

La mort de Roland

† Eugène Vinaver

Citer ce document / Cite this document :

Vinaver Eugène. La mort de Roland. In: Cahiers de civilisation médiévale, 7e année (n°26), Avril-juin 1964. pp. 133-143;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1964.1303>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1964_num_7_26_1303

Fichier pdf généré le 24/03/2019

Eugène VINAVER

La mort de Roland¹

Autour de la *Chanson de Roland* s'est formée, depuis près d'un demi-siècle, une légende dont l'origine remonte à un point d'histoire incontestable : l'existence d'un poème initial créé par un seul poète, non par une légion de poètes. Cherchant à établir ce fait, Joseph Bédier crut devoir démontrer d'abord l'unité toute classique du poème. « La *Chanson de Roland*, dit-il, n'est pas un drame de la fatalité, mais de la volonté... Roland et ses compagnons, loin de subir leur destinée, en sont les artisans au contraire, et les maîtres, autant que des personnages cornéliens. Ce sont leurs caractères qui engendrent les faits et les déterminent, et mieux encore, c'est le caractère de Roland²... Transporter l'action du monde fatal des faits dans le monde libre des volontés, voilà ce que Turolf a su faire³. » Une telle réussite serait impensable sans une parfaite cohérence dans l'agencement des scènes et des récits, sans cette unité qui fait la beauté de la *Chanson de Roland*, « comme de l'*Iphigénie* de Racine » ; et puisque l'unité suppose « cette chose indivisible que jamais on ne revoit deux fois, l'âme d'un individu⁴ », nous voilà amenés à la conclusion promise dès le seuil : « La *Chanson de Roland* aurait pu ne pas être ; elle est parce qu'un homme fut. »

Ceux qui devaient suivre Bédier dans cette voie ne se sont pas toujours rappelé que toute sa démonstration s'inscrit dans le cadre d'un débat entre « traditionalistes » et « individualistes » ; entre ceux qui rattachent la geste de Roland à une tradition amorphe et multiple, issue des souvenirs épars de la bataille de Roncevaux, et ceux qui cherchent au contraire à mettre en relief le rôle déterminant du poète. Les traditionalistes estiment que toute œuvre organique doit obéir à certaines lois de composition, lois éternelles, valables à la fois pour un poème épique de la première époque et pour une pièce de théâtre du XVII^e siècle. C'est de cette idée qu'étaient partis autrefois les « chorizontes » : il suffisait, croyaient-ils, de montrer que la *Chanson de Roland* n'obéit point à ces lois, autrement dit d'y trouver des disparates et de mettre l'auteur en contradiction avec lui-même, pour abolir le poème en tant qu'œuvre constructive et acquérir le droit de le découper en plusieurs « chants lyrico-épiques », successeurs d'antiques cantilènes. En bon dialecticien, Bédier accepta le combat sur le terrain même que lui offraient ses adversaires ; mais pour venger l'œuvre, pour l'acquitter de tout soupçon de « multiplicité », il ne suffisait pas de lui faire reconnaître les qualités de cohérence qu'on lui contestait : il fallait lui en prêter d'autres, supérieures à celles-là, élever le poète au rang d'un classique et assimiler son art à celui des fondateurs de la tragédie régulière. Les règles mêmes du débat exigeaient cette promotion. Et c'est ainsi que de la volonté d'assurer le triomphe d'une simple vérité historique naquit, dans les pages nobles et denses des *Légendes épiques*, une légende plus séduisante encore, celle d'une *Chanson de Roland* coulée dans le moule d'une tragédie cornélienne. Ce qui en facilita l'éclosion, c'est sans doute le caractère imprécis de la notion de classicisme. Le mythe voltairien du XVII^e siècle classique ne s'était pas encore rétréci aux limites historiques qu'on lui reconnaît aujourd'hui. L'« unité » se concevait encore comme une norme hors de laquelle il ne pouvait y avoir de création littéraire valable, non

1. Cet article et d'autres, à paraître, s'inscrivent dans un ensemble qui pourrait recevoir le titre donné à l'étude initiale : *A la recherche d'une poétique médiévale*, dans « Cahiers civil. médiév. », t. II, 1959, p. 1-16.

2. J. BÉDIER, *Les légendes épiques*, 3^e éd., t. III, 1929, p. 411.

3. *Ibid.*, p. 427.

4. *Ibid.*, p. 447.

comme un phénomène contingent ayant sa date et sa place bien déterminées dans l'histoire. Si bien que tout effort tendant à réhabiliter l'œuvre, ou tout simplement à en affirmer l'existence autonome, devait forcément aboutir à une recherche de son « unité ». Ç'avait été le cas dès la publication de la *Chanson de Roland* par Francisque Michel. Un des premiers commentateurs du texte, Ludovic Vitet, se crut fondé à dire, en 1852, dans un article de la « Revue des deux mondes », que « plus les versions de ce poème sont anciennes, plus l'unité de composition s'y laisse apercevoir⁵ ». Ces versions « plus anciennes », Vitet les ignorait comme nous les ignorons encore aujourd'hui ; et s'il en supposait l'existence, c'est qu'il pressentait déjà l'angoissant dilemme qui devait se poser devant la critique française de son temps et du nôtre : refuser à la *Chanson de Roland* le rang de chef-d'œuvre classique ou lui reconnaître « l'unité de composition » au sens traditionnel du terme.

Seul parmi les érudits du siècle dernier, Gaston Paris sut échapper à la nécessité de cette alternative. Dans sa thèse sur l'*Histoire poétique de Charlemagne* soutenue en Sorbonne en 1865, il osa affirmer que, dans la *Chanson de Roland*, une poésie « barbare », ni riche ni gracieuse, mais « forte comme un haubert et pénétrante comme un fer d'épée », vous domine : on sort, disait-il, d'une première lecture étonné, sinon charmé, mais « lorsqu'on se familiarise avec cette forte langue, cette versification escarpée, ces mœurs et cet idéal », lorsqu'on endosse enfin « cette lourde armure », on se sent pénétré du génie ardent qui la soulevait. « C'est l'air âpre et pur des sommets : il est rude d'y monter, mais on se sent grandi quand on y est⁶. » Plus tard, en 1889, dans son manuel de littérature française du moyen âge, il hasardera, il est vrai, un rapprochement dans le goût du temps : « L'art incontestable, dira-t-il, qui éclate dans cette œuvre est un art essentiellement français, qui rappelle en beaucoup de points la conception de nos tragédies classiques. » Mais au lieu d'y insister, il ajoutera : « L'action est presque toujours non pas racontée, mais mise sous les yeux de l'auditeur : le poème est une suite de tableaux ; les verbes sont presque tous au présent. Les lignes *homotéleutes* sont d'inégale longueur... Chacune d'elles est le plus souvent complète en elle-même, forme un petit tableau à part et n'offre que rarement avec la précédente et la suivante ces raccords qui sont habituels dans les poèmes postérieurs⁷. » Nous voilà bien loin de la « conception de nos tragédies classiques » où précisément tout se ramène à un système de « raccords ». Et comme pour appuyer le contraste, Gaston Paris propose cette image d'une étonnante justesse : « La *Chanson de Roland* (ainsi que toutes nos plus anciennes chansons de geste) se développe, non pas, comme les poèmes homériques, par un courant large et ininterrompu, non pas, comme le *Nibelungenlied*, par des battements d'ailes égaux et lents, mais par une suite d'explosions successives, toujours arrêtées court et toujours reprenant avec soudaineté. » Opposer la marche du récit épique à la fois au courant large des poèmes homériques et aux « battements d'ailes » de l'épopée germanique, c'est nous conduire au seuil d'un monde qui ignore l'art des transitions et accorder à l'œuvre le droit d'exister en dehors de tout souci de continuité. Dans une belle et audacieuse paraphrase de cette page de Gaston Paris, Lanson dira comment la *Chanson de Roland*, s'avançant de laisse en laisse, d'arrêt en arrêt, « rétrograde et redouble sans cesse pour se continuer et se compléter », et comment cette « discontinuité » même réussit à communiquer au récit une puissance supérieure à celle d'une narration suivie⁸.

Qu'on se reporte à n'importe quel résumé du récit de la bataille de Roncevaux et de ses suites : on n'y trouvera aucune trace du « discontinu ». On aura, au contraire, l'impression que tout y est à sa place, depuis l'ambassade de Ganelon jusqu'à la mort de Roland et au delà. C'est que le propre

5. L. VITET, *La Chanson de Roland*, dans « Rev. des deux mondes », 22^e ann., 1852, t. XIV, p. 817-864, voir surtout p. 855 et ss. Cet article de Vitet figure également parmi ses *Essais historiques et littéraires* (1862).

6. G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne, reproduction de l'édition de 1865 augmentée de notes nouvelles par l'auteur et par P. MEYER*, Paris, 1905, p. 24-25.

7. G. PARIS, *La littérature française au moyen âge*, 5^e éd., p. 62. C'est moi qui souligne.

8. G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, 19^e éd., p. 31.

d'un résumé est de suppléer au discontinu par des « raccords » qui assurent la marche ininterrompue de la narration. Mais si l'on reprend le texte en s'attachant au détail, à la mise en place des divers moments de l'action, on verra que chacun de ces moments forme « un tableau à part », selon l'expression même de Gaston Paris. A y regarder de plus près, cette formule à son tour nous paraîtra sujette à caution. Un « tableau à part » suppose un cadre, ou du moins un cadre virtuel déterminé par les bords de la toile, qui définit le microcosme pictural comme radicalement retranché de l'univers qui l'entoure : c'est le signe même de l'extériorité de l'image par rapport aux images environnantes. Or, dans un poème comme la *Chanson de Roland*, on constate, au contraire, que la portée et le sens de chaque groupe de vers unis par la même assonance se trouvent déterminés en grande partie par la situation de ce groupe vis-à-vis des autres. La discontinuité, tout en s'opposant au principe de la cohérence, n'exclut pas, ici, la cohésion : elle semble même l'appeler, soucieuse de s'imposer une contrainte indispensable. On songe, parmi d'autres parallèles fournis par les arts plastiques de l'époque, à certaines frises romanes, à celle, par exemple, de l'église abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard, qui rejoint le linteau de chacun des trois portails et ne forme qu'une bande avec lui⁹. Car le problème du continu dans le discontinu, c'est-à-dire du déroulement d'une action qui s'accomplit par l'effet d'images isolées, est le même pour les poètes que pour les sculpteurs et les peintres : tous cherchent à le résoudre sans recourir au procédé des raccords, et chez tous la technique des « tableaux à part », soit de la simple utilisation du cadre, appelle une recherche de liaisons thématiques intérieures, souvent plus efficaces que les plus habiles des transitions.

Cette recherche n'est pas sans rapport avec cette autre particularité de l'œuvre : son extrême nudité syntaxique. On a souvent remarqué que la phrase y est presque toujours une touche rapide, une image bien frappée, saillante, autonome : elle se situe aux antipodes de tout « discours lié », de la période telle que la pratiquent déjà, dans la seconde moitié du XII^e siècle, la plupart des auteurs de romans. Erich Auerbach qui, le premier, a attiré l'attention sur le rôle primordial de la parataxe dans la composition de la *Chanson de Roland*¹⁰, cite comme exemple de construction non-paratactique ces quatre vers de la *Folie Tristan*, poème narratif du dernier quart du XII^e siècle (vers 31/4) :

En ki me purreie fier
Quant Ysolt ne me deingne amer,
Quant Ysolt a si vil me tient
K'ore de mei ne li suvient ?

Déjà, la poésie se fait discours, déjà elle s'apprête à exploiter les ressources que lui offre l'enchaînement rigoureux des propositions. Cinq siècles plus tard, à l'apogée de ce développement, la savante articulation de la période saura rejoindre la haute poésie :

Si quelque transgresseur enfreint cette promesse,
Qu'il éprouve, grand Dieu, ta fureur vengeresse :
Qu'avec lui ses enfants, de ton partage exclus,
Soient au rang de ces morts que tu ne connais plus¹¹.

A ce niveau, la phrase pourra même laisser tomber son appareil syntaxique sans rien sacrifier de sa structure profonde :

Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours¹².

9. Cf. M.-T. PONCET, *Étude comparative des illustrations du moyen âge et des dessins animés*, Paris, 1952, p. 91.

10. E. AUERBACH, *Mimesis*, Berne, 1946, p. 103 et ss. Chaque laisse du poème est, selon Auerbach, « ein parataktisches Gebilde von einfachen, dabei noch oft sich widerspruchsvollen, äusserst engräumigen Setzungen ».

11. *Athalie*, v. 1377/80.

12. *Bérénice*, v. 1482.

Dans ce vers de la scène finale de *Bérénice*, l'absence même de mots significatifs de relation souligne tout ce qui relie l'un à l'autre les deux hémistiches : il suffit d'un *et* de liaison pour nous ouvrir toute une perspective de causalité. Par contre, dans les vers paratactiques de la *Chanson de Roland*, jamais le lecteur ou l'auditeur ne se voit appelé à reconstituer par la pensée le mouvement causal sous-jacent. Non, certes, que nous soyons là dans un monde plus fruste, où la simplicité même des situations et des sentiments nous dispenserait d'en connaître les motifs ; nous sommes tout simplement à une époque de notre histoire poétique où la problématique de la vie, la motivation raisonnée des gestes et des actes humains, reste en dehors du langage de la poésie. Rien ne s'explique tout seul dans la *Chanson de Roland* et rien pourtant n'est expliqué. Le poète situe la vie interne de l'œuvre hors de toute relation de cause à effet, dans l'ensemble expressif de thèmes juxtaposés qui refusent au moment causal son rôle de moment créateur.

Pour retrouver le principe de leur liaison, c'est la structure prosodique du texte qu'il faudrait d'abord interroger. M. Angelo Monteverdi nous a rappelé récemment¹³ que le poème narratif, en France, « est né strophique, parce que destiné à être chanté comme tous les poèmes en langue vulgaire qui devaient et voulaient se répandre dans les milieux laïques ». Or le poème narratif a dû de bonne heure dépouiller les formes métriques « fermées », l'uniformité strophique ne pouvant s'accommoder des unités de sens de longueur inégale. La strophe s'allongea ou s'abrégea selon les exigences de la narration et, ce faisant, devint laisse, c'est-à-dire « une suite de vers sur la même rime (ou assonance) en nombre indéfini¹⁴. » De sa forme primitive, cette strophe allongée ou raccourcie gardera pourtant ces deux particularités : une certaine autonomie vis-à-vis du récit et une tendance au parallélisme. L'une et l'autre se retrouvent dans les laisses dites « similaires », c'est-à-dire dans les séries de deux, trois ou même quatre laisses consécutives contenant des vers ou des groupes de vers qui se répètent avec des variantes, comme des thèmes musicaux qui reviennent, suivis chaque fois de nouvelles variations. Lorsque Roland essaie, avant de mourir, de briser son épée, trois laisses racontent ce geste, chacune chargée de détails qui lui sont propres. « Roland frappe dix coups, plein de deuil et de rancœur. L'acier grince, il ne se brise ni ne s'ébrèche. » Puis, dans la laisse suivante : « L'acier grince, il n'éclate pas, il ne s'ébrèche pas. Quand il voit qu'il ne peut le briser, il commence en lui-même à plaindre son épée¹⁵. » Enfin, dans la troisième, la toile de fond s'élargit : « Roland frappe contre une pierre bise. Il en abat plus que je ne sais vous dire. L'épée grince, elle ne se rompt ni n'éclate, mais rebondit vers le ciel. Quand le comte voit qu'il ne la brisera point, il la plaint très doucement en lui-même¹⁶. » Et après chaque reprise s'élève la complainte de Roland, qui débute chaque fois par le même appel à Durendal, la bonne épée claire et blanche, mais qui chaque fois s'amplifie et se précise, telle une lame de fond qui monte, portée par la tempête, et déferle à son sommet.

Nous sommes là en présence d'une structure analogue à celle de certains poèmes lyriques à forme fixe, dont on a souvent dit qu'ils évoluent à partir de la reprise exacte d'un thème poétique ou

13. A. MONTEVERDI, *La laisse épique*, dans *La technique littéraire des chansons de geste*, Actes du Colloque de Liège, Paris, 1959, p. 135.

14. G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 21.

15. .X. colps i fiert par doel e par rancune.
Cruist li acers, ne freint ne ne s'esgruignet (2301/2).
.....

Cruist li acers, ne briset ne n'esgrunie.
Quant il ço vit que n'en pout mie freindre,
A sei meisme la cumencet a pleindre (2313/5).

16. Rollant ferit en une perre bise.
Plus en abat que jo ne vos sai dire.
L'espee cruist, ne fruisset ne ne brise,
Cuntre ciel amunt est resortie.
Quant veit li quens que ne la freindrat mie,
Mult dulcement la pleinst a sei meisme (2339/44).

musical vers une certaine diversité¹⁷. La différenciation qui succède au parallélisme exact atteint d'abord les dernières syllabes d'un vers ou les dernières notes d'une mélodie ; puis elle s'étend jusqu'aux limites d'un vers entier ou d'un groupe de vers sans abolir pour autant les effets de parallélisme. On retrouve les diverses étapes de cette évolution dans des pièces asturiennes signalées dès 1859 par Ferdinand Wolf comme dans des pièces galiciennes — les *muñeiras* — publiées en 1877 par Milà y Fontanals¹⁸. Non que de tels traits soient propres à la poésie populaire espagnole et portugaise ; celle-ci est simplement, comme l'a déjà dit Jeanroy, « plus archaïque en cela que les autres ». Le même jeu du parallélisme et de la différenciation se retrouve dans les ballades narratives anglaises et écossaises, celles notamment qui ont recours aux reprises « progressives » ou aux reprises « à accroissements » (*incremental repetition*), selon la terminologie proposée par Francis Gummere¹⁹. Lorsqu'une strophe fait avancer la narration en ajoutant à la reprise, c'est-à-dire à un vers ou à un groupe de vers répété, un élément nouveau, on peut dire qu'il y a là, comme dans les laisses similaires, convergence de deux principes opposés et complémentaires, celui de la répétition et celui de la variation.

Or, voici qu'à l'intérieur de cette structure, qui est commune à toutes les formes d'exposition à retardement, on voit se dessiner deux manières possibles de construire une narration. On peut diviser le récit en étapes successives disposées selon un ordre chronologique très souligné. En ce cas, les reprises n'auront point pour objet de nous ramener à une étape déjà franchie : elles ne pourront servir qu'à marquer la distance parcourue à partir du point auquel elles se réfèrent. A cette méthode s'oppose celle, plus rare, qui, traitant chaque reprise comme un retour en arrière, une retenue dans le champ de l'événement, fait renaître des moments déjà vécus et les replace dans le cadre du présent. En règle générale, les ballades narratives ignorent cette deuxième manière, qui substitue à la marche rectiligne du récit l'épanouissement simultané et discontinu d'un ensemble de thèmes parallèles ; et c'est précisément cette manière, plus musicale que discursive, qui imprime aux laisses similaires leur mouvement caractéristique. Que l'on mette bout à bout les vers « moteurs » de chaque strophe d'une ballade narrative : il en résultera une narration parfaitement cohérente, évoluant d'étape en étape jusqu'au dénouement. Par contre, si l'on essayait de réduire les laisses similaires du *Roland* aux seuls vers qui font avancer l'action et d'en retrancher tous ceux qui la retardent, tout partirait en morceaux ; non seulement il ne subsisterait rien du mouvement qui anime le récit, mais aucune structure visible ne se dégagerait de ses décombres : le continu plaqué sur du discontinu abolirait le poème tout entier.

Nous touchons là au nerf le plus sensible de l'œuvre, par où s'expliquent à la fois la solidité de sa structure et sa résistance à toute tentative de réduction à des normes plus simples. Sa complexité réside dans le fait que toute récurrence, tout retour d'un thème déjà connu suppose un système mnémonique qui assure la présence de chaque « moment » du texte dans tous les autres : système en tout point analogue à celui qui se révélera à Baudelaire lors de la première audition, à Paris,

17. Cf. A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 3^e éd., Paris, 1925, p. 416 : « D'abord le soliste et le chœur auraient prononcé les mêmes paroles sur la même mélodie ; ensuite ces paroles et cette mélodie auraient été différenciées par les dernières syllabes et les dernières notes ; enfin la loi du parallélisme aurait été de plus en plus négligée et des paroles différentes auraient été chantées tantôt sur des airs identiques (sauf peut-être le final) comme dans l'ancien rondel, tantôt sur des airs différents, comme dans beaucoup de chansons modernes. »

18. Voir F. WOLF, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, 1859, p. 708-709, 738-740 ; M. MILÀ Y FONTANALS, *La poesia popular gallega*, dans « Romania », t. VI, 1877, p. 50-51, 65-67 ; A. JEANROY, *op. cit.*, p. 417 et ss. Cf. également W. STOROST, *Geschichte der altfranzösischen und altprovenzalischen Romanzenstrophe*, Halle, 1930, p. 6-72.

19. F. GUMMERE, *The Popular Ballad*, Boston/New York, 1907, p. 91 : « Literal repetition yielded, for the sake of progress, to this repetition with increments, developing the situation ; and incremental repetition came soon to be the close pattern of ballad stuff. Refrains may stay or vanish ; in the record they cease to appeal to voice and ear and seem a waste of energy ; but incremental repetition can wane only by the slow process of 'making over', by excision and correction, from one version to another. Hence its great significance. It supplies a visible link between oldest choral repetition and actual text. » C'est à la grande romaniste anglaise Mildred POPE que revient le mérite d'avoir signalé ce parallèle. Voir son étude intitulée *Four « chansons de geste » : A Study of Old French Versification*, dans « Modern Lang. Review », t. VIII, 1913, p. 352 et ss., t. IX, 1914, p. 52 et ss., t. X, 1915, p. 310 et ss., et surtout, à la p. 359 du t. VIII, sa définition de la fonction esthétique des laisses similaires.

de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*²⁰. Dans une étude publiée en 1861²¹, il cite quelques-unes des pages célèbres que Liszt avait consacrées à ces deux œuvres, en soulignant surtout son bel éloge de la « combinaison profondément réfléchie, étonnamment habile et poétiquement intelligible, avec laquelle Wagner, au moyen de plusieurs phrases principales, a serré un nœud mélodique qui constitue tout son drame²² ». Qui plus est, *Le cygne*, publié pour la première fois la même année, dans la deuxième édition des *Fleurs du mal*, fournit un excellent exemple de ce principe de composition : on y reconnaît deux thèmes qui, comme dans *Tannhäuser*, évoluent parallèlement, deux *leitmotifs* qui se prêtent à des retours savamment voilés, l'un symbolisé par Paris qui change, l'autre par le cygne exilé de son lac natal et battant le pavé des rues²³. Ce serait pourtant se méprendre sur l'intérêt de cette rencontre que d'y voir le résultat d'une « influence »²⁴. Il s'agit là bien plutôt de ce que Focillon appelle « la communauté mouvante » des formes qui se répandent à travers le temps et l'espace sans qu'il soit nécessaire ou même possible d'expliquer leur accord autrement que par une vie profonde, « sans cesse en action, sans cesse efficace²⁵ ». Et si la structure du *Cygne* offre en même temps une certaine ressemblance avec celle des laisses épiques, c'est, à plus forte raison, à cette « vie en action » qu'il faut l'attribuer, au phénomène d'une forme d'art ancienne qui, séparée de nous par le grand massif de la poésie discursive, revit, à l'insu même des poètes, sept ou huit siècles après²⁶.

Lorsque, la tête tournée vers l'Espagne, Roland meurt *conqueramment*, trois laisses décrivent cette mort. Les voici, disposées de manière à faire ressortir leur développement :

<i>Laisse 174</i> (2355/65)	<i>Laisse 175</i> (2366/74)	<i>Laisse 176</i> (2375/96)
(a) Ço sent Rollant que la mort le tresprent, Devers la teste sur le quer li descent.	(a) Ço sent Rollant de sun tens n'i ad [plus.	(b) Li quens Rollant se jut desuz un pin, Envers Espagne en ad turnet sun vis. De plusurs choses a remembrer li prist, De tantes teres cum li bers conquist, De dulce France, des humes de sun lign, De Carlemagne, sun seignor, kil nurrit ; Ne poet muer n'en plurt e ne suspirt. Mais lui meisme ne volt mettre en ubli.
(b) Desuz un pin i est alet curant, Sur l'erbe verte s'i est culchet adenz, Desuz lui met s'espee e l'oliphan, Turnat sa teste vers la paiene gent : Pur ço l'at fait que il voelt veirement Que Carles diet e trestute sa gent, Li gentilz quens, qu'il fut mort [cunquerant.	(b) Devers Espagne est en un pui agut,	(c) Cleimet sa culpe, si priet Deu mercit : « Veire Patene, ki unkes ne mentis, Seint Lazaron de mort resurrexis E Daniel des leons guaresis, Guaris de mei l'anme de tuz perilz Pur les pecchez que en ma vie fis ! »
(c) Cleimet sa culpe et menut e suvent.	(c) A l'une main si ad sun piz batud : « Deus, meie culpe vers les tues vertuz De mes pecchez, des granz e des menuz, Que jo ai fait dès l'ure que nez fui Tresqu'a cest jur que ci sui consouït ! »	(d) Sun destre guant a Deu en puroffrit. Seint Gabriel de sa main l'ad pris. Desur sun braz teneit le chef enclin ; Juntas ses mains est alez a sa fin.
(d) Pur ses pecchez Deu en puroffrid lo [guant.	(d) Sun destre guant en ad vers Deu [tendut.	(e) Deus tramist sun angle Cherubin E seint Michel del Peril ; Ensembl' od els sent Gabriel i vint. L'anme del cunte portent en pareis.
	(e) Angles del ciel i descendent a lui.	

20. Le 25 janvier 1860, sous la direction de Wagner lui-même.

21. BAUDELAIRE, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, publ. d'abord dans la « Revue européenne » (livraison du 1^{er} avril), puis, avec une post-face, en plaquette (le 28 avril 1861). Cette même étude forme le chapitre IX de *L'art romantique*.

22. Id., *L'art romantique*, éd. CRÉPET, p. 232. *Le Lohengrin et Tannhäuser* de LISZT avait paru en 1851.

23. Je dois ce rapprochement au bel « essai d'interprétation » récemment publié par P. Mansell JONES dans un recueil intitulé *The Assault on French Literature and Other Essays* (Manchester, 1963, p. 121-132). Voici, parmi tant d'autres, deux remarques significatives : « This arrangement of diverse tonal and structural elements is held together by a network of repetitive devices — resumptions, cross-references and interwoven motifs. » (p. 128.) — « The first theme appears to be dropped abruptly as it is presented. It reappears, however, in the episode of the swan which has escaped but cannot find water and is still, therefore, alienated from its native element. It reappears once more in the episode of the negress who suffers from the hostile climate of the north. And it continues to resound with fainter and fainter echoes, but with broader implications, in the skilfully managed diminuendo to die away, softly but distinctly, like a premonition of the rôle of the 'petite phrase' of Proust. » (p. 130.)

24. Cf. L.-J. AUSTIN, *L'univers poétique de Baudelaire*, Paris, 1956, p. 268. Voir également la lettre de Baudelaire à Wagner (*L'art romantique*, éd. cit., p. 509-510) où il dit : « Il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer. »

25. H. FOCILLON, *Vie des formes*, 3^e éd., Paris, 1947, p. 25.

26. Je me borne ici à cette brève allusion, quitte à y joindre ultérieurement d'autres « parallèles » que devinent sans doute déjà les lecteurs de Laforgue et de Mallarmé.

Bédier a dit très justement : « Roland meurt en martyr, mais aussi en chevalier qui aime la vie et la gloire : et la beauté de la scène résulte de l'harmonieux et indissoluble entrelacement des thèmes chevaleresques et des thèmes religieux. » Arrêtons-nous cependant à la remarque qui suit : « Si l'on considère plus particulièrement ceux-ci [les thèmes religieux], ce qui frappe, c'est l'extrême simplicité des moyens et des ressorts mis en œuvre par le poète²⁷. » Que les prières que le poète prête à Roland — « les plus anciennes prières en français que nous ayons » — soient faites de formules liturgiques décalquées du latin, voilà qui ne fait aucun doute : c'est l'*Ordo commendationis animae* qui en a fourni le principal modèle²⁸. Nul doute non plus que, subordonnant son imagination au rituel, le poète n'ait voulu « proposer à nos yeux d'une façon plus concrète l'action qui se déroule au cours des prières pour les agonisants²⁹ ». Mais peut-on dire qu'il se soit servi pour obtenir l'effet voulu de moyens et de ressorts d'une « extrême simplicité »?

Le premier des cinq thèmes dont se composent les laisses 174, 175 et 176 — le thème *a* — occupe d'abord deux vers (2355/6) :

Ço sent Rollant que la mort le tresparent.
Devers la teste sur le quer li descent,

qui se réduisent, dans la seconde laisse, à un seul :

Ço sent Rollant de sun tens n'i ad plus.

Mais à cet effacement du thème initial s'oppose aussitôt un développement fort complexe du thème suivant : « Jusque sous un pin il va courant ; il s'est couché sur l'herbe verte, face contre terre. Sous lui il met son épée et l'olifant, la tête tournée vers la gent païenne. Il a fait ainsi parce qu'il n'a qu'un désir : c'est que Charles et tous les siens disent qu'il est mort en vainqueur, le noble comte. » Dans la laisse 175, ces quatre phrases se résument en une seule (v. 2367), où un détail s'ajoute cependant à ce qui précède : « Il est couché sur un tertre escarpé, le visage tourné vers l'Espagne. » Puis, à la deuxième reprise, on voit de nouveau Roland couché sous un pin (2375) comme dans la laisse 174, la tête tournée vers l'Espagne (2376) comme dans la laisse 175. Mais au lieu de reprendre l'explication de ce geste de conquérant, le poète passe de Roland qui meurt en vainqueur à Roland l'invincible héros de la douce France, qui a conquis tant de terres pour elle ; ce n'est plus à sa gloire future que songe ce héros, mais à sa gloire passée ; et en disant un dernier adieu aux hommes de son lignage et à Charles qui l'a élevé, il ne peut s'empêcher de pleurer et de soupirer. Scène de gloire et scène de deuil à la fois, fidèle reflet de l'esprit qui anime le poème tout entier, ce thème divisé en trois variantes forme un triptyque dont le regard embrasse à la fois les trois volets, le premier et le troisième s'équilibrant par leur longueur. L'un regarde vers l'avenir, l'autre vers le passé, l'un et l'autre harmonieusement unis dans une vision homogène de la grandeur de Roland.

Or, voici qu'à partir du thème suivant³⁰ — thème *c* — se dessine un mouvement d'une complexité

27. *La Chanson de Roland* commentée par J. BÉDIER, p. 310-311.

28. Voici ce modèle : « Libera, Domine, animam ejus, sicut liberasti Danielelem de lacu leonum... Libera, Domine, animam ejus, sicut liberasti Lazarum de monumento... Occurrite, angeli Domini, suscipientes animam ejus... Signifer sanctus Michael representet eos in lucem sanctam. » Sur l'emploi des textes liturgiques dans les chansons de geste, voir E.-R. LABANDE, *Le « Credo » épique : à propos des prières dans les chansons de geste*, dans « Recueil Clovis BRUNEL », t. II, 1955, p. 62-80.

29. BÉDIER, *op. cit.*, p. 312.

30. Je laisse de côté le vers 2382 (« Mais lui meisme ne volt mettre en ubli »), le seul dans tout cet ensemble que l'on puisse qualifier de vers de transition. N'est-ce pas ce qui le rend si embarrassé, pour ne pas dire insolite? La transition est fautive qui prétend relier le souvenir des conquêtes de Roland et de ses compagnons d'armes à sa prière d'agonisant ; aussi fautive que l'opposition qu'elle implique : jamais, dans la *Chanson de Roland*, le héros ne s'oppose aux « autres ».

plus grande encore. Au vers 2364, nous lisons : « A faibles coups et souvent, il bat sa coulpe. » A ce vers unique de la laisse 174 succèdent, dans la laisse 175, cinq vers dont voici la traduction :

De l'une de ses mains, il bat sa poitrine. « Dieu, mon cri de *mea culpa* monte vers ta haute puissance, pour mes péchés, les grands et les menus, que j'ai commis depuis l'heure où je naquis jusqu'à ce jour où me voici frappé à mort. » (2368/72.)

Et, dans la laisse 176, cette même prière de Roland se modifie de nouveau :

Il bat sa coulpe et demande à Dieu merci. « Vrai Père, qui jamais n'as menti, qui rappelas saint Lazare d'entre les morts et sauvas Daniel des lions, sauve mon âme de tous les périls à cause des péchés que j'ai faits dans ma vie. » (2383/88.)

Pas plus que dans le cas du thème précédent, les variantes de la troisième laisse n'effacent celles de la seconde, ni celles de la seconde le vers unique de la première. Est-ce à dire qu'ainsi ajoutées, elles forment un ensemble cohérent et que la laisse 176 soit ici complémentaire de la laisse 175 comme elle l'était pour le thème précédent ? Pas davantage. Ces deux laisses prêtent à Roland deux versions distinctes de sa prière d'agonisant, et tout se passe comme si chacune de ces versions était appelée à nous transmettre quelque chose des dernières paroles de Roland. Je dis bien quelque chose de ses dernières paroles, et non ses dernières paroles, car on ne sait si Roland a prié une fois ou deux fois, et, dans la première de ces hypothèses, on ne sait s'il a dit : *Deus, meie culpe vers les tues vertuz*, ou *Veire Patene, ki unkes ne mentis* ; *De mes pecchez, des granz e des menuz*, ou *Pur les pecchez que en ma vie fis*. Et s'il est impossible de le savoir, ce n'est pas parce que seul le poète le sait, mais au contraire parce que jamais pareille question ne s'était posée à lui. Dans son esprit, les deux prières de Roland ne devaient ni s'enchaîner ni se superposer : ce n'étaient ni deux phrases consécutives, ni une seule phrase, raccourcie d'abord, puis reproduite *in extenso*, mais deux évocations parallèles d'un seul et même événement, deux façons différentes, mais également valables, de nous en faire éprouver le pathétique. Prodigieuse technique, que la littérature narrative française bannira dès la fin du XII^e siècle au profit d'une logique littéraire plus rigide. Et lorsque la musique antérieure à la fin du XVIII^e en aura retrouvé le secret dans sa façon de traiter les variations, les modifications qu'elle fera subir au thème en l'ornant, l'explicitant ou l'interprétant de diverses façons ne se confondront pas, comme ce sera le cas plus tard, avec le « développement » de l'œuvre³¹ : comme dans les laisses similaires, il s'agira là moins d'une progression que d'une savante juxtaposition de variantes d'un thème central. Avec le thème *d* nous retrouvons la formule du triptyque. Lourde de symbole, il est posé tout entier en ce vers de la laisse médiane : *Sun destre guant en ad vers Deu tendut*. Roland rend à Dieu le fief qu'il a reçu de lui. Et pourtant ce geste de Roland agonisant, qui s'abandonne à Dieu comme à son seigneur, ne prend tout son sens qu'à la lumière du vers qui le préfigure dans la laisse précédente (*Pur ses pecchez Deu en puroffrid lo guant*), sens à la fois liturgique et féodal : il faut, pour bien comprendre *sun destre guant en ad vers Deu tendut*, que le souvenir de *pur ses pecchez* s'ajoute à la variante ; et il faut aussi, pour que le thème tout entier se révèle à nous, que ce souvenir persiste jusqu'à la troisième laisse où s'épanouit dans toute sa magnificence le motif de Roland mourant à la fois en humble « sergent » et en chevalier de Dieu : « Il a offert à Dieu son gant droit. Saint Gabriel l'a pris de sa main. Sur son bras il laisse retomber sa tête ; à jointes mains il est allé à sa fin. » « Il y a, dira Bédier, dans cette invention une hardiesse étrange, en ce que saint Gabriel prend en effet le gant³². » C'est que nous sommes là dans la logique d'un développement qui ne connaît

31. Cf. B. DE SCHLOEGER, *Introduction à J.-S. Bach (essai d'esthétique musicale)*, Paris, 1947, p. 213.
32. BÉDIER, *op. cit.*, p. 313. Voir également, à la p. 312, n. 1, ses remarques sur Chérubin.

pas d'autres lois que celles de la structure poétique. Le thème final, qui n'appartient qu'à la deuxième et à la troisième laisse, amène ce mouvement à son apogée. « Les anges du ciel descendent à lui », dit le dernier vers de la deuxième laisse (2374). Et la troisième laisse ajoute (2393/6) : « Dieu envoie son ange Chérubin et saint Michel du Péril. Ils portent l'âme du comte au paradis. » Ces anges-là sont ceux mêmes qui, au vers 2374, descendent du ciel ; mais, cette fois, ils accueillent l'âme de Roland pour l'emporter vers Dieu. Et à mesure que s'illumine à nos yeux le thème de la bonne mort chrétienne, son déroulement imprime de force à cette scène de deuil le caractère d'une apothéose héroïque³³.

Tout cela, cependant, n'est qu'une « lecture » possible du texte. Elle ne doit pas nous faire oublier que les développements thématiques qui se répondent de laisse en laisse participent en même temps à la marche « linéaire » du récit. Ainsi, *pur ses pechez Deu en puroffrid lo quant* (première forme du thème *d*), tout en annonçant le dernier vers de la laisse suivante, prolonge et précise le vers précédent : *Cleimet sa culpe et menuit et suvent*, lequel constitue la première forme du thème *c*. *Juntes ses mains est alez a sa fin*, tout en formant le vers final du thème *c*, prélude aux vers qui suivent, ceux du thème *d*, où l'on voit les anges du paradis accueillir l'âme de Roland pour la porter au ciel. Procédant de ce double développement, le vertical et l'horizontal, de tels vers se trouvent chargés de deux fonctions : celle que leur confère la place qu'ils occupent dans la narration et celle qu'ils tiennent du thème qu'ils instaurent ou qu'ils prolongent.

On a souvent dit que la reprise des thèmes dans les laisses similaires servait à rappeler à un public distrait ce qui avait pu lui échapper dans le tumulte des réunions où se récitaient les chansons de geste. Le jongleur, selon cette hypothèse, aurait cherché à s'assurer, par les reprises de certains thèmes, que l'essentiel parviendrait aux oreilles de ses auditeurs³⁴. La vérité est, je crois, tout autre. Le procédé en question suppose chez l'auditeur une mémoire et un degré d'attention exceptionnels. Je n'en veux d'autre preuve que cette simple expérience : lisons deux ou trois laisses similaires l'une après l'autre avec leurs thèmes entrelacés *a, b, c, d*, etc. Une fois arrivés à la reprise d'un de ces thèmes dans la deuxième ou la troisième laisse, tâchons de nous rappeler sous quelle forme précise nous l'avons déjà rencontré ; autrement dit, essayons de voir si nous possédons une mémoire entrelacée ou une mémoire linéaire. Nous constaterons aussitôt que dans notre esprit l'enchaînement se fait, non par couches parallèles, mais de proche en proche, chaque vers se rattachant à celui ou à ceux qui le précèdent. Or, chez l'auditeur idéal des chansons de geste, le mouvement linéaire ou vertical se complétait sans cesse par un mouvement horizontal, la conscience du contexte immédiat par celle du contexte thématique. D'où certaine acoustique que seule une rééducation de la mémoire pourrait ramener dans le champ de notre sensibilité³⁵.

33. C'est bien ce que M. Jean Rychner qualifie de « progrès psychologique et dramatique » plutôt que « narratif ». « Les laisses similaires, dit-il, retiennent le récit dans une halte bien plus lyrique que narrative. » (*La Chanson de Roland. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève/Lille, 1953, p. 94-5.) D'où le classement qu'il propose : « Au type à la fois très respectueux de la laisse et très lyrique s'opposerait un type à la fois très dédaigneux de la laisse et très narratif ; dans le premier : fréquence de l'horizontale lyrique ; dans le second : prédominance de la verticale narrative... La vraie hauteur épique ne me paraît accessible qu'aux chansons du premier type, seules capables d'une profonde transposition du récit en chant. » (*Ibid.*, p. 125.) Pour apprécier la justesse de ses analyses, celles notamment des laisses 40/2, 83/5 et 132/7 du *Roland*, point n'est besoin d'adhérer à sa théorie de la composition orale de l'épopée française. Il dit lui-même (p. 7) : « Décrire d'abord, les origines viendront après. » J'ai cru devoir, dans les pages qui précèdent, pousser un peu plus loin la description. Au lecteur de juger si les conclusions qu'elle suggère sont favorables ou non à l'idée d'une épopée orale en partie improvisée.

34. Cf. E. FARAL, *La Chanson de Roland*, Paris, 1933, p. 270 : « Ce public, assemblé le plus ordinairement en plein air, était gêné par le bruit et pouvait être sujet à la distraction. Il fallait s'imposer à lui, remédier aux défaillances de son attention, lui fournir la possibilité de rattraper ce qui, une première fois, par la faute d'autrui ou par la sienne, lui avait échappé. La répétition des laisses répondait à cette nécessité. »

35. L'écart est considérable entre cette technique et les quelques exemples de reprise avec variations qu'on a pu relever dans la poésie hagiographique française et provençale antérieure au *Roland* (voir à ce sujet l'étude de M. Cesare SEGRE dans les « Atti della Accademia delle Scienze di Torino », t. LXXXIX, 1955, p. 242-292 : *Il « Bocci », i poemetti agiografici e le origini della forma epica*, ainsi que la récente mise au point de M. Maurice DELBOUILLE, dans son étude sur *Les chansons de geste et le livre*, in *La technique*

« Explosions successives, disait Gaston Paris, toujours arrêtées court et toujours reprenant avec soudaineté. » Avant même que ne s'ouvre la bataille de Roncevaux un incident a lieu, caractérisé précisément par deux explosions successives qui ont souvent inquiété, pour ne pas dire dérouter, la critique. « Seigneurs barons, dit Charles, voyez les ports et les étroits passages. Choisissez-moi qui fera l'arrière-garde. » A quoi Ganelon répond : « Ce sera Roland, mon fillâtre : vous n'avez baron de si grande vaillance³⁶. » Et, interrogé de nouveau par Charles, Ganelon nomme Ogier de Danemark pour commander l'avant-garde. Roland, s'étant entendu nommer, répond d'abord à Ganelon *a lei de chevalier* (« comme doit faire un chevalier ») qu'il a tout lieu de le chérir³⁷ puisque, grâce à lui, il a été désigné pour l'arrière-garde : « Charles n'y perdra palefroi ni destrier, mulet ni mule, cheval de selle ni cheval de charge qu'on ne l'ait d'abord disputé par l'épée. » Et Ganelon dit : « Vous dites vrai, je le sais bien. » Puis, sans transition aucune, la colère de Roland éclate : « Quand Roland entend qu'il sera à l'arrière-garde, il dit, irrité (*ireement*), à son parâtre : Ah! truant, méchant homme de vile souche, l'avais-tu donc cru que je laisserais choir le gant par terre, comme toi le bâton, devant Charles³⁸? » Gaston Paris et, après lui, de nombreux critiques ont trouvé ces deux laisses contradictoires et ont cru devoir condamner l'une d'elles, de préférence la seconde, puisqu'elle n'est donnée que par le manuscrit d'Oxford. « Le même poète, dit Gaston Paris, n'a pu prêter à son héros deux sentiments aussi contradictoires sur le même sujet³⁹. » Prenant la défense du texte d'Oxford, Bédier répond à cette condamnation par l'argument suivant⁴⁰ : Roland a compris que Ganelon voulait sa perte et qu'il avait partie liée avec les Sarrasins. « Il se remémore la querelle récente, la scène du défi ; il constate que la situation est la même qu'alors, mais retournée ; qu'il ne peut pas plus se dérober que Ganelon ne l'a pu naguère. » Pour reprendre avantage, pour empêcher Ganelon de le sentir son prisonnier, que doit-il faire? « Juste le contraire de ce qu'il lui a vu faire. Naguère, la première parole de Ganelon a sué la colère et la peur, et c'est pourquoi il veut, lui Roland, que sa première parole soit au contraire pour dire à son parâtre sa joie et sa reconnaissance : de là la première strophe, ironique. » Mais il ne faut pas que Ganelon s'y trompe et le croie sa dupe ; et c'est pourquoi, dans la deuxième strophe, méprisante, Roland rappelle à Ganelon sa couardise, l'incident du gant tombé devant Charles⁴¹. Et Bédier de conclure : « Les deux strophes, parfaitement cohérentes, sont toutes deux efficaces. » Efficaces, certes, mais peut-on sans forcer le terme les qualifier de cohérentes? Elles se tiennent, et l'une appelle l'autre, non parce qu'elles expriment une attitude cohérente, mais parce qu'elles répondent à deux attitudes inconciliables. Les motifs que Bédier prête à Roland expliquent tout sauf ces deux phrases : *Sire parastre, mult vos dei aveir cher* dans la première laisse, et *Ahi! culvert, malvais hom de put aire* dans la seconde, phrases qui demeurent, sur le plan de la logique du caractère, en rupture totale l'une avec l'autre ; et tout ce que le poète possède de subtilité n'a servi, semble-t-il, qu'à consommer cette rupture. Il évoque et oppose deux réactions de Roland vis-à-vis de Ganelon selon le procédé des développements divergents qui se dérobent à tout effort d'unification : deux variantes de ce

littéraire des chansons de geste, Actes du Colloque de Liège, 1959, p. 371-374), écart qui ne milite pas nécessairement contre la thèse des origines hagiographiques de l'épopée française. De même, malgré la distance qui sépare cette technique de la *variatio* qu'enseignait la rhétorique médiévale, il est possible, comme le croyait CURTIUS, que le souvenir en ait été pour quelque chose dans la formation du procédé des laisses similaires (cf. *Rolandslied und epischer Stil*, dans « Zeitschr. f. roman. Philol. », t. LVIII, 1938, p. 217).

36. « Veez les porz et les destreiz passages.

Kar me jugez ki crt en la rercguardc. »

Guenes respunt : « Rollant, cist miens fillastre.

N'avez baron de si grant vasselage » (741/4).

37. « Sire parastre, mult vos dei aveir cher » (753).

38. « Ahi! culvert, malvais hom de put aire,

Quias le guant me caïst en la place,

Cume fist a tei le bastun devant Carle? AOI » (763/5).

39. G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne*, p. 22.

40. BÉDIER, *Commentaires*, p. 151.

41. C'est un gant et non un bâton que Ganelon laisse choir au vers 331, ce qui est peut-être un motif de suspicion contre le vers 765.

que Roland a pu penser et dire. On ne sait si Roland a parlé une fois ou deux fois ; n'eût-il parlé qu'une fois, on ne saurait pas davantage laquelle des deux phrases il a prononcée. Aucune peut-être, du moins sous la forme où elles nous sont présentées. Les deux images contradictoires et parallèles des sentiments qui agitent Roland sont l'une et l'autre des projections de sa pensée sur l'écran mobile du récit ; aucune d'elles n'a la prétention d'être la seule à pouvoir traduire la scène, pas plus que la réfraction de la lumière dans un prisme n'a la prétention d'en être l'unique reflet possible.

Ce principe de composition, qu'il s'agisse de laisses similaires ou de laisses juxtaposées, exclut, on le voit, toute idée d'unité au sens où nous entendons ce terme depuis le XVII^e siècle, c'est-à-dire toute subordination de la matière de l'œuvre à une donnée autonome, isolée, « simple », régissant un vaste ensemble⁴². Le poète nous met en présence de deux ou plusieurs données dont chacune a un rôle à jouer. Qu'est-ce en effet que la *Chanson de Roland* dans sa totalité ? Est-ce le triomphe d'un preux qui a raison contre un sage, ou le contraire ? De Roland ou d'Olivier, lequel est le héros triomphant⁴³ ? « Le poète, dit excellemment Bédier, n'a pas choisi, trop humain pour choisir⁴⁴. » Je serais tenté de dire : « trop homme du XII^e siècle pour avoir à choisir ». La bataille de Roncevaux aurait-elle pour nous tout son sens en dehors de ces deux formes également nobles et belles de *vasselage* :

Ambedui unt merveillus vasselage...
Bon sunt li cunte e lur paroles haltes ?

« Les deux comtes sont bons et leurs paroles hautes. Mais encore, lequel a raison⁴⁵ ? » Roland n'a-t-il pas tort de croire qu'il y aurait honte à appeler à l'aide pour tirer d'une embûche les meilleurs hommes de Charles ? Qu'est-ce donc qu'être preux quand on n'est pas « sage » ? N'est-ce orgueil et folie, comme le pense Olivier ? Roland, dit-on, espère la victoire ; mais s'il l'espère, ce n'est pas en capitaine qui sait mesurer les forces ennemies. « Il n'a même pas daigné monter sur la hauteur comme a fait Olivier pour les apprécier ; et plus Olivier lui dit qu'elles sont immenses, plus il s'exalte : *Mis talenz en engraine*⁴⁶. » Et pourtant ni Roland ne confesse un remords, ni Olivier un manque de prouesse. Les vingt mille Français ont combattu, sont morts sans jamais dire s'ils étaient de l'avis de Roland ou de celui d'Olivier. Et même s'il est vrai qu'ils aient combattu, qu'ils soient morts comme s'ils pensaient ainsi que Roland, Roland n'avait-il pas tort de les sacrifier ?

Le poète ne dit pas, ne tranche pas. Aucun souci de solution raisonnée, d'« unité d'esprit », de cohérence morale ne lui impose sa contrainte. La dualité demeure, profonde, irrésolue, pareille au jeu de contrastes que nous retrouverons à chacun des sommets de la poésie médiévale, ennemie des simplifications. Et s'il nous est donné de le retrouver aujourd'hui, d'entendre ce son rare que rend chaque grande scène du poème de Roland, c'est que depuis près d'un siècle nous avons su surpasser en poésie le culte de l'harmonieux et du continu, et que notre espace poétique moderne peut désormais nous transmettre fidèlement ce souvenir qui sonne « à plein souffle du cor ».

42. C'est bien ce qu'on appelait, au XVII^e siècle, « une action simple », l'adjectif étant pris au sens d'opposé de « multiple » et non de « complexe ». L'action d'*Andromaque* était « simple » tout en étant complexe.

43. Voir à ce sujet l'étude de M. André BURGER sur *Les deux scènes du cor*, dans *La technique littéraire des chansons de geste*, p. 105-125, et celle de M. Robert GUIETTE dans « Moyen âge », t. LXIX, 1963, p. 845-855, l'une et l'autre essentielles pour l'intelligence du texte.

44. BÉDIER, *Les légendes épiques*, t. III, p. 444.

45. *Ibid.*, p. 432.

46. *Ibid.*, p. 433. Le manuscrit d'Oxford donne *mis talenz en est graigne* (v. 1088) et dans son édition du texte Bédier gardera cette leçon. FOULET (*Glossaire*, v^o graigne) corrige : *mis talenz en engraignet*. Le sens serait le même dans les deux cas : « Mon désir de me battre s'en accroît. »