

ANDRÉ DE MANDACH

ÉVOLUTION ET STRUCTURE DE LA LAISSE. ANALYSE DE QUELQUES CHAÎNES DE TRANSMISSION ORALE, ÉCRITE ET MIXTE

C'est en 1922 que M. Menéndez Pidal a ouvert la discussion sur la transmission orale ou écrite des chansons de geste. Depuis ce problème a obtenu une importance capitale parme les spécialistes des chansons de geste. Au dernier Congrès de notre Société Rencesvals, à Venise en 1961, l'éminent érudit espagnol est revenu sur ce sujet brûlant, en particulier à propos des chansons de geste franco-italiennes telles le texte de Venise IV des Gonzague de Mantoue. Selon lui, ce texte est l'aboutissement d'une *transmission orale*. La transmission écrite n'y a que voir. Ce récit est *destiné au chant; destinado a ser cantado*¹.

Cette thèse a été vivement attaquée immédiatement après sa communication, à Venise, notamment par MM. D. McMillan et M. Delbouille². Dans une chronique publiée dans la *Revue d'Humanisme et Renaissance* nous avons démontré que le manuscrit Venise IV est plutôt l'aboutissement d'une chaîne de transmission mixte, orale et écrite, soulignant les phases écrites³. Aujourd'hui nous voudrions reprendre la discussion, l'élargir en soumettant au public un certain nombre de textes nouveaux ou même inédits, tout en accentuant l'aspect oral du célèbre texte Venise IV.

1. R. Menéndez Pidal, *Sobre las variantes del código rolandiano V4 de Venecia*, «Cultura Neolatina», XXI (1961), pp. 10-19, en partic. p. 10. Cfr. du même, *La Chanson de Roland dans la tradition épique des Francs*, Picard, Paris, 1960.

2. Cfr. M. Delbouille, *Les chansons de geste et le livre*, «La Technique Littéraire des chansons de geste, Colloque international tenu à l'Univ. de Liège du 4 au 6 septembre 1957», Paris, 1959, pp. 295-407; Duncan McMillan, *À propos de traditions orales*, «Cahiers de Civ. Médiévale», III (1960), pp. 67-71.

3. A. de Mandach, *La vie de la chancellerie épique des Gonzague de Mantoue*, «Revue d'Humanisme et Renaissance», XXVI (1964), pp. 621-633, surtout pp. 623-625.

En premier lieu, nous voudrions dresser l'inventaire des onze versions d'une laisse de l'*Aspremont* citées ci-dessous, notamment celle du manuscrit Venise IV. Nous expliquerons aussi notre méthode de comparaison des «versets» et des vers de cette laisse.

En second lieu, nous examinerons la fonction de ces «versets» à l'intérieur de cette laisse unique, leur évolution et leur vitalité respective.

En troisième lieu, nous étudierons les divers genres de transmission représentés par les onze versions différentes citées. Nous tenterons de les placer dans leur situation historique, la mode de chanter les chansons de geste pendant les longues chevauchées des chevaliers en Italie.

I. STRUCTURE DE LA LAISSE

Nous avons choisi la laisse 324 de l'*Aspremont* et ses onze versions principales pour notre démonstration ⁴. Voici l'inventaire des onze versions citées ci-dessous :

A. La *Karlamagnús saga Aa*, le meilleur témoin de la version la plus archaïque «L₂*KmsP₃*» pro-Plantagenet que nous connaissons aussi par les feuillets anciens du ms. Lansdowne 782 (=L₂ selon la classification Roepke des manuscrits de l'*Aspremont*) et en troisième lieu par le ms. P₃ ⁵. C'est la version JAUNE, reproduite lors du Congrès sur une feuille JAUNE. Le jaune est aussi la couleur des trois lions passant gardant de l'écusson des Plantagenet. Equivalent de 20 vers environs.

B. La version ROSE ou «L₃-Paris*» est représentée ici par deux

4. Nous utilisons la numérotation des laisses et les sigles des manuscrits de : Fritz Roepke, *Studien zur «Chanson d'Aspremont», Beschreibung der Handschriften, Bibliographie, Concordanztafel, Textproben*, Thèse Lettres, Greifswald, 1908-1909. Dans l'édition Brandin, cette laisse porte le numéro de 307. Louis Brandin, *La «Chanson d'Aspremont», chanson de geste du XII^e siècle, Texte manuscrit de Wollaton Hall*, Champion, Paris, 1^e éd. 1919-20, 2^e éd. 1923-24; épuisé (CFMA nos 19 et 20). [Dans sa traduction de 1924, Brandin ne parle plus que du XIII^e siècle, et effectivement son texte est d'après le meilleur connaisseur du ms. de Wollaton Hall déposé à l'Univ. de Nottingham, M. Lewis Thorpe, du XIV^e siècle.]

5. C. R. Unger, *Karlamagnús saga ok Kappa Hans, Fortællinger om Keiser Karl og hans Jævniger*, Christiania, 1860, branche IV, ch. 55 de la Version a. A. L'édition Viljalmsson ne contient que la version Bb de l'*Aspremont*. Pour le ms. Lansdowne 782 ou 13, v. Bernardus Proper, *The Anglo-Norman Manuscripts of the chanson de geste «Aspremont» at the British Museum*, London, 1910. Dactylogramme de thèse de M. A., Bibliothèque de l'University College, London. Pour P₃ ou Paris, B. N. fr. 1598, v. Claudine I. Wilson, *A study of the Mss. of the «Chanson d'Aspremont» in the Bibliothèque Nationale in Paris*, London, 1922. Thèse dactylographiée de Ph. D., Univ. College, London.

manuscripts : le ms. L₃ de St. Augustin de Cantorbery, au début du XIII^e siècle, utilisé comme aussi le ms. Ch-Cantorbery, pour la confection du deuxième manuscrit rose, l'*Aspremont* de la Geste L₁ rédigée vers 1445 pour Marguerite d'Anjou, reine d'Angleterre, sur la commande du comte Talbot. 19-20 vers ⁶. Ces deux textes étaient mult copiés sur une feuille ROSE.

C. L'amplification BLEUE «Paris*» d'un religieux pro-français est représentée ici par deux témoins également : le mss. P₂ (47 vers ! !) et P₅ ⁷.

D. La refonte BLEUE de la versification et du style appelée ici «WPr-BR*» est mise en vedette par le ms. W-Wollaton Hall selon l'édition Louis Brandin. 48 vers ⁸. L'amplification ultérieure de cette refonte, BR* nous est connue par les mss. B et R. 59 vers ⁹.

E. Ensuite on trouve les contaminations VERTES d'Italie basées sur les traditions JAUNES ou ROSES ainsi que sur des traditions BLEUES, en premier lieu les deux manuscrits verts plus anciens P₃-Giovanni da Bologna et V₆ de Mantoue ¹⁰.

F. Une troisième tradition ChaV₄* VERTE franco-italienne s'est combinée avec d'autres encore pour aboutir au ms. Cha-Ferrare assez sobre, de la cour de Ferrare ainsi que vient de le démontrer M. M. Boni, ainsi qu'au rifacimento imaginatif émaillé d'allusions littéraires de Venise IV, l'ancien ms. 41 des Gonzague de Mantoue qui contient également l'une des plus célèbres *Chanson de Roland* ¹¹.

Ces divers types anglo-norrois, Cantorbery, français et franco-ita-

6. Nous consacrerons un chapitre spécial à cette Geste dans notre ouvrage en préparation : *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe, III : "Chanson d'Aspremont", Étude globale.*

7. Cfr. Walter Benary, *Mitteilungen aus Handschriften der "Chanson d'Aspremont"*, ZRP, XXXIV (1910), pp. 769 et ss.; W. Meyer-[Lübke], *Franko-italienische Studien II, 2 Aspremont*, ZRP, X (1886), pp. 22-55; C. Haase, *Weitere Studien zur "Chanson d'Aspremont" (Die Reimverbindungen und eine neue Textprobe)*, Thèse Lettres, Greifswald, 1917 (surtout le ms. P₂).

8. V. la note 4 ci-dessus.

9. Immanuel Bekker, *Der Roman von Fierabras, provenzalisch*, Berlin, 1829 (avec les 1.700 premières vers de l'*Aspremont* du ms. B de Berlin); idem, *Der Roman von Aspremont aus der Handschrift der Kgl. Bibliothek (Ms. Gall. 48)*, «Abh. der Kgl. preuss. Akad. Berlin», 1847, II, pp. 1-48 (transcription des 4.900 derniers vers du ms. B — qui est déposé aujourd'hui à Tübingen). Extraits dans la thèse de F. Roepke citée ci-dessus.

10. C. Wilson décrit le ms. P₃ (v. note 5 ci-dessus). M. Boni, *I manoscritti V₄ et V₆ della Marciana*, «Discorso all'Accademia delle Scienze di Bologna il 15 dic. 1961», Bologna, 1963.

11. M. Boni a écrit de nombreux articles sur les mss. V₆, V₄ et Cha. V. article publié dans ce volume-ci. Le ms. Cha-Ferrare est déposé au Musée de Chantilly, ms. Condé 470.

liens nous offrent ce qu'on pourrait appeler avec M. Rychner un «éventail» substantiel de versions parallèles ¹².

* * *

Lors du Congrès nous avons reproduit ces onze versions sur six feuilles mult copiées, reliées entre elles de manière à faire pliant ou «accordéon», la version la plus archaïque étant placée à l'extrême gauche du pliant, la version la plus développée et la plus contaminée, Venise IV, à son extrême droite. La couleur du papier était symbolique : la version pro-Plantagenet archaïque était sur papier JAUNE-OR, la version de Marguerite d'Anjou sur papier ROSE, les versions de France sur du papier BLEU rappelant ainsi l'une des couleurs du pays, les versions d'Italie sur du papier VERT suggérant également le drapeau national. — D'autre part, plus la couleur du papier était claire, plus la version était archaïque, et en principe les versions *vertes* représentent des contaminations de versions *jaunes* et *bleues*. Ceci devait mettre les auditeurs aussi rapidement que possible au courant de l'évolution générale d'une chanson aussi peu connue que l'*Aspremont*.

Chaque groupe de vers, chaque «verset» de la version archaïque JAUNE est numéroté en marge (§1, §2, §3, etc.). Ces numéros se retrouvent en marge des autres textes et sur les mêmes niveaux horizontaux du texte.

Chaque vers d'une version donnée qui se retrouve dans un remaniement ultérieur est *mis en italiques* : il s'agit d'un vers *qui se traditionalisera*. Les deux premiers vers «A la fontaine suz l'olivier foillu / o li dui roi se sunt tant combatu» se conservent dans toutes les versions, quelques petits changements de vocabulaire mis à part, de sorte que nous les avons mis en italiques, dans la version la plus archaïque, celle de la Saga. Dans les autres versions (qui représentent un état plus évolué) ces mêmes deux premiers vers sont imprimés en MAJUSCULES pour indiquer qu'il s'agit de vers QUI SE SONT TRADITIONALISÉS, donc de VERS TRADITIONNELS. Dans les versions «vertes» d'Italie les mots *son*, *oncle*, *Morel*, *Dieu le Pere* empruntés aux versions «Bleues» de France sont *soulignés en pointillé*, cela pour indiquer leur provenance «bleue». Chaque vers représentant une innovation individuelle du rédacteur de la version en question resté sans influence visible que les

12. J. Rychner, *Contribution à l'étude des fabliaux: variantes, remaniements, dégradations*. I. *Observations*, II. *Textes*, Droz, Genève, 1960, 2 vols. (trav. publ. p. la Fac. des Lettres de Neuchâtel, XXVIII) I, 11; cfr. idem, *La chanson de geste; Essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, Genève, 1961 (Publ. rom. et fr. sous la direction de Mario Roques, L.III).

autres textes imprimés ici est encadré par des traits diagonaux, p. ex., dans le ms. rosa LI l'expression / Par mien escient / est une addition inventée en 1445 qui n'a pas eu d'influence sur les autres textes présentés ici (qui sont d'ailleurs tous antérieurs).

En examinant l'évolution d'une laisse comme la nôtre à travers les siècles et dans son passage d'une région à l'autre et d'un pays à l'autre, nous avons l'occasion de faire quelques observations : à force de se démultiplier, la laisse subit des transformations, il est vrai, mais certains éléments possèdent une plus grande persistance que d'autres notamment le vers ou le verset d'intonation au début de la laisse, mais aussi le «verset de revirement» au milieu qui amène une mutation brusque dans la situation (Rolland survient soudain et sauve son oncle de la mort) et le «verset de conclusion» qui prépare le public à la situation de la laisse suivante. Ces versets traditionnels forment pour ainsi dire le squelette de la laisse.

Chacun de ces versets traditionnels crée un certain mouvement d'idée ou de sentiment qui a la tendance à se prolonger, à s'amplifier. Ainsi le mouvement du verset d'intonation de notre laisse, le §1, se prolonge dans les versions bleues, dans les versets-satellites que nous avons appelés P2a ou B. On peut supposer que le verset de développement archaïque (§2) s'est développé sous la forme de versets analogues plus longs dans les versions bleues (P2b et B2), mais ici comme ailleurs dans le cas de «versets de développement» la matière est de type flottant, elle s'adapte à la nouvelle situation sociale, nationale ou historique : il s'agit de «versets-caméléons».

Les remplisages dûs à des besoins de versification ont également la tendance à se transformer, où alors ils se perdent. Au contraire les clichés comme «sous l'olivier feuillu», le bric-à-brac de l'arsenal épique du jongleur moyen, se conservent souvent, où même ils se dédoublent — comme dans les cas des versions franco-italiennes V6 et V4 qui méritent le nom de «rifacimenti».

Bien que la laisse forme un bloc à l'intérieur d'une chanson de geste qui tend à garder son identité, ce n'est pas un bloc de granit, mais plutôt un *organisme* composé d'un squelette dur et d'une chair plus ou moins molle, un organisme fait d'éléments possédant chacun sa fonction définie. Comme toute scène d'une pièce de théâtre, comme tout «mouvement» d'un oratorio, elle est à la base de la composition et mérite l'attention des critiques.

II. ÉVOLUTION ET TRANSMISSION DE LA LAISSE

Examinons maintenant les conditions dans lesquelles le processus de conservation, d'adaptation ou de perte d'un verset s'opère. Selon nous, il existe quatre catégories de transmission: *la transmission écrite, orale, mixte ou indéterminée.*

En premier lieu, il y a donc les aboutissements d'une transmission écrite évidente: les versions jaunes et roses, la *Karlamagnús saga* de Norvège et les textes de l'abbaye de St Augustin de Cantorbery. Nous savons que la Saga a été traduite vers le milieu du XIII^e siècle environ en norrois, d'après des modèles latin-franco-anglo-normands originaires de l'Angleterre d'Henry III. Nous savons également aujourd'hui que les *Aspremont* L₃ et Ch et le *Gui de Warewic* C faisaient parties au moyen âge de la bibliothèque admirable de l'abbaye de St Augustin de Cantorbery. Selon l'inventaire médiéval très précis du monastère dont nous avons publié des extraits ailleurs, ces manuscrits portaient les cotes 1519, 1520 et 1516 à l'époque. Or vers 1445, et avant 1448 en tous cas, le comte Talbot fit rédiger un Geste épique pour Marguerite d'Anjou, princesse qui épousait alors le roi Henry VI d'Angleterre, Geste «L₁» utilisant les manuscrits 1519, 1520 et 1516 entre autres¹³. Nous avons imprimé ici l'un des modèles, notre laisse selon la version L₃, ainsi que le rejeton, notre laisse d'après la Geste appelée L₁ par Fritz Ropke dans sa classification des *Aspremont*. Ainsi le lecteur peut observer comment un texte du début du XIII^e siècle est adapté au langage du milieu du XV^e. Souvent, dans ces deux cas, des bévues de copistes s'expliquent par la *transmission écrite*.

En second lieu, il y a une seconde catégorie de cas, ceux de la *transmission orale évidente*. Les mss. «bleus» P₂ et surtout P₅ nous en offre des exemples. Le squelette de la laisse-modèle rose est conservé, grosso modo, dans ces versions bleues. Mais le jongleur a prolongé le mouvement des versets, il a développé la description de la situation de manière réaliste en décrivant les quatre lieux du corps d'Aumont d'où sortait son sang. Il habille le texte en décrivant des détails, p. ex. la pierre à grande vertu dont le heaume est décoré, puis il ajoute un vers qui sort de je-ne-sais-où :

que li iert morz

recreanz ou vaincu.

13. A. de Mandach, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe, I: La geste de Charlemagne et de Roland*, Droz, Genève, 1961 (Publ. rom. et fr. fondées p. Mario Roques, publiées par Jean Frappier, LXIX), pp. 261 et ss.

Ce vers n'a pas beaucoup de sens ici. Le jongleur s'est tellement éloigné du texte de base qu'il place des vers-souvenirs un peu à tort et à travers, là où ils n'ont plus leur fonction originale. — Le début de la laisse 324 selon le manuscrit P5 est très curieux. On pourrait le comparer à un galetas de la mémoire, avec des déchets parsemés ici et là. Avant même de décrire les coups que s'assènent les combattants, ce jongleur P5 nous en décrit les effets : le sang court ici et là des plaies : en tête il nous présente l'élément le plus émouvant. Au lieu de mentionner le chiffre arithmétique un peu sec de *quatre* lieux d'où coule le sang, il choisit une expression plus suggestive et plus vague, laissant sa part à l'imagination du public :

Qu'en plusors lius en est li sanc corrus.

L'hémistiche «ne li vaut un festu» n'a pas de fonction là où il l'a placé, c'est une expression-cliché populaire, un reste d'une version-modèle laissé dans la mémoire du chanteur peut-être, un déchet qui aurait survécu également au début de la version bleue B et à la fin de la version verte P3. On pourrait continuer indéfiniment la liste des traces de *transmission orale* dans les manuscrits P2 ou P5, à propos de cette laisse et d'autres. Ces manuscrits ne manquent pas d'être impressionnants, en tous cas pour Meyer-Lübke et Walter Benary qui les considéraient comme représentant le mieux l'archétype, dans leurs articles dans la *Zeitschrift für romanische Philologie*. Louis Brandin a choisi une version encore plus remaniée, la version W, pour son édition dans la série des Classiques Français du Moyen Âge. Les disciples de Stengel, Roepke et Mayer, ont poussé l'absurdité à l'extrême en considérant la version BR* comme la plus archaïque¹⁴.

En troisième lieu, il existe des chaînes de *transmission mixte* dont les phases orale et écrite ont chacune laissé des traces facilement identifiables dans le manuscrit, p. ex. dans les pages «vertes» des versions d'Italie, notamment dans les célèbres manuscrits Venise VI et Venise IV des Gonzague de Mantoue. Le manuscrit Venise VI a été terminé le 20 juin 1371 d'après sa dernière page¹⁵. Il dédouble notre laisse, après avoir cité la laisse en -u d'après un premier modèle, il en ajoute une seconde et une troisième en -ent et en -é d'après un autre, reprenant surtout lui-même l'aspect psychologique de l'action en main.

V6 reproduit d'abord la laisse 324 archaïque, plus exactement la laisse 324 de la version L3, omettant le détail important de la guise

14. V. la note 4 ci-dessus.

15. A. de Mandach, *La geste de Charlemagne*, op. cit., p. 321 ; idem, *La chancellerie...*, op. cit., pp. 623 et ss.

arrachée et citant le vers « puis al le son de son col despendu ». L'identité des expressions est surprenante — en particulier les deux derniers vers :

L3: §8a	Grant cop li a	de maintenant feru
§8b	vit le Elmon	nule ren ne l'en fu.
V6: §8a	Gran culpi.li oit	maintenant rendu
§8b	vit el Helmon	nulle ren ne li fu.

Ensuite le rédacteur de V6 revient en arrière ; à la nuit précédent l'arrivée de Roland aux abords de la fontaine pour sauver son oncle, il imagine l'angoisse du neveu sachant que son oncle est en péril. Le rédacteur connaît parfaitement les laisses qui suivent et leur refrain « Roland fu mult dolent », il s'en inspire pour créer sa laisse-satellite en *-ent* et cite deux fois cette phrase : Roland « plore de ses oilç » et prie « Deus li Pere omnipotent ». Deux fois li mentionne la monture de Roland, Morel, et trois fois il cite les mots « son oncle », tous des éléments que lui a inspirés la version amplifiée bleue. Dans une deuxième laisse-satellite, cette fois-ci en *-e*, le rédacteur de V6 compose une conclusion : Aumont est plus fort que lion enchainé, il voit Roland et le poursuit. Comme deuxième vers de cette laisse il emprunte le vers d'intonation de la version bleue P2, nous révélant ainsi la source précise de son inspiration : De « A la fontaine soz l'olivier ramu » il fait un vers « A la fontaine soz l'aulivier ramé ». Si *ramu* est devenu *ramé* c'est pour remplir les exigences évidentes de la rime.

V6 suit donc deux modèles : une version rose du type L3-Cantorbéry et une version bleue du type P2 de France. Mais ce qui nous importe ici, c'est la manière dont il les utilise : il copie méticuleusement la première, italianisant à peine la graphie, alors qu'il n'emploie la seconde que de loin, utilisant de manière répétée certains de ses éléments pour faire un tableau psychologique de la situation de Roland craignant pour son oncle Charlemagne. Alors que dans le cas du deuxième modèle il pourrait facilement s'agir de souvenirs d'une version qu'il aurait entendu chanter, dans le cas du premier modèle, il y aurait *transmission écrite*. Or nous avons démontré, au Congrès de Venise de notre Société en 1961, que précisément le rédacteur de V6 avait un texte écrit devant les yeux, rédigé en anglo-normand, avec des rimes en *-on* et *-un* dans la même laisse (justement comme dans le ms. L3-Cantorbéry) ¹⁶.

16. A. de Mandach, *À la découverte d'un nouvel "Aspremont" de la Bibliothèque des Gonzague de Mantoue*, « Cultura Neolatina », XXI (1961), pp. 116-122, surtout pp. 119-121. Avant la communication, M. M. Boni nous a dit qu'en effet les mélanges *-un -on* étaient typiques de l'anglo-normand.

Sur le fol. 1 r. du ms. Venise VI, notre rédacteur a d'abord copié les douze premiers vers de la première laisse de l'*Aspremont* complet, avec des finales en *-on* et en *-un* avec la forme habituelle du nom d'Ago-lant dans les manuscrits de Cantorbery (*Agulant*), puis il s'est arrêté. Sans doute s'est-il rendu compte du fait que son public voulait de véritables rimes et qu'il fallait adapter le texte écrit en anglo-normand aux exigences générales de ce public, aux points de vue de la versification, de la langue et du goût. Après avoir copié en guise d'introduction pieuse une brève *Passion*, il a recomposé la *Chanson d'Aspremont* toute entière, en franco-italien, sur les feuillets 6-69 du même manuscrit. Souvent il a simplement copié littéralement un modèle écrit du type rose L₃-Cantorbery, souvent aussi il a utilisé ses souvenirs d'une version du type P₂ bleu pour développer le récit, pour en approfondir les aspects psychologiques et littéraires.

Il semble que le modèle anglo-normand écrit sur parchemin lui serve de guide auquel il aime se rapporter au début de chaque nouvelle laisse fondamentale. Puis il se laisse emporter par son imagination, il pioche dans ses souvenirs (ou éventuellement dans d'autres manuscrits) et développe son sujet. Ensuite il revient à son modèle de base anglo-normand et livresque pour transcrire la laisse suivante. Après les laisses satellites 324a et 324b en *-ent* et en *-u* inspirées des versions bleues, il revient à la version rose du type L₃ pour copier le début de la laisse 325 : au lieu de parler d'un Aumont plein de virilité, d'un Aumont « vertueux » comme on disait à l'époque, à la manière bleue, il suit exactement le texte rose L₃ de Cantorbery et cite son « Aumont orgueilleux ».

La tradition Venise VI de l'*Aspremont* semble avoir eu beaucoup d'influence, ainsi qu'en témoignent les fragments Bess, du cardinal Bessarion de Venise, et F, du professeur en droit Giovanni Da Calabria de Bologna¹⁷. Malheureusement ces manuscrits ne contiennent pas la laisse 324, de sorte que nous n'avons pas pu les citer ici et démontrer le degré des plus complexes de ces contaminations. Pour chacune de leurs laisses il faudrait peut-être établir plusieurs schémas généalogiques différents, fait qui pourrait bien servir à illustrer la transmission orale et son effet.

Presque tous les versets du ms. P₃-Giovanni Da Bologna reproduisent le texte de la version jaune, sauf qu'à la suite du verset 4, P₃ s'inspire de la version bleue et de sa description du sang qui coule et de l'angoisse. Déjà Van Waard a relevé le rapport étroit entre

17. J. Monfrin, *Fragments de la "Chanson d'Aspremont" conservés en Italie*, «Romania», 79 (1958), pp. 237, 252, 376, 409 (excellente édition).

P₃ et la Saga. Ce n'est que de temps à autre que P₃ semble se rappeler de tel ou tel beau verset de la version bleue.

La version Cha-Ferrare a beaucoup de points communs avec V₄, de sorte qu'on peu stipuler l'existence d'une tradition (écrite ou orale) ChaV₄*. Celle-ci suit souvent la version archaïque jaune, reproduisant p. ex. ici le détail de la guige arrachée, mais l'influence d'une tradition bleue très proche de P₂ se fait sentir assez souvent. Cette tradition ChaV₄* ajoute une quantité d'allusions littéraires au texte, elle émaille le texte de mentions d'animaux. Le ms. Cha est un témoin sobre de l'état ChaV₄*, ainsi que M. Boni l'a démontré¹⁸.

Le rédacteur de V₄ surenchérit encore sur ces tendances de ChaV₄* ; c'était un lettré de qualité, probablement de la région de Padoue, selon les recherches récentes de M. G. B. Pellegrini. Il compare Aumont et Charlemagne à un vautour et un faucon, et Roland à l'hirondelle dans la laisse 324a. Dès le début de la scène il parle des oiseaux qui gazouillent autour de la fontaine qu'il imagine entourée d'arbres. Il semble avoir entendu une version bleue parlant du *sant issu* près de la fontaine, et immédiatement lui qui aime insérer des allusions à Rome et à St Pierre dans son récit pense qu'il doit s'agir de ce qu'on appelle un «sant» dans son dialecte, en italien «un santo», sans doute un saint pape ayant passé au bord de cette fontaine au cadre silvestre, donc le pape St Silvestre. On peut se plaindre de ce rédacteur comme l'ont fait MM. Rosellini et Boni, en disant qu'il ne comprend pas son modèle, où alors on peut supposer, comme le fait M. Menéndez Pidal, grâce à sa compréhension en profondeur des processus épiques, qu'il a connu son modèle par transmission orale : en écoutant un jongleur chanter du *sant issu* près de la fontaine, il a mal compris, et le feu de son imagination méridionale a transformé et développé le tout.

Le rédacteur de V₄ a appliqué la même technique dans le couronnement de son manuscrit, dans sa *Chanson de Roland*, et notamment à propos du voyage de Ganelon à Saragosse. Il place Ganelon dans un décor romantique, au clair de lune, *al clar de lua*. Le comte est seul et pensif, il s'adresse à sa bête, le *bon cavallo* qui le mène dans la capitale arabe où l'attend son destin¹⁹.

18. M. Boni, *I rifacimenti franco-italiani della "Chanson d'Aspremont" conservati nella Biblioteca Marciana*, «Cultura Neolatina» (1961), pp. 123-134.

19. Relevons que les textes des chansons d'*Aspremont* et de *Roland* semblent avoir voyagé ensemble à partir de la région de langue d'oïl pour aboutir tous les deux dans les manuscrits de la *Karlamagnús saga*, de la *Karl Magnus Krönike*, de la Geste de Charlemagne des Feroë et du manuscrit franco-trévisan de Venise IV. Aussi représentent-ils les mêmes stades de développement à l'intérieur de la diffusion européenne de la chanson en question : la Saga offre un texte archaïque simple, le ms. Venise IV

Ses emprunts oraux réitérés sont faciles à dépister, mais les traces de transmission écrites sont plus rares. On peut imaginer qu'un scribe du nord des Alpes ait abrégé *St Gilles* sous la forme de *St G.*, abréviation qui aurait été interprétée dans la suite au Sud des Alpes (à la mode de la Geste de Guillaume) par *St Guielmo*, la leçon donnée par V₄ dans son *Roland* à l'endroit où partout ailleurs il est parlé du baron St Gilles. Ici le texte écrit *St G.* aurait fait le pont entre les deux leçons. On pourrait également supposer qu'un scribe du Nord des Alpes ou d'Angleterre ait écrit *St Gilles* avec un *s* quasi illisible qui aurait été interprété au sud des Alpes par *St Gillen* et assimilé à *St Gilhen* ou *St Guillaume* dans la suite. Dans ce cas aussi, le lien nécessaire entre France et Marche de Trévisse possède la forme d'un texte écrit. Passons maintenant aux preuves en faveur des phases orales de la transmission de Venise IV et de chansons analogues en Italie.

A la suite de l'*Aspremont*, au début de la *Chanson de Roland* de Venise IV, nous trouvons un préambule aux termes suivants :

Chi voil oir	vere signifficance?
A San Donis	ert une geste in France.
Cil na sa ben	qui parle le scrit in çante
n'en deit aler	a pei çubler que çante
mais çivalçer	mul e destreire de Rabie.

Donc dans le préambule même de la *Chanson de Roland* de Venise IV il est parlé de *chanter*; il est même dit comment il faut le chanter : en chevauchant sur un mulet ou un destrier d'Arabie. Voici donc une confirmation nouvelle de la phrase de M. Menéndez Pidal : «La versión veneciana es, sin duda, un texto *destinado a ser cantado*.»

Pour mieux comprendre le sens de ces paroles, adressons-nous à Nicolas de Vérone, à sa chanson de geste *La Pharsale* rédigée en 1343 pour Nicolas I^{er} d'Este, marquis de Ferrare. Après s'être identifié lui-même dans plusieurs vers, Nicolas prie les jongleurs qui chantent or endroit de ne pas faire passer sa chanson de geste à lui comme leur propre production :

Und pri le giugleors qe *cantent* orendroit... (v. 1938)

Par ce vers même, Nicolas indique nettement que sa chanson est destinée au chant. En outre, il nous explique la raison qui le pousse

une version des plus complexes, très refaite et contaminée. Qu'il s'agisse de l'*Aspremont* ou du *Roland*, il n'est pas utile de les traiter comme des égaux, de les mettre pour ainsi dire «dans le même sac».

à mettre en rimes les Faits des Romains sur les batailles entre Pompée et César : c'est qu'on avait l'habitude, à son époque, de chanter en chœur des chansons de geste pendant les longues chevauchées, *pour rompre la monotonie et se distraire*. Les récits sur les batailles fameuses de Charlemagne et de Roland avaient déjà été mis en rimes afin d'en faciliter le chant lorsqu'on était à cheval, ainsi qu'il le dit. Sans doute ces chants de batailles célèbres servaient-ils à inciter les chevaliers au combat devant avoir lieu à l'issue de la chevauchée. Citons donc la *Pharsale*, texte qui porte le n° 11 dans les Inventaires des Gonzague de 1407, donc en tête du n° 41 appelé aujourd'hui Venise IV :

Savés por qoy vous ai
ceste feré bataille

mis en rime de France
a la dure acontance ?

Qe li zantis de cuer
maintes fois por aprendre
des zouzes trepasees
l'en li conte de Hector
de Porus, d'Alixandre
de Zarlle, de Roland
e des autres autors
pour ce qe rimé sont
Mes dou Feit des Romains
nul conter bien a pont
se tote foi n'avoit
pour ce qu'il n'est rimé
e home çivaçant
a lire por zamin

qand vont por strange stance
ardiment e sciance
vont feisant demandance,
e de sa convenance
e de lour asemblance
e de cil de Maiancc
ond ne faiz recontance
selong lour proveance.
ne pooit por certance
tot la droite sentance
l'autor en sa prexance
par nulle concordance
avroit trou destorbance
le fait en comunance.

Or vous veul rimer
qe cil qe por la rime
le pora dir sans livre
e de falir l'istoire

por tele destinace
l'aura en resembrance
e sans nulle pesance
ja non aura aotance

(*Pharsale*, vv. 18-37 ²⁰.)

Il y avait donc deux corps d'exécutants de chansons de geste : les amateurs et les professionnels. Les amateurs chantaient les chansons apprises par cœur parce qu'il était malaisé de lire un livre en trotant ou en galopant : les textes versifiés, rimés et chantés étaient plus faciles à apprendre par cœur de sorte qu'ils obtenaient la préférence des chevaliers. Avant la bataille, il fallait aussi se réchauffer le cœur en prenant en exemple les prouesses d'Hector et d'Alexandre, de César ou de Roland. On peut s'imaginer qu'ainsi se développaient des ver-

20. Hermann Wahle, *Die Pharsala des Nicolaus von Verona*, Marburg, 1888, av. corr. dans : G. Bertoni, *Sur le texte de la "Pharsale" de Nicolas de Vérone*, ZRP, XXXII (1908), pp. 564-570. Le ms. Genève fr. 81 cité porte les leçons «par qotz», «zonzes».

sions régionales, celle des chevaliers ferrarais, celle des Mantouans, celle des Modénais et celle des Trévisans. Comme les Modénais, les Ferrarais et les Padouans étaient souvent alliés, leurs versions avaient peut-être la tendance de se contaminer ou même de se fondre. Un jeune chevalier apprenait une chanson de 10.000 vers comme l'*Aspremont* simplement en se joignant au choeur des autres chevaliers et en la chantant à plusieurs reprises pendant plusieurs chevauchées consécutives. S'il dictait le texte ainsi appris à un scribe, après plusieurs années d'interruption, naturellement que son texte pouvait avoir des trous, des transpositions ou des passages improvisés.

En outre, il y avait les jongleurs, les chanteurs professionnels qui chantaient pour gagner leur vie. Ils avaient intérêt à développer ou contaminer des versions existantes, afin d'avoir leurs textes à eux dont ils pouvaient se vanter d'avoir le monopole. Ainsi ils pouvaient obtenir des oboles supplémentaires. Comme Nicolas de Vérone nous le dit, ces jongleurs étaient parfois indéliçats et ne respectaient pas les coutumes de la propriété intellectuelle du temps, faisant passer une chanson d'un autre pour la leur, obtenant ainsi une contribution supplémentaire du public. La règle était donc de contaminer autant que possible les versions, et d'aller chercher, dans les scriptoria ou bibliothèques épiques comme celles de Mantoue ou de Ferrare, de nouveaux textes à combiner entre eux et à chanter. C'est ainsi que s'explique, en Italie comme en France et en Espagne, ces espèces de «mélangeurs épiques» nationaux qui sont à la source des textes conservés si contaminés en général — que ce soient des chansons de geste, des chansons de troubadours ou des fabliaux. Ignorer ces conditions fondamentales de nos manuscrits, c'est s'enfoncer dans un cul-de-sac.

Plus un texte est contaminé, mieux il vaut aux yeux de son créateur et du public. Plus proche sera-t-il peut-être, aux yeux du jongleur, de l'archétype, de l'évènement historique décrit. Donc c'est ainsi qu'il remplira le mieux les conditions qui le feront paraître, paradoxalement, au moyen âge, comme une espèce d'«édition critique» proche de la vérité.

Ce processus de combinaison des textes est favorisé, croyon-nous, par la transmission orale. C'est ainsi que la thèse de M. Ramón Menéndez Pidal exposée à notre dernier Congrès trouve, par les textes de l'*Aspremont*, le préambule du *Roland* de Venise IV et Nicolas de Vérone, une confirmation éclatante.