

CHARLES A. KNUDSON

QUEL TERRAIN FAUT-IL CÉDER AU NÉO-TRADITIONALISME? LE CAS DE LA "CHANSON 'DE ROLAND'

Le traditionalisme, comme nous l'entendons ici en parlant des chansons de geste, est un corps de doctrine s'offrant à expliquer comment sont nés, comment se sont développés, comment se sont propagés les poèmes épiques du moyen âge français. Il affirme qu'entre le temps des événements où l'on peut reconnaître le noyau primitif de chaque poème, et le texte ou les textes conservés, il y a eu une continuité de tradition poétique ininterrompue, et que le contenu et la forme de cette tradition poétique ont évolué et varié au cours d'une transmission pendant deux ou trois siècles. Depuis quelque temps les chercheurs de tendance traditionaliste insistent beaucoup sur le rôle qu'aurait eu dans cette évolution la transmission orale et même l'improvisation ; ici on voit l'influence de travaux récents sur l'épopée yougoslave et de théories sur le développement de l'épopée homérique.

Si on veut distinguer entre le traditionalisme du dix-neuvième siècle et le néo-traditionalisme, terme proposé par M. Menéndez Pidal, on fera valoir certains raffinements dus à de récentes recherches et études critiques ; on remarquera aussi que le néo-traditionalisme a pris pour tâche, et nécessairement, la réfutation des doctrines professées par Joseph Bédier, auxquelles on a donné le nom d'individualisme. Ce mot d'individualisme, soit dit en passant, est un peu inadéquat, mais, faute de mieux, on peut s'en servir, sinon s'en contenter.

Dans ses études sur les chansons de geste, Bédier s'est exprimé parfois par des formules aussi absolues qu'extrêmes et que peu de gens, je crois, seraient aujourd'hui disposés à vouloir défendre au

pie de la lettre. On n'a pas besoin d'être Bédieriste cent pour cent pour être, en somme, individualiste. On peut être individualiste sans croire que le contenu historique des chansons de geste leur vienne principalement de légendes conservées dans des sanctuaires le long des routes de pèlerinage. On peut être individualiste tout en croyant pleinement à la solidarité entre le poète, son public et les traditions littéraires dont il est l'héritier. On peut être individualiste sans s'attacher autant que Joseph Bédier à la lettre du manuscrit d'Oxford : on peut très bien trouver, avec Theodor Müller, que c'est la famille des manuscrits autres qu'Oxford qui a conservé la leçon authentique de l'archétype pour tel ou tel passage, celui de la colère de Ganelon, par exemple. On peut être individualiste, enfin, sans prétendre que tout, absolument tout, dans telle chanson de geste soit l'œuvre d'un seul et unique homme.

C'est dans l'esprit d'un individualisme modéré et non systématique que je voudrais aujourd'hui faire quelques remarques sur certaines positions de l'école traditionaliste. J'aurai quelques mots à dire sur la question de la transmission des données historiques qu'on retrouve dans la *Chanson de Roland*, sur l'art des trouvères, et finalement sur la structure et composition de ce poème, que traditionalistes et individualistes ne conçoivent pas de la même façon.

I

A aborder la question de la transmission de la matière historique des chansons de geste sans préventions d'aucune sorte, les postulats du traditionalisme paraissent raisonnables et naturels. Trouvant des poèmes épiques du XII^e siècle célébrant des héros des temps carolingiens, on est tout naturellement porté à croire à une large avenue de transmission de cette matière, sous forme orale ou forme écrite, ou toutes les deux. On est en plus amené à croire à des remaniements de cette matière, vu les nombreuses altérations de la vérité historique et les additions fictives. L'ancien et le nouveau traditionalisme se représentent, chacun à sa façon, les modalités de cette transmission ; les deux traditionalismes sont d'accord pour la considérer comme massive, et sous forme de poésie en langue vulgaire dès le début. Joseph Bédier, qui trouvait peu probantes les indications alléguées en faveur de l'ancienneté des chansons de geste, cherchait ailleurs

une explication de l'intérêt porté à Charlemagne et à son temps par les gens du XI^e siècle, et a cru la trouver dans le mouvement des idées de ce siècle, qui a abouti à la première Croisade après avoir vu participer barons et chevaliers français aux guerres contre le Sarrasin en Espagne. Et pour les données historiques des poèmes, il a cru qu'il suffisait de chroniques latines et de légendes localisées autour d'un tombeau ou d'une relique dans un sanctuaire situé sur une grande route de pèlerinage.

J'ai depuis longtemps trouvé peu convaincantes les tentatives de voir des rapports entre les chansons de geste et les Croisades, sauf dans un sens très général. La première Croisade fut prêchée par un pape, secondé par les ordres monastiques, et on constate que dans la *Chanson de Roland* le pape n'est pas mentionné, que quand on parle de moines c'est avec mépris (v. 1881), et que l'évêque Turpin, portant l'arme blanche et ne reculant pas devant l'effusion de sang, est un prélat de l'ancien modèle, pas même effleuré par la réforme dite grégorienne.

Pour ce qui est du pouvoir germinatif des tombeaux et des reliques qu'on trouvait sur les routes de pèlerinage, voilà une hypothèse qui, à mon sens, et surtout pour le cas du *Roland*, n'a jamais bien pris racine. Les Bédiéristes même ne l'ont pas défendue; quelques-uns d'entre eux ont même tenu à la désavouer; les critiques traditionalistes n'ont plus à la combattre: ce serait enfoncer des portes ouvertes. Je veux dire les tombeaux et les reliques comme principe général pour expliquer les chansons de geste: dans tel ou tel cas la légende localisée peut bien avoir fourni des données qu'un poète a exploitées.

Si donc le Bédiérisme n'a pas réussi à faire accepter la doctrine de la discontinuité des traditions historiques, le traditionalisme est en droit de chercher à faire parler les siècles qu'on croyait silencieux, et n'a pas manqué de le faire. Reviennent à l'honneur le fragment de La Haye, la phrase de l'Astronome Limousin disant qu'il passe outre à donner les noms des morts dans le désastre des Pyrénées, parce qu'ils sont bien connus, et d'autres indices qui sembleraient attester l'existence de chansons de geste et de traditions fort vivantes sur Roland et ses compagnons d'armes. Il ne serait pas raisonnable d'opposer un *Non credo* obstiné à toutes les indications passées en revue, notamment par M. Menéndez Pidal, pour établir l'existence de poèmes sur Roland à des dates assez reculées. Et pourtant on peut faire des réserves sur certains articles de son argument. J'en mentionnerai quelques-uns pour lesquels un autre principe d'explication est possible.

Que le chroniqueur qui a rédigé les *Annales royales jusqu'en 829* se laisse aller à écrire, contrairement à la sécheresse habituelle de ces *Annales*, que «la blessure faite au cœur du roi obscurcit les succès qu'il avait obtenus en Espagne» on voudrait qu'il ait trouvé ces accents pathétiques dans l'histoire chantée en langue vulgaire.

Si l'abbé Réginon et les *Annales Mettenses* parlent d'une grosse rançon livrée par les Sarrasins de Saragosse, en plus des hôtages, on voudrait y voir la preuve de la notoriété, au X^e siècle, d'une chanson en langue vulgaire contenant ce trait, qu'on retrouvera au siècle suivant dans la *Nota Emilianense*, calquée sur une *Chanson de Roland* en langue vulgaire.

Si, dans les *Annales Anianenses*, un chroniqueur invente une victoire de Charlemagne près de Saragosse, victoire aidée par un miracle, le soleil passant de la neuvième à la deuxième heure, tout comme Dieu arrête le soleil dans la *Chanson de Roland* pour que Charlemagne puisse rattraper les fuyards de Roncevaux, on voudrait que le texte latin dérive d'un poème en langue vulgaire.

Puisque Adhémar de Chabannes écrit que la puissance de Charlemagne s'étendait du Mont Gargano en Italie jusqu'à Cordoue en Espagne, on voudrait que le chroniqueur ait pris ce dernier détail dans une *Chanson de Roland* du début du XI^e siècle.

Dans ces quatre cas il est parfaitement possible que l'emprunt ait été fait dans le sens proposé par le néo-traditionalisme. Mais il est également possible que dans l'un ou deux ou tous ces quatre cas, le poète du *Roland* ait été l'emprunteur, cueillant ces détails dans la légende de Charlemagne — légende plutôt cléricale — qui, pour être en partie à l'état latent pour nous, n'est pas sans donner des signes de son existence.

Les moines ne se contentaient pas de transcrire les chroniques, ils les commentaient, ils les questionnaient, ils les amplifiaient, ils les mettaient parfois à profit pour leur maison. Et qu'on ne dise pas que l'éparpillement géographique des manuscrits où on trouve aujourd'hui ces traits de la légende de Charlemagne prouve qu'ils ont été semés par les jongleurs récitant de l'épopée vivante, voyageant par monts et par vaux. Les moines aussi étaient de grands voyageurs, le réseau de communications entre fondations monastiques était actif et peut-être le plus efficace de l'époque. Les trouvères des chansons de geste n'avaient sans doute pas les lumières pour compulsier des chroniques en latin, et n'en avaient pas besoin : ils pouvaient bien parler avec les moines qui en savaient le contenu.

A la possibilité d'emprunts dans le sens que j'ai indiqué, M. René

Louis a objecté : « La poésie populaire vivante n'a que faire des grimoires. » Et pourtant les trouvères y ont parfois fait appel à l'appui de leurs dires : « Il est escrit en l'ancienne geste », dit le poète du *Roland* qui, quatre fois en tout, en appelle au témoignage de documents écrits :

Il est escrit en la geste Francor... (1449)

Il est escrit es cartres e es brefs,
ço dit la geste... (1684-85)

Ço diū la geste e cil ki el camp fut :
li ber Gilie, por qui Deus fait vertuz,
e fist la chartre el muster de Loūm. (2095-97)

Il est escrit en l'ancienne geste... (3742)

Les moines ont travaillé aussi à la légende de Charlemagne et les poètes en langue vulgaire ne leur ont peut-être pas toujours fait la sourde oreille. C'est un souvenir savant, après tout, que celui de Dieu arrêtant le soleil pour Josué, que le poète a mis à profit en faisant renouveler le miracle pour Charlemagne sur les rives de l'Ebre. Écoutons donc toutes les voix qui se lèvent du fond de ces siècles presque silencieux ; il ne faudrait pas systématiquement rejeter l'idée que les clercs aient pu contribuer à la conservation et l'élaboration des légendes qui nous intéressent.

II

Passant à la deuxième rubrique de mes observations, qui concerne la langue et les vers de la *Chanson de Roland*, quelques constatations simples et évidentes s'imposent. La langue et les vers du manuscrit d'Oxford ne sont pas les premiers balbutiements d'une littérature et d'une langue littéraire naissantes. Le poème et celui ou ceux qui l'ont fait ont certainement hérité d'une tradition de récits héroïques en vers. Là où ils parlent de batailles et de mêlées, de coups d'épée, de lance, et même de tronçon de lance, on aperçoit déjà le poncif, et on sent que le poète donne ici ce que son auditoire attend de lui, le récit de faits d'armes admirables et même exagérés bien au-delà du croyable.

Par le fait que le combat est le pain quotidien des chansons de geste, ces poèmes ressemblent en leur essence à la poésie épique

de tous les peuples et de tous les temps. On n'a pas manqué de le signaler et d'en tirer parfois des conclusions aventureuses, raisonnant par analogie, reconstruisant la préhistoire de la chanson de geste française au moyen de ce qu'on a observé ou cru apercevoir dans le développement de telle ou telle autre poésie épique. On a construit une théorie générale de l'épopée, qualifiée d'épopée «vivante», et on veut à toute force que nos idées sur la chanson de geste française s'y conforment.

Parmi les dernières contributions à cette discussion, les chercheurs orientés vers le traditionalisme font grand cas du rôle du récitant, confondent volontiers poète et récitant, et vont jusqu'à nier l'idée de la filiation des manuscrits. Quelques citations rapides indiqueront suffisamment la nature de ces vues. D'abord deux citations de M. Jean Rychner : «Une récitation chantée tient toujours quelque chose de l'improvisation, n'est jamais tout à fait identique à elle-même», et «Le jongleur, qui improvise toujours dans une certaine mesure, qui, selon les circonstances, développe ou abrège...» (*La chanson de geste*, pp. 33, 68-69). Et M. Menéndez Pidal parle d'«une époque de poésie orale presque improvisée» et des «jongleurs, qui n'ont pas été seulement les exécutants de classe inférieure attestés au cours du bas moyen âge...» quoique ailleurs il fasse une distinction entre le «simple récitant» et «l'auteur ou le remanieur» (*La Chanson de Roland*, pp. 472, 474, 58).

Puisque nous nous occupons ici de la *Chanson de Roland*, la question de l'improvisation n'entre pas en jeu, de l'aveu même de M. Rychner («Il est extrêmement difficile de croire à une composition orale de la *Chanson de Roland*», p. 36). Mais en plus de cette idée peut-être exagérée du rôle possible du jongleur, qui, petit à petit, dans le livre de M. Rychner, devient «jongleur-auteur», il y a un deuxième postulat du nouveau traditionalisme touchant la transmission des chansons de geste et leur développement par le remaniement, dont le sens sera pleinement mis en lumière par deux citations. La première est de M. Rychner : «La mise par écrit des chansons de geste est un fait secondaire, qui ne se confond nullement avec leur composition, ni même nécessairement avec leur transmission» (p. 35). L'autre est de M. Menéndez Pidal : «Chaque manuscrit d'une chanson de geste représente un fait unique, profondément distinct des autres manuscrits de la même famille» (p. 63).

Voilà donc un congé sommairement donné à ce qu'on croyait être une branche sérieuse et respectable de l'étude des œuvres littéraires médiévales : la recherche de la filiation manuscrite. Avant d'accepter ces affirmations tranchantes, il faudrait interroger bien

des textes dans le dessein de scruter sérieusement le bien-fondé et l'utilité de pareilles hypothèses. M. Delbouille l'a déjà fait, et de main de maître, dans son essai publié dans le volume sur *La Technique littéraire des chansons de geste*. Si j'en parle aujourd'hui, et sans rien dire de nouveau, c'est pour ne pas laisser entièrement de côté cet aspect important de la doctrine du nouveau traditionalisme, et pour dire qu'à mon avis c'est là qu'il faut lui céder le moins de terrain.

III

La troisième et principale partie de mes observations regarde le problème qu'on est convenu d'appeler celui de l'unité de la *Chanson de Roland*. Ici encore les postulats et les positions du traditionalisme paraissent, au premier abord, naturels et raisonnables. Observée dans les textes que nous avons, la *Chanson de Roland* a été remaniée plus d'une fois entre l'archétype, dont le manuscrit d'Oxford est le meilleur, mais pas toujours le plus fidèle représentant, et les versions rimées et les traductions et adaptations étrangères plus jeunes d'un siècle ou deux. Il n'y a, *a priori*, aucune raison de nier que ce travail de remaniement n'ait déjà eu lieu avant l'archétype des manuscrits connus. Nous voyons tout de suite que l'archétype offrait bien autre chose qu'un simple récit versifié de l'événement de 778. Les différences, nombreuses et profondes, sautent aux yeux, et il n'y a pas lieu de les rappeler ici. La *Chanson de Roland* serait-elle donc le produit d'une série de plusieurs remaniements ?

Ou bien y aurait-il peut-être lieu de discerner dans la construction du poème des idées, des préoccupations, des procédés qui nous inviteraient plutôt à chercher, dans l'élaboration de la fiction, à un moment impossible à préciser, le travail d'un talent littéraire très supérieur à celui des autres poètes qui ont travaillé, que ce soit collectivement ou individuellement, aux chansons de geste ? Le traditionalisme moderne accepte bien, si j'ai bien compris, l'idée de remanieurs de génie. Il s'agirait alors de déterminer en quoi ce génie se serait manifesté. Le traditionalisme qui veut que la *Chanson de Roland*, comme toute chanson de geste de la bonne époque, soit le résultat d'un travail historiquement collectif, devrait nous expliquer pourquoi ce produit-ci de la collectivité a si merveilleusement réussi tandis que dans la presque totalité des autres chansons de geste elle n'a donné que des œuvres relativement médiocres, mé-

diocres de conception et médiocres d'exécution, une littérature de second ordre.

Tout le monde est d'accord pour trouver de grandes beautés dans la *Chanson de Roland*, mais on est loin d'être d'accord sur ce qui est beau, sur ce qui est bien fait. Ici les jugements subjectifs ont leur place. Permettez-moi de citer un exemple ou deux. Le manuscrit d'Oxford présente, pour la scène de la colère de Ganelon, un ordre de laisses différent de celui qu'on trouve dans les autres manuscrits, et pour Joseph Bédier l'ordre d'Oxford est psychologiquement supérieur et partant authentique. Pour d'autres critiques, c'est l'ordre des laisses dans les versions autres qu'Oxford qui est le meilleur, donc l'ordre primitif. Jugement subjectif. Un autre cas est présenté par le comportement de Ganelon devant le roi Marsile. Pourquoi prend-il, et inutilement, dirait-on, une attitude provocante qui met sa vie en danger? Pour Joseph Bédier, c'est pour qu'il puisse réellement croire, et même soutenir au besoin que Roland l'a exposé à la mort. A cette explication, plutôt raffinée, je préférerais une autre : Ganelon tient à provoquer les Sarrasins, qui offraient la soumission, à attaquer l'arrière-garde commandée par Roland. Laquelle de ces deux explications est la bonne? Qui sait? On est tenté de dire, comme Pirandello, «chacun sa vérité». *Così è, se vi pare.*

Je voudrais vous dire un peu ce qui est ma vérité à moi en ce qui concerne la structure de la *Chanson de Roland*, et pourquoi elle m'empêche d'accepter pleinement le dépeçage que les traditionalistes se croient autorisés à opérer sur le poème. (Ce que j'appelle ici le dépeçage, c'est le système qui voudrait, pour arriver à établir le contenu d'états de la *Chanson de Roland* plus anciens que l'archétype des manuscrits conservés, enlever tel ou tel épisode, tel ou tel personnage, qui paraît, au critique qui exerce cette méthode, non primitif mais plutôt une addition faite au cours d'un remaniement.)

Peut-être donnerais-je une bonne idée de la méthode d'analyse que je voudrais employer en donnant un exemple appliqué à une œuvre littéraire plus moderne. Parmi les questions qu'on pourrait poser à des élèves de lycée étudiant la tragédie des *Horaces*, par Corneille, il en est une qui a dû faire la matière de milliers d'exercices scolaires. Pourquoi Horace tue-t-il sa sœur Camille? Comme vous, j'ai posé cette question à des classes, et les élèves ont bien diligemment cherché et trouvé dans le texte comment Corneille a construit ses personnages en les dotant de traits de caractère qui, dans la situation du quatrième acte, les feront agir d'une façon qui ne pourra qu'aboutir à ce funeste coup d'épée. C'est parfait. Mais il

y aurait une autre façon de répondre à cette question, qui est ceci : Horace tue sa soeur Camille dans la pièce parce que Tite-Live a écrit qu'Horace tua sa sœur Camille, et il me semble que c'est là la bonne réponse et qui ouvre la porte à une meilleure compréhension de la façon dont Corneille a composé ce chef-d'œuvre.

Si, dans cet esprit d'enquête, nous interrogeons la *Chanson de Roland* pour essayer de deviner comment elle est devenue ce qu'elle est dans le manuscrit d'Oxford ? On constate d'abord qu'il y a un noyau historique, l'embuscade dans les Pyrénées où a péri Roland. Le récit du combat qu'on nous présente est bien différent de ce qu'il a dû être réellement, et, en plus, ce noyau d'histoire est encadré de fictions, c'est-à-dire d'éléments non historiques, contraires même à l'histoire. On ne peut mieux le dire que ne l'a fait M. Martin de Riquer : « La bataille de Roncevaux nous apparaît entourée de nombreux incidents factices, exagérés et déformés en vue d'atteindre une architecture artistique et de faire du combat le résultat d'un conflit humain. »

Ce qui m'attire surtout dans la structure du poème, ce sont les 1200 vers qui vont du début du poème jusqu'au moment où commence le combat à Roncevaux. (Soit dit en passant que nous lirions ces 1200 vers ensemble sans trouver grand'chose de ces fameuses formules préfabriquées au moyen desquelles on voudrait que les chansons de geste aient été construites par des virtuoses de l'improvisation.) Pourquoi cette série d'ambassades et de conseils si habilement enchaînés et qui nous révèlent ces deux hommes, Roland et Ganelon, précipités par leurs passions vers un destin que les autres ne savent ni prévoir ni prévenir ? Si je comprends bien la doctrine néo-traditionaliste, il a fallu plusieurs remaniements pour arriver à cette structure. A un certain moment Olivier aurait été créé pour représenter, à côté du héros, une vertu qui s'ajoute à l'héroïsme. Dans un autre remaniement, un traître Ganelon aurait été inventé ; dans un autre encore, l'ambassadeur sarrasin Blancandrin, qui a toujours attiré la critique traditionaliste, le scalpel à la main. Or, personne ne peut prouver que ces trois personnages fictifs n'aient pas été ajoutés à notre poème, comme le veulent les traditionalistes, dans trois remaniements distincts. S'il en a été ainsi, je dirais que ces trois remanieurs se sont merveilleusement bien compris, se sont donné la main à travers le temps et l'espace, et que je ne saurais lequel des trois il faudrait couronner de lauriers et gratifier du titre de remanieur de génie. Celui des trois candidats que je serais le moins tenté de choisir serait celui qui a inventé Olivier (je veux dire au point de vue de la structure du poème), et en cela je suis

mauvais disciple de Joseph Bédier, qui voulait que le moment sacré dans la création du poème fût celui où fut conçu le conflit entre Roland et Olivier. Je serais aussi peu enclin à voir un grand mérite dans l'introduction d'un traître dans la trame des événements : c'est une idée en soi assez banale. Et je ne vais certainement pas prétendre que Blancandrin soit en lui-même intéressant, mais seulement qu'on ne remarque pas assez l'utilité de son rôle, secondaire mais important, dans la marche des événements. Le remanieur de génie, à mon sens, s'il n'y en a eu qu'un, a été celui qui a conçu précisément le *tout* dans l'enchaînement des événements qui sont les prolégomènes de la bataille de Roncevaux.

On peut et on doit, je crois, chercher à pénétrer le sens de ce prélude, que je ne peux pas me résoudre à voir comme une combinaison due au hasard de remaniements successifs. Notre poète ne s'est pas contenté de faire se battre et mourir Roland à Roncevaux simplement parce que l'histoire l'y a fait se battre et mourir. Comme Corneille, qui ne s'en décharge pas sur Tite-Live, mais veut lui-même nous faire comprendre pourquoi Horace devait tuer sa sœur, le poète de la *Chanson de Roland* semble tenir à ce que nous comprenions pourquoi ce combat devait avoir lieu et pourquoi il était inévitable que Roland y mourût.

J'ai essayé, autrefois, de m'expliquer comment avaient été construits les 1200 vers qui constituent ce premier acte de la tragédie de Roncevaux. Je m'excuse de rappeler à votre attention ce petit essai, paru à la *Romania* en 1937. Quels qu'aient été ses mérites, il avait du moins celui de s'attaquer à un problème qu'on laisse ordinairement de côté. Cet essai proposait, comme hypothèse de travail, que le poète tenait à disculper Charlemagne du blâme qui pourrait lui être décerné pour avoir abandonné l'Espagne imparfaitement soumise et encore capable de lui infliger une sanglante défaite, et pour ne pas avoir prévu cette possibilité. Sans nous faire trop sentir qu'il construit en effet un habile plaidoyer historique, le poète nous fait voir une suite de calculs et de changements de calcul subtils, et dans ce cadre il nous conduit à ce grand choc entre Ganelon et Roland qui rend inévitable la tragédie, étant donné que l'héroïsme même de Roland — malgré Charlemagne, malgré Olivier — le rend incapable d'éviter le piège que lui tend son ennemi.

On dira que c'est une pétition de principe que de parler d'un poète, au singulier. Sans doute, mais on peut dire qu'avec l'hypothèse que cette première partie du poème aurait été imaginée et agencée par un seul homme, on peut mieux entrevoir le sens de cette série d'événements qu'il a imaginée : expliquer pourquoi cette ba-

taille qui n'aurait pas dû avoir lieu eut lieu quand même, et l'expliquer de façon à sauvegarder l'honneur de Charlemagne.

Evidemment, dans l'économie du poème, on aurait pu amener la bataille à moins de frais — en nous peignant par exemple l'effroi des Sarrasins de Saragosse, le paiement d'un gros tribut, et puis l'embuscade dans les défilés des Pyrénées, un peu comme dans le schéma si tronqué de la *Nota Emilianense*. Mais cela aurait laissé bien des choses inexplicables, par exemple ce que les Sarrasins comptaient gagner par cette attaque, quand leur première idée était de faire partir Charlemagne d'Espagne, coûte que coûte. Il fallait les faire changer de calcul, et c'est là le rôle de Ganelon.

Il fallait que Ganelon conçût l'idée qu'il y aurait peut-être un moyen de les faire changer de calcul et de faire naître chez eux l'idée qu'en attaquant Roland et son arrière-garde il y aurait plus à gagner qu'en poursuivant leur dessein de s'échapper par une feinte soumission à une conquête par Charlemagne. C'est par les sondages mutuels entre Ganelon et Blancandrin, au cours de leur chevauchée entre les deux camps, qu'on prépare le terrain pour ce qui va s'ensuivre.

L'hypothèse de l'introduction tardive de Blancandrin dans la construction du poème, qui est celle de tous les traditionalistes, ceux d'autrefois et ceux d'aujourd'hui, se heurte, à mon sens, à une difficulté : à quelle fin l'y introduire ? Si le poème a existé sans Blancandrin, avec Ganelon se rendant seul à la cour de Marseille, qui n'aurait rien proposé à Charlemagne, que gagnait-on à inventer ce Sarrasin rusé et qui ne représente que la ruse dans l'économie du poème ? Faute d'avoir trouvé une bonne réponse à cette question, j'ai conclu que Blancandrin était un élément essentiel, qu'il existe pour une fonction dans la fiction qui va du début du poème jusqu'au moment où commence la bataille à Roncevaux. Et cette fiction me semble avoir un sens et une idée dominante : montrer comment la bataille tragique fut amenée, non seulement par la démesure d'un héros, qui en effet est essentielle à ce dénouement, mais aussi par un enchaînement de délibérations, de projets, de conflits humains, de manigances mêmes, pleins d'astuce, et qui semblent avoir été imaginés dans le dessein de disculper Charlemagne de ce qui aurait été autrement une faute grave, un manque de prudence élémentaire, très nuisible à sa gloire.

Voilà bien une hypothèse, et trop subtile peut-être. Mais en a-t-on trouvé une autre, et meilleure, pour expliquer le sens et l'origine possible de ce premier acte du poème ? La *Chanson de Roland* est-elle si mal construite, si épisodique, si inégale, qu'on doive se

résigner à dire que ce prélude à la bataille ait été construit par additions et remaniements successifs et séparés? Voilà la question que je voudrais soumettre à votre réflexion, avant que nous ne souscrivions aux conclusions du traditionalisme sur l'évolution du poème antérieure à l'archétype.

IV

Il est temps de conclure et de revenir à la question que j'ai posée comme titre de cette communication : quel terrain faut-il céder au néo-traditionalisme en ce qui concerne la *Chanson de Roland*? Sur la possibilité d'une transmission continue et ininterrompue des données historiques qui sont à la base du poème, il ne faudrait pas, à mon sens, essayer de tenir la gageure de Bédier sur un long oubli, suivi d'une re-découverte au XI^e siècle. Mais il faudrait par contre demander aux traditionalistes de ne pas méconnaître systématiquement les signes d'une légende cléricale de Charlemagne qui n'aurait pas été sans influence sur le poème.

Sur le deuxième point, que faudrait-il concéder aux récentes théories sur le rôle de la récitation orale des chansons de geste dans leur construction, leur transmission et leur évolution par le remaniement? Peu de chose, en somme, puisque personne ne soutient, que je sache, que la *Chanson de Roland* soit un poème improvisé, et puisque l'hypothèse qu'il n'y ait pas de rapports entre les manuscrits, qui seraient de simples instantanés de telle ou telle version à un moment quelconque de sa transmission orale, me paraît aussi inutile que difficile à soutenir.

Sur mon troisième point, qui est celui de la facture ou texture du poème, ou plus précisément de cette partie du poème précédant la bataille, sur laquelle j'ai attiré particulièrement votre attention aujourd'hui, il est parfaitement possible que les traditionalistes aient raison de disséquer le texte d'Oxford à la recherche d'états antérieurs et plus simples du poème. Mais se livrer à la dissection de la *Chanson de Roland* armé des postulats du traditionalisme, sans le contrôle d'une critique littéraire qui regarde l'œuvre telle qu'elle se présente à nous, sans essayer d'y voir tout ce qu'on peut discerner d'unité architecturale, c'est courir le risque de découvrir de petites vérités et de passer à côté des grandes, c'est courir le risque, très grave pour des professeurs de littérature, de méconnaître un chef-d'œuvre.

Les traditionalistes ont le droit de chercher dans les chansons de geste, y compris la *Chanson de Roland*, des traits et des traces d'un art populaire oral, traditionaliste, collectif, anonyme et « vivant ». Nous autres aurons de notre côté le droit de ne pas suivre un traditionalisme poussé à ses limites extrêmes, et en face d'un poème aussi bien construit que l'est la *Chanson de Roland* d'y voir, non le travail de remanieurs multiples, mais plutôt la main d'un maître. Qu'il ait été le dernier remanieur, c'est possible. Ce que je soutiendrais, c'est qu'il nous permet d'oublier les autres.