit de Londres ? Comment prévoir le rôle dévolu par ce texte à un autre héros essentiel, Rainouard ? La contradiction n'apparaîtra que plus tard. Mais voici quelques surprises immédiates. Dans ce préambule, quelle étrange métrique défiant les lois connues ! Et où se situe l'*Archamp* ou *Larchamp*, présumé connu et dont l'importance se devine ? Et que signifie donc ce vers orphelin *Lun(e)sâi al vespre* ?

Autant de questions formulées lors d'une première lecture, autant de questions imparfaitement résolues après des centaines de pages de commentaires. Ne serait-ce donc pas orgueil ou folle témérité que de reprendre encore tous ces problèmes ? Peut-être. Mais la *Chanson de Guillaume* s'offre à nous, étrange et belle, belle malgré son étrangeté ou peut-être même à cause d'elle. On résiste mal à son attrait, fût-ce après des années d'analyses et de recherches. Et on se dit que même après tant de savants travaux, il reste sans doute, pour chacun d'entre nous, une petite part de vérité à découvrir...

* * *

« Une petite part de vérité. » L'expression vient spontanément sous la plume : elle trahit bien la modestie des prétentions de celui qui scrute le texte de la *Chanson de Guillaume*. Quelle différence avec le texte de la *Chanson de Roland* ! La version d'Oxford ne nous a été conservée elle aussi que par une copie unique, oui, mais une copie dont on comprend sans peine l'immense majorité des vers. Son scribe a droit à notre infinie reconnaissance pour sa fidélité au texte, pour ses scrupules, pour son efficacité. Si des difficultés subsistent, elles restent sporadiques ; si des erreurs se devinent, elles se révèlent le plus souvent explicables. En aucun cas, elles n'affectent l'intelligence du texte : à travers la tradition manuscrite, on a l'impression réconfortante de toucher au texte original.

Mais avec la *Chanson de Guillaume*, le critique perd son assurance. Le recours au texte, le « cramponnage » salutaire à « la réalité » du texte — suprême recours, recours indispensable, — cela, cette fois, reste inefficace. C'est que, cette fois, le « texte » se dérobe : déclinaison aberrante, structure strophique indéfinissable, laisses multirimes étranges et, surtout, état plus que lamentable de la métrique. « Sous aucun autre aspect, ce texte ne semble plus altéré que dans la structure du vers », écrit McMillan qui, malgré son peu de propension à vieillir la *Chanson*, a bien montré qu'il fallait parler de l'*altération* du texte et non de son *insuffisance originelle* : « ... Nous nous voyons forcés de supposer l'existence d'un texte moins inexact que celui dont nous disposons ; en effet, nier *a priori* l'existence d'un tel texte, c'est supposer que la *Chanson de Guillaume* n'a connu aucune tradition écrite en dehors de celle de la version du manuscrit Add. 38663, ce qui revient à admettre que les 57 % des vers qui forment d'excellents et impeccables décasyllabes français ne sont qu'autant de

coïncidences de la part d'un rimailleur qui aurait écrit indifféremment des vers conformes aux principes du vers épique classique en même temps que des monstres informes allant de sept ou huit jusqu'à quinze syllabes sans rythme et sans harmonie (1). »

Il y a donc altération du texte primitif — et altération profonde : 43 %, dit McMillan (2). Pour ma part, j'arrive à près de 45 % de vers faux.

On pourrait alléguer qu'on corrige à peu de frais une bonne partie de vers faux de la *Chanson de Guillaume* (3) :

- 1) suppression dans la scansion d'un ou plusieurs *e* muets ;
- 2) rétablissement d'une élision non effectuée ;
- 3) recours à une enclise ;
- 4) élision d'une voyelle autre que *e* muet.

Mais voici « qui est plus grave », comme dit justement McMillan : « c'est que pour bon nombre de vers on n'arrive à un vers régulier qu'au moyen d'une correction plus brutale, plus brutale en ceci qu'il ne s'agit plus d'une incertitude graphique ou même d'une souplesse à apporter au système de scansion, mais d'un changement organique à opérer ; c'est ainsi que nous constatons que beaucoup de vers ne se laissent corriger que si l'on retranche un ou plusieurs mots (4). » Toutefois, là aussi, la gravité des suppressions à effectuer s'opère dans un ordre progressif :

- 5) nécessité de retrancher un ou plusieurs mots, « des mots que les éditeurs considèrent comme insignifiants » (adverbe, conjonction, pronom, voire article) ;
- 6) nécessité de supprimer « toute une épithète, toute une proposition dont la présence dans la phrase ne peut plus être tenue pour l'effet du hasard, et dont l'exclusion modifie plus ou moins sérieusement le sens » ;
- 7) nécessité — plus grave encore — de supposer que « l'arrangeur » a glosé carrément le sens original, aboutissant ainsi à une phrase ou à un membre de phrase qui n'a plus de « vers » que le nom.

Voilà qui concerne les vers trop longs de la *Chanson de Guillaume*. Mais il y a aussi les vers trop courts ; et ils ne manquent pas : 540 à peu près sur les 3554 vers du manuscrit de Londres ! Pour ceux-là, afin de reconstituer le texte primitif, on peut toujours réintroduire les petits mots d'apparence anodine que l'on supprime dans d'autres cas (adverbe, conjonction, pronom, article). Ou bien on a loisir de rétablir à la césure un présent de l'indicatif auquel le texte de Londres, par une propension bizarre, a substitué le prétérit (5). Propension d'autant plus bizarre qu'il faut ajouter, à la liste des cas de vers trop longs mentionnés plus haut, une huitième rubrique mentionnant les cas où le même texte a faussé le vers primitif en remplaçant, cette fois, un prétérit par un présent (6) !

On comprend qu'un texte aussi délabré suscite, en même temps qu'une profonde surprise, un profond découragement. Comment espérer atteindre le texte original ? Comment définir la langue de l'auteur et sa métrique ? Envisagé sous cet angle, le scepticisme de McMillan est justifié :

« En dernière analyse, il faut revenir à ce principe que, dans un texte qui au point de vue métrique présente tant d'altérations, il est bien téméraire de s'inspirer de détails prosodiques dont nous ne percevons qu'imparfaitement la valeur précise, pour remonter plus loin à des versions hypothétiques (7). »

(1) *La Chanson de Guillaume*, éd. D. McMILLAN, Paris, 1949/50, t. II, p. 45 (« Soc. des anc. textes franç. »).

(2) *Ibid.*, p. 45 et n. 1.

(3) Je me sers ici de l'excellente analyse de McMILLAN dans son édition (« Le compte des syllabes », t. II, p. 44 et ss.).

(4) *Ibid.*, p. 49.

(5) Cf. McMILLAN, t. II, p. 52-53.

(6) *Ibid.*, p. 54.

(7) *Ibid.*, p. 72.

* * *

Si le texte conservé de la *Chanson de Guillaume* provoque sur beaucoup de points le découragement, il a permis à la critique de marquer son accord sur plusieurs autres, ainsi que l'a souligné Jean Frappier dans son beau livre sur *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange* (8) :

- 1) le délabrement de la métrique et de la langue est vraiment *extraordinaire* ;
- 2) différents critères permettent de distinguer deux récits différents, G^1 et G^2 , autrement dit une primitive *Chanson de Guillaume* (1980 vers) et une moins archaïque *Chanson de Rainouart* (9) ;
- 3) délabrement et dualité prouvent l'intervention massive d'un remanieur qui a commis des confusions de toute sortes (10).

Les raisons profondes de ces confusions opérées par un remanieur, par contre, ont beaucoup moins retenu l'attention. Depuis Suchier, qui a songé un instant à l'incertitude d'une tradition orale (11), l'ensemble des commentateurs — de Suchier lui-même à McMillan en passant par Salverda de Grave et M^{me} Wathelet-Willem (12) — a exclusivement inculqué les graphies et les pratiques aberrantes des scribes anglo-normands, bien connues depuis le travail de Vising. Une chose, pourtant, reste surprenante. Les examens les plus minutieux entrepris pour déterminer exactement le pourcentage des erreurs métriques du *Guillaume*, et pour comparer ce pourcentage à celui fourni par d'autres œuvres continentales anciennes conservées dans des manuscrits anglo-normands, ne laissent pas d'être troublants. Considérons, en effet, le tableau ci-contre dressé d'après les diligentes recherches de Jeanne Wathelet-Willem (13) :

Textes	Erreurs sur l'ensemble des vers	Pourcentages
<i>Vie de saint Alexis (L)</i>	40 / 625	6,4 %
<i>Chanson de Roland (O)</i>	320 / 4000	8 %
<i>Gormond et Isembart</i>	77 / 661	11,8 %
<i>Pèlerinage de Charlemagne</i>	312 / 870	35,9 %
CHANSON DE GUILLAUME.....	1699 / 3556	47,8 %
<i>Floire et Blanchefleur</i>	281 / 1156	24,3 %

Même après le pourcentage très élevé du *Pèlerinage* (14), les 48 % d'erreurs métriques, ou presque, de la *Chanson de Guillaume* apparaissent en disproportion manifeste avec les résultats obtenus pour les autres œuvres ; le chiffre est absolument *anormal*. Encore ne tient-il pas compte du genre d'erreurs métriques relevées, erreurs souvent beaucoup plus graves dans la *Chanson de Guillaume* que partout ailleurs : là, très souvent, ces erreurs exigent des corrections violentes et hautement conjecturales, à moins qu'elles ne soient franchement irréductibles.

L'âge du manuscrit (que l'on place peu avant 1250 et qui est peut-être un peu plus ancien) n'intervient cependant pas dans le phénomène des erreurs extravagantes puisqu'il est à peu près contem-

(8) J. FRAPPIER, *Les chansons de geste... I. La chanson de Guillaume, Aliscans, La Chevalerie Vivien*, Paris, 1955.

(9) FRAPPIER, *op. cit.*, p. 143 et ss. Cf. J. WATHELET-WILLEM, *La Chanson de Willame, le problème de l'unité du manuscrit British. Addit.* 38663, dans « Moyen âge », t. LVIII, 1952, p. 363-377.

(10) FRAPPIER, *op. cit.*, p. 141.

(11) H. SUCHIER, éd. de la *Chanson de Guillaume* (« Bibliotheca Normannica », 8), Halle, 1911, introduction, p. xxx.

(12) J. J. SALVERDA DE GRAVE, *Observations sur le texte de la « Chanson de Guillaume »*, dans « Neophilologus », t. I, 1915, p. 1-15 ; WATHELET-WILLEM, *Prolégomènes à une nouvelle édition de la « Chanson de Willame »*, dans « Rev. belge de philol. et d'hist. », t. XXIV, 1945, p. 47-72.

(13) WATHELET-WILLEM, *Prolégomènes...*, p. 60-61. Pour la *Chanson de Guillaume*, j'ai substitué au chiffre primitif de M^{me} Wathelet (41,1 %) le chiffre que j'ai obtenu d'après mes propres recensements. Il coïncide avec un nouveau pourcentage que M^{me} Wathelet-Willem a établi.

(14) Peut-être même trop élevé, de par la faute de l'éditeur Koschwitz. Cf. ce que dit, du manuscrit du British Museum aujourd'hui disparu, J. HORRENT, *La chanson du « Pèlerinage de Charlemagne »*, dans les Actes du Congrès de Liège de 1957 (*La technique littéraire des chansons de geste*, Liège, 1959, p. 415) : « moins fautif que ne le laisse entendre l'édition hypercritique de Koschwitz ».

porain du manuscrit *V* de *Floire et Blanchefleur* (15) et même du manuscrit unique de *Gormond et Isembart* (16).

Dirons-nous alors que « dans toutes les écoles de copistes, il y a de bons et de mauvais ouvriers (17) » ? La remarque, générale, ne vise pas en tout cas le dernier scribe à qui nous devons le manuscrit unique de la *Chanson de Guillaume* : « nous avons affaire à un manuscrit exécuté très soigneusement et qui ne mérite guère l'opprobre dont il a fait l'objet de la part des critiques (18). »

Ceci revient à dire que, pour expliquer le délabrement extraordinaire du texte de *Guillaume*, il faut remonter plus haut que le deuxième quart du XIII^e siècle. Il faut inculper un autre intermédiaire, *x*, qui, à une date indéterminée — forcément plus rapprochée du texte original ! — a introduit dans la tradition manuscrite une masse invraisemblable de bévues. Et, désormais, nous ne savons même plus si ce copiste, ou plutôt cet arrangeur *x*, était anglo-normand !...

Résignons-nous donc à constater qu'on n'a scruté le problème que pour le rendre encore plus complexe. On se retrouve devant l'énigme, renforcée : pourquoi donc un arrangeur, quel qu'il soit, même s'il voulait souder deux chansons distinctes, a-t-il éprouvé le besoin de dénaturer leur texte primitif au point de le rendre anormal, voire monstrueux ? Pour tenter de répondre à cette question, il devient nécessaire d'envisager une autre situation que celle d'un arrangeur anglo-normand à l'oreille peu sûre. Nous pouvons avoir affaire à un remanieur qui, pour des raisons qui restent à chercher, ne s'est pas borné à transcrire, en les juxtaposant, et même en les modifiant quelque peu pour opérer la jonction, un texte d'une *Chanson de Guillaume* et un autre d'une *Chanson de Raimonart* qu'il avait sous les yeux. Il a remodelé profondément ces textes en les dénaturant parfois. Et ses fautes ne sont pas dues à un automatisme maladroit. Elles proviennent d'une volonté délibérée de modifier un modèle gênant.

* * *

L'analyse textuelle de la *Chanson de Guillaume* révèle à plusieurs endroits l'intervention systématique d'un remanieur. Mais il n'est pas de meilleur exemple que celui de la seconde laisse du manuscrit de Londres (v. 12-27), la première en fait si on met à part le préambule de la *Chanson*. C'est elle, en effet, qui ouvre le récit proprement dit en fournissant rapidement, à la manière de la première laisse de la *Chanson de Roland*, les données générales nécessaires à l'intelligence de l'action. Ces données générales comprennent les huit vers (v. 12-18) au cours desquels l'auteur, ramassant sa pensée, nous donne sous une forme condensée les circonstances historiques et géographiques essentielles.

Ce résumé, que nous appellerons le résumé de base, avait tant d'importance à ses yeux qu'il l'a repris, dans la suite, tel quel, par deux fois. Une première fois, il est redit par un messenger qui annonce les événements à Teolbald le lâche (v. 38-45). Une deuxième fois, il est répété par le jeune Girard qui explique à Guillaume en personne le premier désastre des chrétiens (v. 961-968).

Ces répétitions n'ont rien d'étonnant : elles font partie des procédés épiques, surtout dans des scènes de message, et on en trouvera plusieurs exemples dans le livre de M. Jean Rychner sur *La chanson de geste* (19).

On notera toutefois, par comparaison, que la version archaïque de la *Chanson de Guillaume* que l'on décèle à travers *G*¹ se complait particulièrement à ces répétitions qui consistent, chez elle, en des reprises massives de vers entiers et comme coulés dans la masse. En fait, ce sont des laisses identiques qui se trouvent ainsi répétées de loin en loin, fidèlement répétées, avec un nombre de vers sensiblement égal, avec les mêmes assonances. Ainsi la requête solennelle de Vivien comporte

(15) Cf. K. CHRIST, *Die altfranzösische Handschriften der Palatina*, 1916, cité par J. WATHELET-WILLEM, *Prolégomènes...*, p. 60, n. 2.

(16) Cf. A. BAYOT, éd. de *Gormond et Isembart* (« Class. franç. moy. âge », 14), 3^e éd., Paris, 1931, introduction, p. V.

(17) WATHELET-WILLEM, *Prolégomènes...*, p. 61, n. 1.

(18) McMILLAN, éd., t. I, p. xx.

(19) Société des publications romanes et françaises, t. LIII, Genève et Lille, 1955.

plusieurs strophes que Girard redira textuellement (20). Par deux fois également, le texte reprend en des termes identiques l'intermède des repas, le récit d'un adoubement, la mort de deux combattants (21). Plusieurs fois aussi se répète un passage de transition qui exprime le comportement des païens après leur victoire (22). Il ne fait pas de doute que nous avons affaire à un véritable système, un système que l'on n'a pas toujours estimé à sa juste valeur.

Il n'est pourtant pas impossible de découvrir les raisons profondes de ces reprises massives : une raison pratique, qui est de jalonneur fortement l'action par une série d'impacts rappelant les événements essentiels ; une raison esthétique, qui est d'établir à l'audition de ce qui fut à l'origine, ne l'oublions pas, un texte chanté, le choc émotionnel que donnent en musique les reprises des grands thèmes.

Toute répétition d'un bloc de vers de la *Chanson de Guillaume* se présente donc comme une incantation. Une incantation qui ne se prête pas, dans son essence, à la modulation, car elle ne marque pas de progression dans le récit. Ce récit, au contraire, elle prétend le ralentir, l'immobiliser. C'est un moment solennel de retour en arrière pour marquer fortement une situation. C'est l'étalement horizontal dont a parlé Jean Rychner.

Ainsi conçues, les répétitions de G^1 me paraissent comporter pour nous, philologues, un intérêt particulier : elles peuvent suppléer, du moins en partie, à la carence de copies concurrentes de la version de Londres. Ne fournissent-elles pas, par juxtaposition, une série de petits textes de base destinés primitivement à se répéter assez fidèlement en écho, mais que la tradition manuscrite a modifiés légèrement par des procédés divers ? Précisément, ce sont ces modifications qu'on a intérêt à analyser pour découvrir, à travers elles, l'original probable.

(20) REQUÊTE DE VIVIEN :

LII
« Cosin Girard, di li, ne li celer,
E li remembre de Limenes la cité... »

LIII
« Sez que dirras a Willame le fedeil ?
Se lui remembre del champ Turlen le rei... »

LV
« Sez que dirras (a) Guiot mun petit frere ?
De hui a quinze ans, ne deust ceindre espee... »

LVI
« Sez que dirras dame Guiburc ma drue ?
Si li remembre de la grant nurreture...? »

LXXX
« Sez que te mande Vivien le ber ?
Ke te sovenge de Limenes la cité... »

LXXIX
« Sez que te mande Vivien tun fedeil ?
Si te remembre del champ (de) Turleis le rei... »

LXXXII
« E sez que mande (a) Guiot, sun petit frere ?
De hui en quinze anz ne dust ceindre espee... »

LXXXI
« E sez que mande a dame Guiburc sa drue ?
Ke lui remembre de la grant nurreture... »

(21) REPAS :

LXXXV
Guiburc meismes servi Girard de l'eve
E en après le servit de tuaille
Puis l'ad assis a une halte table
.....
Ele li aportat un grant pain a tamis.

CIII
Guiburc meisme sert sun seigneur de l'ewe
.....
Puis l'ad assis a une basse table
.....
Ele li aportad un grand pain a tamis.

ADOUBEMENT :

LXXXVII
Dunc li vestirent une broigne mult bele,
E un vert healme li lacent en la teste...

CVI
Dunc li vestirent une broine mult bele
E un vert healme li lacent en la teste...

MORT D'UN COMBATTANT :

XCII
« Amis Girard, qui t'en fereit porter
E des granz plaies purreit tun cors saner... »

XCIV
« Amis Guischarde, qui t'en fereit porter
E des granz plaies fereit tun cors saner... »

(22) Voir *infra*, p. 53.

La comparaison est particulièrement profitable en ce qui concerne la laisse d'introduction. De toutes les laisses destinées à être reprises en écho, en effet, c'est elle qui, chose curieuse, et d'après ce que nous venons d'exposer, chose insolite, a donné lieu non pas à des modifications de détail mais à des distorsions violentes, à de graves altérations.

Groupons donc, pour rechercher les raisons de ces altérations, les trois répétitions des huit premiers vers de l'entrée en matière. Groupons-les telles que les fournissent les laisses du manuscrit. Nous donnerons à chacune d'elles un numéro d'ordre (I, II, III) qui servira à les désigner ; les vers à l'intérieur de chaque passage seront numérotés ; la scansion par hémistiche sera également indiquée. Pour la clarté de l'exposé nous envisagerons alors deux ordres de recherches : la signification des faits, la structure de la laisse.

* *

I

1	Reis Deramed	il est issu de Cordres.	4 - 6
2	En halte mer	en ad mise la flote,	4 - 6
3	Amund Girunde	en est venu par force,	4 - 6
4	Entred...	que si mal descunorted.	2 - 6
5	Les marchez gaste,	les alués comence a prendre,	4 - 7
6	Les veirs cor seinz	porte par force del regne,	4 - 7
7	Les bons chevalers	en meine en chaenes.	5 - 5
8	En en l'Archamp	est hui fait cest damages.	4 - 6
9	Un chevaler	est estoers de ces paens homes.	4 - 8
10	Cil le nuncie	a Tedbalt de Burges ;	4 - 5
11	Iloques ert	Tedbald a iceles hures.	4 - 7
12	Li messagers	le trovad veirement a Burges,	4 - 8
13	E Esturmi,	sis niés, e dan Vivien le cunte	4 - 8
14	Od els set cent chevalers	de joefnes homes ;	7 - 4
15	N'i out cil	qui n'out halberc e broine.	3 - 6
16	Es vus le mes	qui les noveles cunte.	4 - 6

II

1	« Reis Deramed	est issu de Cordres.	4 - 5
2	En halte mer	en ad mise sa flote,	4 - 6
3	Amunt Girunde	en est venu par force,	4 - 6
4	En vostre tere est	que si mal desonorted.	5 - 6
5	Les marchez guaste	e les aluez vait prendre,	4 - 6
6	Les veirs cors seinz	trait par force del regne,	4 - 6
7	Tes chevalers	en meine en chaenes,	4 - 5
8	Pense, Tebalt,	que paens nes ameinent. »	4 - 6

III

	« Avant, Girard	si dirrez de vos noveles. »	4 - 7
	Ço dist Girard :	« Jo en sai assez de pesmes.	4 - 6
1	Reis Deramed	est eissuz de Cordres.	4 - 5
2	En halte mer	en ad mise la flote	4 - 6
4	E est en France	que si mal desenorte.	4 - 6
5	Les marchez guaste	et les aluez prent,	4 - 5
	Tote la tere	turne a sun talent.	4 - 5
7	U que trove tes chevalers,	sis prent,	8 - 2
	A lur barges les maine	coreçus e dolent	6 - 6
8	Pense, Willame,	de secure ta gent.»	4 - 6

I. — LES FAITS DANS LES TROIS PASSAGES

I. — LES TROIS PREMIERS VERS : SIGNIFICATION DE *Girunde*.

On constate tout d'abord que les trois premiers vers de I et II forment un ensemble cohérent de vers réguliers, ensemble répété sans variante, sauf que III supprime le vers relatif à *Girunde*.

Il s'agit d'un exorde qui a pour but de nous faire assister à ce que j'appellerai le « jalonnement » de l'invasion païenne : le roi sarrasin quitte Cordoue, sa capitale ; il met la flotte en haute mer et il vient par force, c'est-à-dire en expédition militaire qui force le passage, « *a mund Girunde* ». On a souvent compris qu'il fallait traduire par « en amont de la Gironde » (23), c'est-à-dire en remontant l'estuaire de la Gironde. La difficulté de considérer *amont* comme une préposition (24) engage à lire « a Mont Girunde » et à croire que le texte primitif ne désignait pas la Gironde de Bordeaux, mais *Gerunda*, la ville de Gérone en Catalogne : le bon sens comme la culture historique requéraient au reste cette localisation qu'ont adoptée Martín de Riquer, Jean Frappier et Erich von Richthofen (25).

Il est certain, toutefois, que *Girunde* prêtait à confusion. Comme je l'ai dit ailleurs, pour un remanieur ou un scribe de la France de l'Ouest ou bien un Anglo-normand, la tentation devait être grande de transporter dans des régions plus connues le combat d'un « Guillaume au courbeuz », marquis de Gothie, pour en faire plutôt un « Guillaume Fierebrace », duc d'Aquitaine (26).

Pour le remanieur du manuscrit de Londres, en tout cas, *Girunde* est bien la Gironde. Et ce qui le prouve, c'est son attitude quelques vers plus loin (v. 933). Guillaume est associé au nom de Barcelone (*li quens Willame ert a Barzelune*) ; il se repose là après une âpre bataille qu'il a livrée, selon le texte, « *a Burdele sur Girunde* » (v. 935). Cette fois, nous voici, dirait-on, sans contestation possible dans le Bordelais. Oui, mais cet hémistiche est trop long d'un pied... Dirons-nous qu'il suffit de retrancher un *e* muet et d'adopter la graphie *Burdel* ? Non, car une autre correction s'impose lorsqu'on se souvient que l'épique française fait grand cas d'un siège de Gérone par les douze fils de Borrel : *Aimeri de Narbonne* et le *Siège de Barbastre* font allusion à ce siège que soutient Hernaut, frère de Guillaume (27). Or, dans notre *Chanson de Guillaume*, la dernière partie (G²) cite plusieurs fois Hernaut et, nommément, Hernald de Girunde (v. 2552) où *Girunde* désigne, sans contestation possible, la cité de Catalogne. D'autre part G¹ lui-même rappelle fort explicitement, par deux fois, que Vivien combattit *en la bataille as prez de Girunde* (v. 375) « *e decolad les fiz Burel tuz duze* » (v. 377) : c'est dire que dans ce cas *Girunde* désigne la ville de Catalogne.

Il ne fait vraiment pas de doute, dès lors, qu'il était aussi question de *Burel* et de Gérone au v. 935 cité plus haut. C'est par volonté de « bordeliser » son texte que le remanieur a introduit la mention de « *Burdele* ».

Ce remanieur, fort attentif à certains détails, se trouve embarrassé lorsque, peu après le passage du vers 935, il en arrive à la troisième répétition du couplet d'exposition dépeignant la marche de Déramé : comment concilier, se dit-il, le fait que Déramé atteint la Gironde et d'autre part que Guillaume est censé revenir de cette contrée de la Gironde ? Pour sortir de cette difficulté, il supprime allègrement dans la troisième reprise le vers qui aurait dû répéter « *A munt Girunde en est venuz par force* ».

Son omission n'est donc pas distraction, mais travail conscient : cela fait, avec *Burdele* pour *Burel*, deux camouflages.

(23) Ainsi SUCHIER, Vocabulaire, v^o *mund* (a) : « stromaufwärts ».

(24) Cf. la communication de M^{me} WATHELET-WILLEM, *A propos de la géographie de la « Chanson de Guillaume », infra*, p. 112.

(25) M. de RIQUER, *Les chansons de geste françaises*, 2^e éd., trad. franç. p. I. CLUZEL, Paris, 1957, p. 136 ; J. FRAPPIER, *op. cit.*, p. 170 ; E. von RICHTHOFEN, *Katalonien im französischen Wilhelmstied ; Vorbemerkungen*, dans « Mélanges István FRANK » (Sarrebruck, 1957), p. 568-569.

(26) R. LEJEUNE, *Le rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille*, dans « *Cultura neolatina* », 1954, p. 17.

(27) Voir à ce sujet R. LOUIS, *Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste*, t. II, 1^{re} part., Auxerre, 1947, p. 97-98.

2. — LE QUATRIÈME VERS : SUPPRESSION D'UN NOM DE LIEU.

La volonté de camouflage apparaît bien plus encore dans le quatrième vers, visiblement tronqué :

Entred... que si mal *descunorted*.

Le verbe *desconorte*, à l'assonance, mérite toute notre attention. McMillan le traduit dans son glossaire par « piller ». Mais l'éditeur se laisse ici influencer par le sens général des répétitions II et III :

En vostre tere est que si mal *desonorted*
E est en France que si mal *desenorte*

En fait, le verbe *desconorter* n'existe pas en langue d'oïl.

Dès 1893, Paul Meyer avait suggéré un rapprochement : *desconorter*, disait-il, « dont Godefroy ne cite aucun exemple, pourrait se défendre à cause de *desconortar* qui est très usité en provençal (28) ». Suchier, lui aussi, avait mentionné l'absence de *conorter* et *desconorter* en langue d'oïl et il avait noté, rapidement, la fréquence des verbes *conortar* et *desconortar* en langue d'oc (29). Je rappelle ici que ces verbes occitans se rattachent à *conorti* (apparenté lui-même au latin *hortari*) qui signifie « encouragement, consolation, espoir ». *Conortar* (verbe transitif), c'est « encourager, consoler, reconforter » ; *desconortar* (également verbe transitif), c'est « décourager, affliger » (30). Les deux mots, largement attestés chez les troubadours, existent aujourd'hui encore dans le domaine occitan avec ces acceptions (31). La traduction de Suchier dans son *Glossaire* (v^o *descunorter*), « dépouiller de confiance, mettre à contribution », sollicite donc le texte elle aussi. Il faut en réalité traduire le second hémistiche du v. 4 par « qu'ainsi la souffrance afflige » (32).

Avant de chercher à savoir quelle est la chose « qu'ainsi la souffrance afflige », achevons de considérer l'emploi du verbe *descunorte* dans nos textes. Le procédé des répétitions eût dû le faire réapparaître dans les passages II et III. Mais on constate que son caractère insolite a rendu perplexe le remanieur. N'a-t-il pas visiblement décontenancé aussi le copiste du manuscrit de Londres qui écrit, en deux mots, *des cunorted* ? Aussi, on trouve dans les passages II et III deux formes qui ramènent le mot étrange vers la langue d'oïl. Il s'agit là de corrections progressives fort révélatrices : *desonorted* d'abord (forme encore hésitante et un peu « méridionale »), enfin *desenorte*. Cette fois, oui, on a une forme correcte en langue d'oïl : *desenorter* est attesté dans plusieurs textes savants (Lapidaire, Règle cistercienne, Gautier de Coinci). Mais ce verbe *desenorter* n'a pas le sens de *desconortar* : il signifie « dissuader » (33). Il ne convient donc pas dans le passage que nous analysons.

Nous surprenons ici encore l'effort malheureux mais fort conscient d'un remanieur : il s'ingénie à résorber la forme originale, difficilement compréhensible en langue d'oïl. Au lieu de transcrire, ce remanieur « arrange ».

Ce remanieur ne fait pas que supprimer, corriger, arranger : il réécrit pour adapter. J'ai parlé tout à l'heure du jalonnement de la marche de Déramé : Cordoue, la mer, Gérone. On attend la pointe de l'avance. On attend un nom, un nom aussi précis que Cordoue ou Gérone qui situerait bien clairement l'action. C'est évidemment une région ou bien une ville que le roi païen afflige par des ravages (cf. *gaste* au vers suivant, et au vers suivant encore, l'enlèvement des corps saints). Chose curieuse, le nom attendu de cette ville ou de cette région n'apparaît point dans la laisse d'exposition.

(28) Compte rendu de la *Chançon de Willame*, dans « Romania », t. XXXII, p. 602, n.

(29) SUCHIER, *Anmerkungen*, p. 77.

(30) RAYNOUARD, *Lexique roman*, IV, 389 ; LEVY, *Provenzalisches Supplement Wörterbuch*, II, 129.

(31) FR. MISTRAL, *Tresor dou felibrige*, v^o *descounourta*.

(32) Le jumelage de ce qui serait deux adverbes (« si », « mal ») n'est pas possible en ancien français.

(33) GODEFROY : « conseiller le contraire, dissuader » ; TOBLER-LOMMATZSCH : « jem. von etw. abraten ». L'acception « jem. entmutigen, erschrecken » n'est donnée qu'en fonction de l'unique exemple de la *Chançon de Guillaume*.

En revanche, le vers où on l'attendait est nettement trop court (34). Il y manque donc bien quelque chose. Et il y a fort à parier que le mot manquant est le nom géographique. Reportons-nous, en effet, aux passages correspondants de II et III, et nous verrons que les deux premiers hémistiches — complétés cette fois — comportent tous deux une *localisation* :

En vostre tere est...
E en France est...

Dans II et III, par contre, le mot *entred* de I a disparu. Ce mot représente-t-il, comme le voulait Suchier, une troisième personne du présent du verbe *entrer* ? On est évidemment tenté de répondre : « bien entendu ». Cependant, dans ce cas, pourquoi ne le retrouve-t-on pas dans les reprises de II et III ? D'autre part, le verbe si simple, si bien connu, *entrer*, appelle tout naturellement un complément de lieu. Ce complément fait défaut dans I. Distraction de copiste ? On peut toujours y croire, mais il faut avouer qu'elle est curieuse au début d'un manuscrit. De curieuse elle devient suspecte lorsqu'on remarque qu'une localisation figure dans la reprise II aussi bien que dans la reprise III, mais que cette localisation, les deux fois, n'en est pas une. « *En vostre tere est* », d'abord (et l'hémistiche de cinq pieds compte une faute de métrique) ; ensuite, « *et est en France* » (métrique correcte, cette fois, mais maladroit hiatus). On ne peut s'empêcher de penser que le traitement infligé à une localisation que le sens requiert impérieusement constituée, par trois fois, un camouflage. Le remanieur, par des moyens divers, s'efforce de dissimuler une réalité qui le gêne. Et voilà qui explique les « modulations » sur le nom de lieu, « modulations » qui pèchent aussi bien contre l'esthétique générale du système de reprises que contre la logique des situations.

Ainsi, dans III, Guillaume qu'on va prévenir au loin du désastre arrivé à Vivien devrait recevoir, plus que tout autre, des précisions géographiques puisqu'il ignore tout du débarquement de Déramé et de ses ravages, et de son combat ; or, son neveu Girart, qui vient requérir son aide, se borne à dire que Déramé est « en France ». La prétendue précision, ici, semble presque ironique : on perçoit très nettement le rafistolage.

S'il est possible de détecter le camouflage du remanieur, on ne peut évidemment que conjecturer la forme de l'hémistiche qu'il a voulu effacer. *Entred* cache-t-il « entrer », ou bien une préposition comme *entres qu(e)* ou *tres qu(e)*, ou bien encore une préposition comme *entresc(a)*, *entro* ou *tro qu(e)* si le modèle contenant *desconorter* était méridional ? Il est impossible de le dire. Ce que l'on perçoit, en tout cas, c'est que, sur sa lancée, le poète de G¹ devait nous apprendre jusqu'où le roi païen, sorti de Cordoue et venu à Gérone, était arrivé : « Le roi Déramé est sorti de Cordoue, il a mis la flotte en haute mer, il est venu à Gérone par force jusqu'à... » Jusqu'à un endroit, qui se trouvait naturellement être essentiel au déroulement de l'action, et qui, hélas ! fait défaut.

3. — VERS 5 ET 6 : LA QUESTION DES *alués* ET DES *marchez*.

Il faut d'abord remarquer que la fin du v. 5, dans les passages I, II et III est corrompue. On pourrait pourtant croire, en lisant rapidement les variantes *commence a prendre*, *vait prendre* et *prent*, qu'on a affaire à une suite logique d'actions, à une capture progressive. Mais la logique n'existe qu'en apparence. Ainsi *vait prendre*, en seconde position, est en régression sur *comence a prendre* de I. De surcroît, ce qui est encore beaucoup plus net, le système des assonances démontre, comme on le verra tout à l'heure, que les « modulations » incertaines avec *prendre* et *prent* trahissent l'intervention d'un remanieur.

Par contre, on peut affirmer l'authenticité du détail rendu par *alués* (I) ou *aluez* (II et III), et cela pour deux raisons, la première, c'est la présence dans les trois passages d'un mot qui, malgré la différence légère de graphie, reste le même ; la seconde, c'est que le mot *alué* se retrouve ailleurs,

(34) On a l'impression que, surpris par l'apparition d'un détail qu'il ne voulait pas reproduire, le remanieur a laissé en blanc la fin du premier hémistiche.

dans une dénomination du *Covenant Vivien* et aussi d'*Aliscans* — « l'alué de l'Archant » — qui intriguait déjà Gaston Paris (35).

Pour le vers 6 mentionnant la profanation des corps saints, il est repris sans modification aucune par le passage II. Chose curieuse, il ne réapparaît pas dans III et se trouve remplacé là par un vers nouveau, insolite dans l'ensemble :

Tote la tere turne a son talent.

Il faut sans doute comprendre que Déramé bouleverse toute la contrée selon son bon plaisir.

Mais revenons au v. 5 qui contient la mention des *marchez* et des *alués*.

Depuis Suchier, l'habitude a été prise de traduire *marchez* par les « marches », commandements militaires aux frontières de l'Empire. Pour Suchier, les *marchez* désignent même avec précision ce qu'il appelle « les marches de Bretagne » (36). Quant au mot *alués*, il s'agit, selon le savant allemand, d'alleux, nom qu'il traite en toponyme, les *Alleux*, et dont il fait un endroit précis de la Mayenne (37). On sait que son opinion n'a pas été retenue par la critique qui reconnaît aujourd'hui dans le mot *alués* ou *aluez* de la *Chanson de Guillaume* un simple nom commun. McMillan a consacré une longue note critique aux vers 16, 42, 964. Il y résume les avis fort divergents de ses devanciers (38) et il conclut : « Le fait que, chaque fois que ce mot est employé dans notre texte, il fait opposition avec *marchez* semble souligner la distinction entre la dévastation des terres tenues en fief d'une part, et la prise des alleux de l'autre, des terres donc que ne défendait aucun grand seigneur, et que l'envahisseur pouvait ainsi prendre. Nous sommes donc enclin à donner à *alués* le sens d'*alleu*, terre frontalière, mais située en dehors du domaine royal ou impérial, par opposition à la *marche*, terre frontalière, mais dernier bastion du domaine royal. »

On pourrait certainement discuter les définitions proposées par McMillan pour l'*alleu* et la *marche* : elles ne sont pas exactes. Et si elles ne le sont pas, c'est que l'éditeur a procédé comme ses devanciers : après avoir constaté que le mot « marches » faisait couple avec « alleux », il a été amené à solliciter les sens usuels des deux mots pour justifier le couplage. Mais — question préjudicielle — s'agit-il bien de « marches » dans nos trois textes ? Le mot apparaît trois fois, et trois fois avec un *z*, non un *s*. Or, le copiste de la *Chanson de Guillaume* n'emploie pas indifféremment *s* et *z* dans la marque du pluriel (39). Au reste, dans d'autres passages (où il s'agit également de répétitions, ce qui renforce le témoignage du manuscrit), le mot *marches* (provenant de *marca*, frontière) apparaît là avec *s* et non *z* au pluriel !

« Loinz sunt les marches u jo ai a comander. » (v. 1020)

« Loinz sunt les marches u ai a comander. » (v. 1344)

On peut donc conclure que *marchez* signifie bien comme il se doit, dans les trois cas, *marchés* (de *mercatos*) : le *z* est le signe de la dentale + *s* (40).

(35) Cf. G. PARIS, dans « Romania », t. XXII, 1893, p. 145, n. 1.

(36) SUCHIER, *op. cit.*, introduction, p. LI et ss., et table des noms propres, v° « Marches ». E. von RICHTHOFEN (*op. cit.*) a défendu l'idée que « marchez » visait ici la Marche d'Espagne. Opinion que je crois erronée et dont il sera question ailleurs.

(37) SUCHIER, *ibid.*, p. XLII et ss. Cet auteur associe bizarrement la notion d'*alodium* à celle de « région boisée ».

(38) Éd. citée, t. II, p. 134.

(39) D'après un relevé opéré par M^{me} WATHELET-WILLEM, le *z* représente normalement le résultat de la fusion de la sifflante avec une dentale, *n* mouillé, *l* mouillé ou une palatale.

(40) On ne peut évoquer contre cette conclusion un autre vers de *G¹* d'où Suchier a tiré l'idée que *marchez* était du féminin pluriel (*op. cit.*, p. XLII) :

« Dolent poent estre que vus avez defié,
E dolentes le *marchez* que vus devez gaster. » (v. 111)

Le premier hémistiche, beaucoup trop long, prouve qu'il faut lire :

E les *marchez* que vus devez gaster.

Ici encore, il s'agit de ravager des *marchés*.

Il est tout naturel, d'ailleurs, que ce soient des *marchés* et non des « marches » que les Sarrasins, venus par mer comme des pirates, se mettent à dévaster. Pourquoi un poète envisagerait-il ici la nature juridique des terres (marches ou alleux) que mettent à mal des pillards ? Les « alleux », juridiquement parlant, peuvent bien intéresser une chanson de geste comme *Girart de Roussillon* où le fondement même des luttes entre Girart et le roi de France repose sur une question d'alleux, c'est-à-dire de propriétés libres de toute redevance (41). Mais dans la *Chanson de Guillaume*, le texte montre à suffisance que les Sarrasins ne s'éloignent jamais beaucoup des rivages de mer ; les combats terminés, ils veulent mettre immédiatement à la voile et seul un vent défavorable les en empêche :

Lur vent demoert, si n'en poent turner.	(v. 1093)
Le vent demoert ne s'en poent turner.	(1380)
Lur vent demoert, ne s'en poent turner.	(1684)

Ici encore, la reprise épique insiste bien sur un détail essentiel. Elle montre que les païens ne prétendent pas occuper le pays en profondeur : la possession permanente et, *a fortiori*, momentanée d'une certaine qualité de terres ne les intéresse pas. Par conséquent, on ne voit pas pourquoi un auteur, pour caractériser leurs actions, se serait ingénié à dire qu'ils avaient pris les terres allodiales. Pourquoi ces terres *allodiales* et non les fiefs ordinaires ? Comme dans toutes les razzias, au contraire, et c'est bien une razzia que dépeint G¹, l'objectif est le pillage : pillage de lieux habités et riches où l'on peut faire du butin. Dévaster les marchés correspond bien à cet objectif : inutile d'insister sur cette évidence.

On notera que la mention des « marchés » évoque automatiquement l'idée d'une ville de certaine importance car les marchés, au moyen âge comme maintenant d'ailleurs, ne se tiennent pas n'importe où. La mention des « corps saints » également amène l'image d'une cité où l'on conserve des reliques de saints et sans doute de riches objets d'orfèvrerie contenant ces reliques. Cette ville, cette cité, que l'on voit ainsi surgir à travers certains détails du texte, c'est évidemment celle dont le nom nous a été volontairement caché, après la mention des deux autres grandes cités, Cordoue et Gérone.

Entre la mention des « marchés » et celle des « corps sains », *alués* s'explique tout naturellement : de ce mot dérivant du francique *alod*, riche en nuances (42), aussi riche que notre mot « propriété » qui lui a succédé, il ne faut pas considérer ici l'aspect juridique, « propriétés libres de toute redevance », mais l'aspect économique, « propriétés », et plus exactement « propriétés rurales, biens-fonds, domaines ». Du Cange avait déjà attiré l'attention sur cette signification (43) que le *Franz. etymol. Wörterb.*, enregistre également à côté de l'autre (44) et qui est bien connue des spécialistes de l'histoire médiévale. C'est ainsi que dans son travail classique, *Medieval Agrarian Society in Its Prime*, M. F. L. Ganshof précise que « les terres données aux maisons religieuses durant le XI^e et le XII^e siècle consistaient normalement en des fractions de domaines appelés fréquemment *allodium* ou *praedium* » ; ces « alleux » correspondaient à une moitié, un tiers ou un quart d'une unité agraire plus vaste, la *villa* (45). Le Dictionnaire de Tobler-Lommatzsch confirme (v^o *aluè*) qu'*alués* en langue d'oïl a connu le sens de *praedium* et *fondus*. Et il interprète l'exemple d'*Aliscans*,

Viviens ert en l'alué de l'Archant

(41) Cf. éd. de Miss W. M. HACKETT (« Soc. des anc. textes franç. »), Paris, 3 vol., 1953/55.

(42) Voir notamment à ce sujet H. DUBLED, « *Allodium* » dans les textes latins du moyen âge, dans « Moyen âge », t. LVII, 1951, p. 241 et ss. Cf. J. FR. NIERMEYER, *Mediae latinitatis lexicon minus*, fasc. I (Leyde, 1954), p. 36-38, qui ne distingue pas moins de 16 acceptions.

(43) *Glossarium*, v^o *alodium*. L'auteur y fait remarquer que le sens est celui de *praedium*, malgré qu'on lui donne le sens de « *praedium* libre de toute prestation ». Si l'*alodium* avait toujours eu ce dernier sens, ajoute-t-il, pourquoi rencontrerait-on si souvent l'expression *alodium liberum*, franc-alleu ?

(44) V^o *alod* (frk) « erbgut ; lehen ».

(45) Le travail de M. GANSHOF porte sur la France, les Pays-Bas et l'Allemagne de l'Ouest : *The Cambridge Economic History of Europe, from the Decline of the Roman Empire*, t. I, *The Agrarian Life of the Middle Ages*, Cambridge, 1942, p. 286-287.

par « bien-fonds » et « territoire » (*Boden, Gebiet*) [46]. Il résulte cependant des exemples qu'il cite et de ceux que cite Godefroy, aussi bien que de ceux mentionnés en occitan ancien par Raynouard et Levy, que le correspondant d'*alodium*, dans le nord comme dans le sud de la France, n'appartient pas, comme il faut s'y attendre, au vocabulaire courant. C'est un mot technique. Son emploi dans la poésie épique, sans être insolite, mérite qu'on s'y arrête : il peut fournir une indication sur le caractère « intellectuel » du poète.

Ce poète pourtant sait, avec ce mot, créer des images. Il nous montre des domaines ruraux, avec leurs terres et leurs petites maisons fortes (nous dirions aujourd'hui leurs grosses fermes), excitant la cupidité de pillards. Ce pillage des richesses terriennes, doublement effectif puisqu'il enrichissait les païens tout en privant de ressources les propriétaires, va de pair avec le pillage des marchés et des reliques. La *razzia* païenne a pour but de capturer les richesses économiques d'une région chrétienne où il y a des marchés et des terres cultivées ; elle atteint aussi le moral des populations en leur enlevant ce que le moyen âge considère comme le plus précieux : les reliques des saints, protecteurs de la contrée.

Dans toute cette logique, un détail insolite : celui qui consiste à dire que les Sarrasins « prennent » ces domaines alors que toute l'action de la *Chanson* dément cette assertion. Les intentions des assaillants, répétons-le encore, n'étaient pas de « prendre » les propriétés (encore moins de « commencer à les prendre...»), mais bien de les piller et de les détruire. Et ceci constitue un motif supplémentaire de suspecter l'authenticité du verbe « prendre » dans les passages I, II et III...

4. — VERS 7 : CAPTURE DE PRISONNIERS.

Ce vers n'appelle pas beaucoup de commentaires. L'idée comme l'expression se retrouvent identiques dans I et II : le roi païen non seulement capture des prisonniers, mais, chose plus affligeante encore, les emmène *enchaînés*, comme des bêtes, bien qu'il s'agisse d'hommes nobles, de *chevaliers*. Comme il n'a pas été et ne sera pas question d'assaut donné à une ville, on peut inférer que ces chevaliers capturés sont précisément les petits seigneurs des domaines ruraux, dispersés, sans grand moyen de défense contre des bandes de pillards bien armés, attaquant à l'improviste (47).

L'opposition entre la qualité des prisonniers et le sort avilissant qui leur est réservé est plus marquée dans le passage I :

Les bons chevalers en meine en chaenes.

Mais là, le premier hémistiche est trop long d'un pied. Le passage II choisit de supprimer *bons* plutôt que l'article *les*. Le second hémistiche, de part et d'autre, exige la non-élision du *e* muet de *en meine* pour n'être pas trop court d'un pied. Le passage III, lui, à cause du changement de l'assonance, entreprend de modifier le vers dans un tout autre sens. Et la coupe métrique, anormale (8-2), trahit l'intervention du remanieur, aussi bien que celle du vers suivant (6-6). Le vers ainsi composé n'a pas de correspondant en I et II.

5. — VERS 8 : MODULATION FINALE.

Contrairement au vers précédent, ce vers 8 a des raisons de se montrer chaque fois différent dans les trois laisses : il constitue l'élément personnel en même temps que l'élément moteur destiné à souder la description statique à l'action dramatique. Cet élément variable forme la modulation finale : la modulation finale soit d'une laisse, soit d'une partie essentielle de laisse.

(46) TOBLER-LOMMATZSCH, t. I, p. 316.

(47) Sur la condition de ces *milités mineurs*, v. notamment M. BLOCH, *La société féodale ; les classes et le gouvernement des hommes*, Paris, 1940, p. 79-80.

II. — LA STRUCTURE DE LA LAISSE DANS LES TROIS PASSAGES

On sait le grand nombre d'études auxquelles la structure de la laisse dans la *Chanson de Guillaume* a donné jour (48). On sait aussi que l'éditeur McMillan partage le pessimisme général résumé par Miss Pope en ces termes : « La structure de la strophe est sans méthode visible ; l'on n'y voit aucune trace d'un but artistique consciemment poursuivi, qui aurait déterminé soit la longueur, soit la forme (49). »

On connaît moins, et, en tout cas, on n'a pas assez médité cette proposition de McMillan : « Rien ne prouve que les strophes du manuscrit Add. 38663 correspondent aux intentions de celui qui le premier écrivit la *Chanson de Guillaume* dans sa forme actuelle (50). » En note, toutefois, l'éditeur explicite ainsi sa pensée : « Rien ne prouve que toutes les laisses maintenant monorimes aient toujours existé comme telles. »

Pour ma part, j'ajouterais volontiers : « Rien ne prouve que toutes les laisses maintenant multirimes aient toujours existé comme telles. » Et je prendrai encore nos passages I, II, III en exemple.

Les trois fois, si l'on s'en rapporte à la distribution des lettrines dans le manuscrit de Londres, on a affaire à une seule laisse. S'il s'agissait d'une autre chanson de geste, on n'attendrait donc en tout que trois laisses *monorimes*, car la longueur de ces laisses est tout à fait normale : 16 vers pour I, 8 pour II, 10 pour III. Mais les laisses sont *multirimes*. Elles appartiennent au groupe des 53 laisses qui, parmi les 189 laisses du manuscrit, ne sont pas déterminées par une assonance unique. Pour I, le manuscrit fournit 3 assonances (4 vers en *-ô.e* ; 4 vers en une assonance mal définissable ; 8 vers en *-ô-.e*). Pour II, 2 assonances (4 vers en *-ô.e*, 4 vers de la même assonance mal définissable). Pour III, 3 assonances (2 vers en *-ê.e*, 3 vers en *-ô.e*, 5 vers en *ê*).

Laisse I. — Elle comprend une première partie — statique — de huit vers ; cette partie seule fait l'objet de répétitions, du moins pour sept vers, le huitième vers fournissant un élément de modulation. Après le récit qui la compose commence une deuxième partie de huit vers qui, elle, constitue déjà un début d'action.

Si l'on en juge par ce qui se passe dans les autres parties du texte qui font l'objet de répétitions, la première partie de huit vers devait former une laisse distincte : *ailleurs, en effet, ce sont des laisses entières qui sont répétées, non des parties de laisses.*

On constatera, de surcroît, que la mention de l'Archamp — nom frappant, donnée majeure — se trouve au huitième vers. Cette mention, écrasée dans la disposition actuelle des vers, justifie également une fin de laisse à cet endroit : elle devait clôturer, avec quelque solennité, avant un changement d'assonance, le premier récit essentiel de *G*¹.

Que l'on admette ou non cette conclusion, une chose est certaine dans l'actuelle laisse I : son unité logique reprise, par deux fois, en écho. Mais cette unité logique était-elle assurée à l'origine par deux quatrains d'assonance différente (comme il semble dans le manuscrit), ou bien par une laisse monorime de huit vers (comme on s'y attend dans une chanson de geste) ?

La présence de quatrains dans une œuvre épique peut à juste titre paraître hypothétique, mais il ne faut préjuger de rien, surtout pour la *Chanson de Guillaume*. Un des passages le plus justement célèbres de cette *Chanson* n'est-il pas celui où l'on voit Gérard, dans une sorte de ballade, se débarrasser de ses armes (v. 716-730) ? Or, ce passage est fait de laisses très courtes (trois ou quatre vers) qui, à l'origine, étaient probablement des quatrains. La tradition aurait pu imposer à un poète un début de geste qui, aujourd'hui, ne nous paraît plus « régulier ».

C'est pour d'autres raisons qu'il faut écarter l'idée de deux quatrains authentiques pour les huit premiers vers de I. Tout d'abord, on n'a pas affaire à une forme de lyrisme comme dans le passage

(48) On trouvera une bibliographie dans l'édition McMILLAN, t. II, p. 19, n. 3.

(49) Cité par McMILLAN, t. II, p. 21.

(50) *Op. cit.*, p. 26.

où se lamente Gérard, on ne décèle pas non plus de reprises parallèles. Au contraire, une énumération de faits se poursuit ; l'effet cherché est celui de l'accumulation de détails. Cette accumulation commence par quatre vers en *-ô.e*, assonance rare dans toute l'œuvre, aussi bien dans *G*¹ que dans *G*². Elle ne comprend en effet que 24 vers sur 3554. Ces 24 vers sont répartis dans six laisses dont cinq multirimes (51). Nos passages I, II et III fournissent à eux seuls onze vers. Et ces onze vers ne sont pas autre chose que les quatre premiers vers fidèlement répétés : l'assonance rare en *-ô.e* est donc GARANTIE, elle figurait bien dans le texte original. Et ce texte original, pour débiter ainsi par une assonance qui lui est aussi peu familière, devait bien avoir une raison sérieuse — une raison qui, dans l'état du manuscrit, échappe pourtant à notre entendement.

Quant au prétendu « quatrain » qui succède aux vers en *-ô.e*, il est fait de vers boiteux et rocailleux dont il est impossible de définir exactement l'assonance. Écoutons, en effet, McMillan : « Les vers 16-19 et 42-45 semblent bâtis sur *-ê.e*, le poète ayant admis à cette assonance des formes provenant de *e* entravé et de *e* libre + nasale, aussi bien qu'une forme en *-a.e* orale, *damages*. » On ne peut mieux souligner que nous avons affaire ici à un véritable bafouillage où sont censés assoner les mots *prendre* : *regne* : *chaenes* : *damages*. Bafouillage qui se reproduira en partie dans II où *damages* est remplacé par *ameinent*.

Ce n'est pas tout. Il faut noter que le changement d'assonance par rapport aux quatre vers en *-ô.e* s'opère pour mettre *prendre* à la fin d'un vers. Or, dans la *Chanson*, les assonances féminines en *-ê.e*, plus encore que celles en *-â.e*, sont exceptionnelles. McMillan note : « Aucune laisse en *-â.e*, *-ê.e* n'étant introduite par une initiale, cette assonance fait toujours partie d'une laisse multirime. Ces laisses féminines renferment un nombre de vers tellement restreint qu'il est dangereux d'essayer d'en tirer des conclusions quant aux intentions du poète. »

En réalité, je compte seulement trois mots assonant *-ê.e* dans le manuscrit de Londres : un de ces mots est le verbe *prendre* de nos laisses I et II ; les deux autres se trouvent isolés dans le passage abominablement contaminé d'une des dernières laisses de *G*² (CLXXXVII) et ces deux-là ont toujours paru suspects à tous : *Orengé*, *sempres*.

On ne peut donc parler de « l'extrême rareté » de l'assonance *-ê.e* dans le manuscrit de Londres, mais bien de son *anomalie* foncière. Cette anomalie, jointe au fait que le vers 5 de notre laisse I est d'un rythme absolument anormal, prouve une fois de plus que le remanieur a opéré ici. Il a dû être détourné de l'assonance primitive en *-ô.e* par un verbe difficile, plus difficile encore que le verbe *desconorte* du vers précédent. Il a essayé de lui trouver un correspondant, et il n'a trouvé que l'expression « commence à prendre ». Mais il se trouvait engagé, du coup, à modifier également l'assonance des vers suivants dont il garde les détails essentiels (*cor sainz*, *chevalers*, *Archamp*).

La seconde partie de la laisse ramène plus de régularité dans l'assonance. On a cette fois affaire à une laisse homogène en *ô.e* où *ô* oral assonne avec *o* nasal, fait qui se retrouve dans d'autres laisses du texte (52). La mention de *Burges*, répétée deux fois à l'assonance, est suspecte.

Laisse II. — Comme elle répète les vers statiques de I, elle ne prête pas à explication nouvelle : elle aussi devait être entièrement en *ô.e* à l'origine. Il faut remarquer toutefois le dernier vers :

Pense, Tebalt, que paens nes ameinent.

Destiné à marquer une certaine progression (c'est l'élément moteur de cette laisse), ce vers a un premier hémistiche garanti par le correspondant de notre laisse III :

Pense, Willame, de secure ta gent.

Le mot *ameinent* à l'assonance décèle, par contre, une intervention maladroite du remanieur : il

(51) Je me sers ici, et dans les détails qui vont suivre, des précieux tableaux dressés par McMILLAN en son édition (t. II, p. 40-43).
(52) *Ibid.*, loc. cit.

répète *en meine* du verbe précédent, ce qui rend la phrase grotesque. On comprend que Suchier ait ici corrigé le texte (53).

Laisse III. — Elle se trouve enchassée entre deux laisses de dimension moyenne : quatorze vers dans LXXVI ; neuf vers dans LXXVIII. Ces laisses sont monorimes (*e* fermé, *i*), claires, bien construites ; on n'y trouve que de légères fautes de versification. Bientôt, le messager de Vivien, Girard, va rapporter à Guillaume, comme il est d'usage à l'époque médiévale, c'est-à-dire textuellement, *de verbo ad verbum*, le message qui lui a été confié. Sans doute, les nouvelles générales de Déramé qu'il va d'abord annoncer à son oncle ne font-elles pas partie du recours de Vivien. Mais c'en est l'introduction solennelle, et on s'étonne, dès lors, de voir le texte si malmené.

Première surprise : la laisse III ne commence pas, cette fois, par la mention du « *Reis Deramed* », mais par deux vers de dialogue entre Guillaume et Girard, dialogue normalement introduit par l'annonce de l'*oratio recta* de la laisse précédente (54). Faudrait-il en conclure que les deux vers de dialogue, en *è-e* selon le manuscrit, ont primitivement eu une assonance en *ò-e* qui leur permettait de s'incorporer aux vers suivants ? Je l'ai d'abord cru. J'en suis moins sûre à présent. La pratique constante de *G*¹ en matière de répétition consiste trop nettement à reprendre les laisses par leur début rituel. D'autre part, « *Reis Deramé* » apparaît encore en première position dans la laisse qui suit notre laisse III et il devait y avoir, à l'origine, parallélisme (55). Il semble donc, en définitive, que cette laisse III devait commencer comme I et II.

Deuxième surprise, plus explicable : les vers suspects commençant avec *prendre* dans I et II sont remplacés par cinq vers plus réguliers en *-ent*, assonance plus facile. Mais cette deuxième variation venant se greffer sur la première souligne précisément qu'on a affaire à un remanieur qui ne procède pas comme le créateur procède à l'ordinaire. Peu lui chaut, à lui, de rompre la solennité de la reprise incantatoire. La reprise III est loin de la strophe-pilote I : le voilà donc plus libre d'opérer à sa guise ; il laisse tomber un vers relatif à *Girunde* (Gérone) qui lui paraît inopportun ; il laisse tomber aussi, on ne sait pourquoi, le vers relatif aux corps saints et le remplace par une banalité. Un remanieur n'obéit pas aux impératifs d'un poète...

* * *

L'analyse qui précède, soulignant les modifications que l'on peut déceler dans la première laisse d'exposition générale et dans ses reprises, nous invite à une très grande prudence sur la valeur à attribuer au témoignage du nom de ville *Burges*, ce nom qui, apparemment, dans la deuxième partie de la laisse I, semble garanti par l'assonance.

Ce nom s'étale en fait avec une complaisance inutile, avec un souci de garantie un peu enfantin :

Cil le nuncie a Tedbalt de *Burges*,
Iloques ert Tedbalt a iceles hures,
Li messagers le trovad *veirement* a *Burges*.

Ce *Burges* sera encore mentionné aux vers 339, 352, 400 (avec valeur de trisyllabique : il faudrait donc lire *Beorges*). Et la graphie paraît bien indiquer qu'il s'agit de Bourges, la capitale du Berry. Il n'empêche que ces multiples mentions sont fugitives et qu'elles ne peuvent prévaloir contre ce fait, irrécusable parce que cent fois attesté, que les combats de l'Archamp se déroulent sur une vaste plage, sur du sable ou du gravier, auprès de la mer par où sont venus les païens. Il y a là une opposition irréductible. Et on ne peut admettre non plus que Tedbald de « Bourges » soit un « des meilleurs

(53) Voici ce qu'il propose :

... Tes chevaliers en meinet en chaeines. (v. 45)
Pense, Tiedbalz que païen nes desmembrent.

(54) V. 958 : Dunc l'apelad, sil prist a demander :

(55) Str. LXXVIII, v. 969 : « Reis Deramé est turné de sun pais... »

homes de rivage de mer » (v. 170). Aussi doit-on conclure ici encore à un remaniement. Et la raison de ce remaniement ? Jean Frappier l'a bien exposée lorsque, dans son livre sur *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, il cerne les images de la lâcheté et de la fuite de Thibaut : «... Il y a là du comique, à n'en pas douter, mais le réalisme est si appuyé, la trivialité si sarcastique, la satire si violente que la haine plutôt que le dessein de faire rire semble avoir inspiré cette charge méprisante (56)... » En vérité, oui, notre remanieur avait la volonté de se montrer méprisant envers l'ancienne capitale du Berry, et c'est là un indice qu'il serait peut-être intéressant de creuser.

Et qu'on ne croie pas, surtout, à un doute systématique de notre part envers ce remanieur. Comment ne pas sentir que la méfiance est justifiée lorsqu'on constate que pour le nom fameux de l'Archamp — l'Archamp qui a provoqué tant de controverses ! — le manuscrit de Londres ne nous fournit même pas une leçon assurée ! En effet, si l'on groupe les multiples passages où ce nom intervient, on enregistre cette anomalie pour le coup extraordinaire : *l'insertion du nom, aussi bien dans le premier hémistiche du vers que dans le second, amène pour ainsi dire automatiquement une perturbation dans la métrique.*

Pour l'ensemble de la *Chanson* (G¹ et G²), treize emplois dans le premier hémistiche n'amènent pas moins de sept fautes ; sur 36 emplois dans le second hémistiche, on ne compte pas moins de 22 fautes ! Et je ne relève ici que les fautes certaines, non les fautes probables.

Aussi, le tableau ci-annexé laisse clairement apparaître que le texte original donnait trois syllabes au nom auquel *Archamp* a été substitué. C'est également un fait dont il importera de tenir compte.

EMPLOI DE L'*Archamp* DANS LE PREMIER HÉMISTICHE.

37	En l' <i>Archamp</i>	est (un) mult dolente guere
143	En l' <i>Archamp</i>	vont (rei) Deramed requerre
146	En l' <i>Archamp</i>	requistrent (le paien) Deramed
149	En l' <i>Archamp</i>	vindrent (de) sur mer a destre
1086	En l' <i>Archamp</i>	requistrent (le paen) Deramed
1508	En l' <i>Archamp</i>	requistrent (le paien) Deramed
2094	(Enz) en l' <i>Archamp</i>	remist tuz suls Willame.

EMPLOI DE L'*Archamp* DANS LE SECOND HÉMISTICHE.

725	Ki se cumbat	el <i>Archamp</i> sur l'erbe
833	Car s'il fust	en l' <i>Archamp</i> sur mer
992	Aider li vienges	»
1089	Si cum il furent	»
1325	Mielz voil que moergez	»
1346	E quant jo vendreie	»
1378	Pur Deu vos pri	qu'en l' <i>Archamp</i> alez
1386	Ki ore irreit	en l' <i>Archamp</i> sur mer
1537	Se jo n'i vois	»
1564	Si cum il vindrent	»
2183	Jo te menai	en l' <i>Archamp</i> (de) sur mer
2254	Ja repair jo	de » sur mer
2293	Pur la bataille	» » »
2340	Bouches sanglantes	gisent en l' <i>Archamps</i>
2482	Car jo repair	de l' <i>Archamp</i> sur mer
2655	A la bataille	»
2661	Si me menez	en »
2673	En la bataille	de »
2900	Quant nus vendrun	en »
2942	Tresque il vindrent	» »
2950	En bataille	» »
2982	Puis furent cels	en l' <i>Archamp</i> cum bers

(56) FRAPPIER, *op. cit.*, p. 199.

* * *

Il est temps d'arrêter ici ce premier chapitre d'accusations précises portées contre le seul manuscrit qui nous ait conservé la *Chanson de Guillaume*. Des accusations, il en reste beaucoup d'autres, mais ce n'est pas le lieu de les développer.

La conclusion à tirer s'impose d'elle-même : plus on l'étudie et plus on désespère d'approcher par la critique habituelle le texte original de cette belle chanson mutilée. Langue, vocabulaire, syntaxe, versification, assonances, système des laisses, tout a été remanié, consciemment remanié. Quant à la géographie, elle aussi a été obscurcie, changée, faussée.

Et si l'on s'interroge sur le pourquoi de tous ces camouflages infligés à des détails essentiels du texte primitif — et cela, dès la première laisse d'introduction, — la raison que l'on perçoit assez rapidement est la volonté d'un remanieur de suggérer une localisation qui n'était pas la localisation primitive (omission d'un nom de lieu, insertion du nom de Burges, graphie suspecte de l'« *Archamp* »). Les analyses d'autres passages ne font que confirmer cette constatation.

Mais les modifications ont un autre motif, moins visible mais tout aussi sûr : l'arrangeur a dû surmonter certaines difficultés qui dépassent celles des transcriptions ou adaptations ordinaires. Il a achoppé, en effet, sur des mots qui lui étaient étrangers et qu'il a dû véritablement traduire ou modifier : ainsi *desconorte*, ainsi ce verbe qu'il a rendu par des traductions successives (*commence à prendre, vait prendre, prent*), ainsi d'autres phrases qu'il n'a pu rendre qu'en opérant des changements d'assonances.

Il convient donc de pousser les recherches plus loin sur deux points : la localisation primitive de l'ancienne *Chanson de Guillaume* (*G*¹) ; la langue primitive de cette *Chanson*. Ces deux points feront l'objet d'études ultérieures.

Jeanne LODS

Le thème de l'enfance dans l'épopée française

Pour préciser l'objet de cette étude deux remarques préliminaires sont indispensables. La première se rapporte à l'âge de ceux que l'on appelle « enfans » dans les épopées : ce sont des adolescents, bacheliers, parfois même déjà chevaliers. Nous chercherons ce que recouvre le mot chaque fois qu'il est employé avec intention, et il l'est assez souvent, contrairement à ce que l'on pourrait penser au premier abord ; il est même fréquent que le poète qui semble avoir oublié l'âge de son personnage recommence à l'appeler « l'enfes », et à le désigner par un diminutif de son prénom, quand les circonstances l'amènent à retrouver des caractères propres à l'enfance.

D'autre part il est à noter que le thème ainsi défini apparaît peu dans la littérature romanesque : on trouve, au XII^e siècle, des exemples d'idylles entre très jeunes gens et, plus tard, avec le développement du culte de la Vierge, quelques figures de petits enfants ; encore est-ce dans ce cas plutôt la mère que l'enfant qui intéresse l'auteur. Par conséquent nous pouvons dire que le thème appartient à l'épopée et, quand nous le rencontrerons dans les chansons de geste les plus tardives, nous serons en droit de le classer parmi les traits qui rattachent ces chansons aux gestes plus anciennes et non parmi les thèmes romanesques qui envahissent les épopées de basse époque.

Laissant de côté les *Enfances*, où l'enfant est trop évidemment le « père de l'homme », on peut dégager de certains textes une idée de ce que représente l'enfant dans un monde d'adultes et plus particulièrement dans le milieu épique, non en fonction de l'homme qu'il sera plus tard, mais en