
INTRODUCTION

La tradition qui met en avant l'oralité des chansons de geste ne doit pas leurrer le lecteur d'aujourd'hui : si l'on continue à chanter de geste jusqu'au milieu du XVI^e siècle dans des regroupements populaires à l'occasion de grandes fêtes, les plus anciennes chansons de geste sont conservées dans des manuscrits qui datent pour les plus anciens du XI^e siècle. Premiers ou presque des textes en langue vernaculaire à être reportés sur du parchemin, les chansons de geste ne sont ni les vies de saints que l'Église aurait pu valoriser ni des pièces lyriques composées par un grand seigneur : elles connaissent l'honneur du parchemin par ce qu'elles ont d'historique, par le statut qui tout à coup est donné à ces objets oraux et malgré tout ductiles.

La chanson de geste est mémoire, et quittant la voix pour la lettre, elle devient document, trace – mais portant par là-même la double tâche originelle d'une mise en mémoire orale, instable et recomposée selon les besoins de l'imaginaire et d'une trace écrite, portant marque dans sa contingence même des conditions extérieures de sa mise par écrit. J'écris *tâche* bien sûr pour souligner que quelques « erreurs » que la chanson de geste puisse commettre au regard de ce que nous appelons aujourd'hui l'Histoire, elle a une mission à remplir et que la constitution sinon d'un savoir historique, du moins d'une mémoire identitaire, est de son ressort immédiat.

De là, un statut complexe : il importe certes de lire la chanson comme un objet de l'oralité, structuré comme l'a montré Jean Rychner¹ par le grain même de la parole, par la résistance physique du jongleur, par les « trucs » que connaissent tous les conteurs, phrases récurrentes, enchaînements, situations parallèles, scènes à faire que l'on décrit à plusieurs reprises – et le cinéma lui-même adopte, *mutatis mutandis*, des procédés semblables. Mais il est central de la lire également comme un objet aux ambitions d'une autre

1. RYCHNER Jean, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.

nature, plus concerté et plus subtil, qui manipule le récit en fonction d'enjeux d'actualité.

À supposer que l'Orature utilise des ressorts et des éléments dramatiques plus « simples » et moins recherchés que la Littérature (ce qui resterait à discuter), un tel questionnement ne peut réellement interférer dans notre approche des chansons de geste, qui nous sont conservées justement parce qu'elles sont *écrites*. Et ce mot renvoie non seulement à l'activité du scribe, mais bien à celle de l'auteur, quel qu'il soit.

Nous sommes habitués, certes, à tenir l'écart entre deux périodes historiques, et le lecteur de *Notre Dame de Paris* saura avoir un pied dans le xv^e siècle de la narration et un pied dans le xix^e siècle du narrateur, en même temps qu'il sait précisément vivre dans son xxi^e siècle et réagit en fonction de cela. Mais ici, c'est à la fois la période carolingienne, le moment probable de la composition du *Couronnement de Louis* (vers 1130 pour certains) et le moment où les manuscrits la conservent (xiii^e siècle) qu'il faut considérer, de notre point de vue d'habitants d'un xxi^e siècle bien éloigné de tout cela.

En même temps, soyons conscients que ces distorsions qu'entraîne l'écriture différée des mémoires de tous ordre, celles qui se glissent dans la réception qu'en ont ceux qui s'imaginent contemporains – et les faux sens qui peuvent surgir ainsi – nous en subissons les conséquences pour des durées bien moindres, sans parfois identifier d'où viennent le malaise ou l'incompréhension qui nous saisissent. La durée médiévale, qui permet – malgré la lenteur que nous lui attribuons de notre point de vue éloigné – de percevoir la naissance dans la durée de ces distorsions, nous permet également de les prendre en compte et de les modaliser.

D'abord, la question de la transmission du *texte* : c'est l'état de la langue qui permet de dater le *Couronnement* du premier tiers du xii^e siècle, alors que les manuscrits sont plus tardifs ; les vecteurs qui ont conservé le récit sont-ils des jongleurs ou des manuscrits aujourd'hui disparus, peu importe en fait ; mais la diversité des versions conservées – réparties dans le stemma que propose l'édition Langlois ou montrées dans la version parallèle de l'édition Lepage – témoigne de la vie du texte, qui a été transmis, repris, approprié, et qui a vécu pendant plus d'un siècle en se modelant et se modulant selon les vecteurs et leurs publics. La transmission manuscrite qui a donné le texte qui nous concerne à présent a visé à figer les choses ; mais elle n'a pu empêcher la suite des dérivations, des appropriations en langue étrangère et des dérimages qui témoignent de la vitalité de la matière tout au long du Moyen Âge.

Ce que nous lisons – et ce qu'éventuellement notre oreille intérieure entend résonner – n'est donc pas vraiment *la chanson* de geste mais *une transcription* de celle-ci, déjà tardive et recomposée dans un temps et avec des attentes différentes ; et quelle que soit la fidélité de l'éditeur, il y a dans ses choix d'édition tant de partis-pris que d'autres chercheurs jugent bon de

revenir sur son travail et non seulement de présenter différemment le texte, mais de le repenser².

Dans le cas qui nous concerne, on admet généralement qu'a existé – et perdu pour nous – un premier cycle concernant Guillaume, cycle dont la *Chanson de Guillaume* serait un témoin : l'univers de l'Aymeride y est déjà posé et mis en ordre, fondant les réécritures et les décalages. On a souvent mentionné le vers « Trestot aveit entroblié Orable » pour rappeler que dès cette chanson de geste existait implicitement une tradition épique associant Guillaume à Orable, et que le jongleur/auteur du *Couronnement* jouait des tensions qu'il créait par cet épisode où Guillaume pourrait épouser une autre femme que celle que lui a attribuée la tradition³.

Ainsi, la double question de l'écrit et de l'oral reste bien artificielle si l'on s'attache à la figure d'un jongleur qui « improviserait » avec talent sur son canevas ; et cela même si l'on convoque tout ce qui relève des vers formulaires, des *topoi* épiques, de la structure narrative dont on a beau jeu d'imaginer qu'elle captivait les foules dans les châteaux et les auberges. Le texte qui nous est offert est écrit, a été conservé par l'écrit, et mis en forme par un éditeur qui a visé à imprimer un document aussi philologique que possible. Il n'en reste pas moins qu'un texte médiéval, surtout en langue vernaculaire, est destiné à être lu à haute voix, dans une lecture qui n'est jamais absolument solitaire. Ce qui n'est peut-être pas de l'ordre de l'art du jongleur se trouve valorisé comme un art de l'auteur, et dès la fin du XIII^e siècle les chansons de geste seront revendiquées par d'authentiques écrivains, de Jean Bodel à Bertrand de Bar-sur-Aube, qui joueront sur l'oralité dans leurs textes écrits, et l'utiliseront sciemment et à des fins artistiques.

Faisons un parallèle évidemment sacrilège : en insérant d'inutiles appels à l'attention et à la générosité d'un auditoire absent par un jongleur fictif, l'auteur de chanson de geste s'apparente à la mode steampunk qui vise à déguiser la technologie moderne pour lui donner un faux air de modernité à la Jules Verne, en habillant les ordinateurs ou les tablettes de bois, de cuir et de cuivre. Se mêlent ainsi, dans une même valorisation esthétique, le « vrai vieux » et le « faux vieux », dont le détournement prend poids de la proximité même avec les authentiques, qui permet de mesurer à la fois la fidélité et l'écart, l'*inventivité*.

Au-delà de ce parallèle et plus sérieusement, il importe sans doute de prendre en compte la coexistence, au cours du XIII^e siècle (la plupart des manuscrits du *Couronnement* ont été écrits alors) de chansons de geste anciennes – que l'on continue à copier – et d'autres modernes que des

2. L'exemple le plus canonique se trouve évidemment dans les *Pensées* de Pascal, où chaque éditeur crée un texte nouveau aux implications différentes ; mais cette situation extrême ne doit pas diminuer les différences radicales qui président aux diverses éditions des textes médiévaux.

3. Cf. BENNETT P. E., ici même.

« écrivains » composent alors (on en composera jusqu'au xiv^e siècle, et la *Chanson de Bertrand du Guesclin* de Cuvelier, une des dernières, est conservée dans huit manuscrits). Il y a, sur le plan linguistique comme sur le plan formel, sur le plan de la langue comme sur celui de la littérature, un intérêt pour ce *corpus* à la fois ancien et toujours d'actualité.

Alors que les chansons de geste sont souvent organisées de façon binaire, balançant et organisant l'ensemble du récit en deux masses équilibrées et symétriques⁴, la structure du *Couronnement* est plus subtile, au point que les érudits du siècle dernier ont souvent eu le sentiment que l'œuvre était le montage maladroit d'épisodes épiques ; les chercheurs actuels ont montré au contraire la cohérence d'une œuvre qui vise à couronner Louis, comme roi puis empereur, et à assurer sa puissance sur ses adversaires intérieurs comme extérieurs. Dorotea Kullmann montre bien la tension qui s'exprime dans le prologue, entre un savoir et des affirmations cléricales et historiographiques et la figure d'un « vilain jongleur », trace dévaluée d'une oralité incompétente, à laquelle s'oppose le texte de la chanson de geste : œuvre d'un jongleur qui n'est pas vilain, œuvre d'un clerc.

Œuvre orale à coup sûr, puisque déclamée ou lue à haute voix, le *Couronnement* est l'œuvre d'un auteur – et ce mot nous évitera de choisir entre le *jongleur* et l'*écrivain*, et d'un auteur habile qui sait jeter des ponts d'un épisode l'autre ; à quelque centaines de vers, des expressions reviennent en écho pour accentuer la similitude des situations ; les apparents disparates de la chanson et de ses branches concourent à créer un objet proprement littéraire, qui vise à promouvoir tout à la fois la nostalgie d'un monde carolingien révolu – exaltant Charlemagne disparu – et à valoriser l'héritage du lignage, à asseoir le pouvoir parisien et à affirmer le rêve d'une puissance romaine. Claude Lachet, Nicolas Lenoir, Philip Bennett mettent en évidence les jeux d'écho qui font de ces cinq épisodes – on parle parfois de *branches* ou mêmes de *tiroirs* – un objet abouti.

Et, en même temps que le *sens* est clairement affiché, l'auditeur peut se passionner pour des épisodes variés et également fascinants, qu'il s'agisse du geste spectaculaire de Guillaume ou de ses luttes contre des guerriers, des géants ou des troupes supérieures en nombre. Le combat acharné réjouit l'auditoire, comme aujourd'hui les scènes à effet de n'importe quel blockbuster américain. Il répond à des attentes, à une typologie précises, et doit en même temps surprendre par une invention, une variation inattendues : Valérie Naudet l'a dégagé en montrant comment, dans le combat singulier comme dans le raid victorieux sur Tours et les usurpateurs, le jongleur sait renouveler la forme et l'esprit du combat. Si l'effet est moins visible que dans la *Chanson de Roland* où douze combats singuliers d'affilée⁵ sensibilisent l'auditeur aux variations, il n'est pas moins essentiel à l'esthétique de la chanson de geste.

4. C'est le cas du *Roland*, d'*Aspremont*, de *Raoul de Cambrai*, d'*Aliscans* et de bien d'autres.

5. Laisses XCIII-CII.

Ce qui nous concerne, plus qu'une éventuelle archéologie de la *performance*, c'est la destination immédiate du manuscrit qui nous conserve les textes, manuscrit souvent raffiné, enluminé, destiné à la lecture mais aussi à la contemplation. Il y aurait à s'attarder bien sûr sur la première lettre de la chanson qui dans le ms BnF fr 1449 enjolive de tous ses entrelacs graphiques une anacrouse sonore « Oez seignor » : elle est comme emblématique du paradoxe que nous venons d'évoquer, et mime par sa façon d'attirer l'œil le cri de *captatio attentionis* de toute activité orale.

Mais, de façon révélatrice, cette lettre ornée se situe en dessous d'une illustration représentant la scène qui donne son nom à la chanson. Regarder un manuscrit, c'est d'une certaine façon s'intégrer dans l'histoire. Le mot nous renvoie étymologiquement au regard, dans la tradition médiévale :

« Dicta autem Graece historia ἀπὸ τοῦ ἱστορεῖν, id est a videre vel cognoscere. Apud veteres enim nemo conscribat historiam, nisi is qui interfuisset, et ea quae conscribenda essent vidisset. Melius enim oculis quae fiunt deprehendimus, quam quae auditione colligimus⁶. »

Celui qui a écrit était présent aux épisodes qu'il rapporte, et l'immédiateté de son regard, qui constitue garantie, est en quelque sorte prolongée par l'immédiateté du regard que je porte sur le manuscrit. La mise par écrit renforce la dimension proprement historique du document, qui se constitue ainsi comme objet mémoriel au même titre que la chronique latine, mais qui se propose à un lectorat/auditoire en langue populaire. On voit dans la chanson d'*Aliscans* les jongleurs convoqués à la fin de l'épopée, pour le mariage de Rainouart et de la belle Aalis :

« Droit au mostier ont Renoart mené
Et Aaliz au gent cors honoré ;
Et illuec sont ambedui espousé.
Li jugleor de par tot le regné
I sont venu ; dit lor fu et conté
Que li quens a Renoart marié⁷. »

Ils vont certes divertir la noce, mais on leur raconte ce qui s'est passé et fatalement ce qui précède cette noce ; les voici non seulement vecteurs de la chanson de geste, mais protagonistes à part entière, et garants de l'histoire.

6. « L'histoire est en effet dite en Grec ἀπὸ τοῦ ἱστορεῖν, qui vient de voir ou de connaître. En effet personne chez les Anciens n'écrivait l'Histoire qu'il n'y ait participé, et qu'il n'ait vu les choses qu'il fallait consigner. Nous nous approprions mieux en effet ce qui se passe avec nos yeux que nous ne les recueillons par ouï-dire » ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, I, 41, éd. W. M. LINDSAY, Oxford, Oxford University Press, 1911.

7. *Aliscans*, éd. C. RÉGNIER, CFMA 1990, t. II, v. 8124-8129.

Plus classique, la référence, dans les chroniques d'Hastings, à Taillefer qui chante la chanson de Roland avant le début du combat.

« Taillefer, qui mult bien chantout,
 sor un cheval qui tost alout,
 devant le duc alout chantant
 de Karlemaigne e de Rollant,
 e d'Oliver e des vassals
 qui morurent en Rencesvals⁸. »

C'est lui qui, après avoir chanté les combats, portera le premier coup de la bataille, ce qui fait qu'on ignore si Taillefer est un chevalier qui chante de geste ou un jongleur qui sait se battre : le jongleur fiable n'est pas un *vilain*, mais quelqu'un qui comprend l'histoire parce qu'il en participe pleinement⁹. L'objet épique qui nous est proposé est donc également un objet historique, présentant une garantie d'authenticité par la double autorité du jongleur qui à un titre ou à un autre a été présent – spectateur non pas individuel mais générique – et par celle de l'écrit qui est celle par excellence de l'histoire et de la chronique. On peut ajouter à cela l'enluminure qui ouvre l'œuvre dans plusieurs manuscrits : elle n'est pas à considérer, ni maintenant ni alors, comme un document réaliste, une quelconque photographie de l'épisode, mais bien au contraire comme la preuve que le manuscrit se donne à voir autant qu'à entendre, qu'il est caution d'une certaine vérité par sa seule matérialité. De la même façon que l'incipit de l'œuvre insistait de façon emblématique sur ce que l'on devait *Oïr*, l'enluminure qui l'ouvre nous donne à voir et rappelle que nous sommes exactement devant de l'histoire

Le paradoxe est que cette scène de couronnement est assez anodine, et que le roi couronné entouré de ses proches est semblable en apparence à celui de bien des chroniques. La différence tient cependant à deux éléments essentiels : d'une part, la main levée du souverain couronné, signe d'acceptation¹⁰ marquant la soumission à la volonté divine, n'est pas systématique : si on la retrouve dans l'acceptation de la Vierge ou de Constantin recevant la grâce¹¹, elle est absente de la plupart des scènes de couronnement, où le roi couronné a à peu près la même position, mais l'index levé pour indiquer sa fonction de commandement, comme dans l'illustration du sacre de Chilpéric des *Grandes Chroniques de France*¹². Dans cette même enluminure, de part et d'autre du souverain, deux évêques aux mitres dorées bien reconnaissables procèdent au sacre, l'un et l'autre bénissant, celui qui est à sa droite versant sur la

8. WACE, *Roman de Rou* (ed. Holden, SATF, 1970-1973), v. 8013–8019.

9. Cf. KULLMANN D. *ici-même*.

10. Cf. GARNIER François, *Le Langage de l'image au Moyen Âge, signification et symbolique*, Le Léopard d'or 1982, t. I, p. 174 sq.

11. *Ibid.*, p. 177.

12. Ms Bibl Sainte-Geneviève 782 f. 100, *ibid.*, pl. 112.

tête du souverain le contenu de la Sainte Ampoule, bien anachronique mais exemplaire. Dans le ms BnF Fr 1449, il n'y a pas de Sainte Ampoule, mais un seul évêque bénit le souverain, alors qu'à la place de celui qui procédait à l'onction se trouve la figure d'un laïc, Guillaume, qui pose des deux mains la couronne : c'est lui qui accomplit l'acte définitif, sous le regard du clergé. L'acceptation du souverain en devient ainsi ambivalente, puisqu'on ne sait plus si elle se soumet à la volonté divine ou à celle de Guillaume.

L'histoire, la « vraie » si tant est que nous puissions la cerner, ne nous donne pas une image faible du roi Louis le Pieux, qui est roi d'Aquitaine avant d'être empereur, et qui lutte de nombreuses années, avec le comte Guillaume de Toulouse, contre les vassaux infidèles, les Basques et les Sarrasins. S'il est roi enfant, il sera un souverain expérimenté lors de son accession à l'empire. La figure du souverain lâche et indécis que brosse l'ensemble des chansons de geste françaises – parallèlement à une tradition beaucoup plus mesurée dans les chroniques latines comme le montre Mathias Herweg – n'a pas plus de légitimité que l'image qui nous est posée en ouverture de manuscrit ; si elle a servi à légitimer la destitution prononcée par les fils de Louis le Pieux, elle sert ici à renforcer l'importance du lien vassalique, et à marquer combien le roi, s'il est élu de Dieu, doit être aussi le chef reconnu de ses guerriers. Elle sert enfin – mais c'est la chanson qui le rappelle avec insistance et pas l'image – à renforcer l'importance prépondérante d'un souverain dynastique qui, malgré ses fragilités, reste le garant d'une stabilité du pouvoir menacé par les guerres civiles : les préoccupations ne sont plus celles d'un empire carolingien, mais bien celles d'un royaume de France – il n'est que de voir une topographie qui nous fait passer d'Aix la Chapelle à Laon, certes, mais surtout à Tours et Saint-Denis, fief inattendu de Charles et Louis qui sont l'un et l'autre dans les chansons « li reis de Saint Denis¹³ ».

Ce que l'on a montré plus haut du texte épique s'enrichit de ces résonances historiques, éclairant l'actualité de l'instauration du pouvoir capétien¹⁴. Comme l'ont montré ici même Nicolas Lenoir et Denis Collomp à la suite de Jean Frappier, on peut retrouver dans la chanson de nombreux éléments qui prennent tout leur sens ramenés au moment de sa composition, vers 1130, et l'importance des Normands, évidemment nulle au temps historique de Louis le Pieux, en est un indice fort. Esther Dehoux montre également combien la chanson colle non seulement à l'actualité, mais aux éléments idéologiques à l'œuvre alors, visant à instaurer la lignée capétienne comme une lignée légitime, quels que soient ses représentants.

Mais la soumission de Louis à la volonté – de Guillaume, de Dieu ? – a aussi une autre valeur, en tant que le souverain qu'il est aura pour fonction principale de rendre la justice. Son geste d'acceptation doit être compris comme l'exercice d'une puissance qui lui est déléguée, et qui reste fondatrice

13. Éd. Langlois, v. 1461, 2521.

14. Cf. Denis COLLOMP ici-même.

de l'exercice du pouvoir. Il est à noter que les deux groupes (nobles et clercs) qui dans l'enluminure initiale du *Couronnement de Louis* cautionnent l'accès au trône seront ceux-là qui plus tard le mettront en cause et l'emprisonneront dans la crypte de Saint-Martin de Tours : le geste du seul Guillaume n'en est que plus fort, et il met en place une justice qui est vengeance, comme le note L. Sunderland, en ce qu'elle rétablit l'équilibre.

C'est que la chanson du *Couronnement*, si elle est politique, est également épique, et il ne faut oublier ni l'attente ni le plaisir immédiat de l'auditeur ou du lecteur. La figure de Guillaume, cela a souvent été souligné, n'est pas celle du héros lisse et exemplaire : il n'est ni Roland dans sa fougue sans faille, ni Olivier dans sa sagesse idéale ; il a peur, il se met en colère ; il lui arrive de frapper trop fort et d'estourbir malencontreusement son adversaire, au point que *Fierebrace* devient son surnom ; dans le combat, il n'a pas de ces blessures nobles, ou du moins on ne les évoque pas, sauf celle sur le nez, justifiant un autre surnom sans heureusement le défigurer totalement : personne pas même Orable ne rechignera devant un héros plus probablement *al curb nés* que proprement énasé.

Par son courage et sa loyauté, par sa fidélité à sa mission, par sa générosité chevaleresque, Guillaume est le héros par excellence. Par sa force démesurée et pas absolument maîtrisée, par la monstruosité de son visage tôt oubliée, Guillaume a paradoxalement les traits du double comique du héros : il est le capitaine Haddock près de Tintin, Obélix près d'Astérix ; en fait, il est alternativement les deux, dans une ambiguïté que lèvera le personnage de Rainouard. Alain Corbellari¹⁵ a bien montré cette facette de Guillaume, qui est à la fois sérieux et comique, et qui est aussi *multiple*, associé qu'il est bien souvent à l'ensemble du lignage des Aymerides, souvent présent, toujours évoqué, comme s'il était l'émanation d'un groupe, son prolongement. Guillaume incarne ainsi, à lui seul, un lignage, et l'idéal du lignage fidèle ; au même titre que les lignages de traîtres – ceux de Mayence – ou de révoltés, au même titre que les figures royales positives (Charlemagne) ou négatives (Louis le Pieux), Guillaume synthétise une sorte de catégorie mentale, morale et sociale, une catégorie pragmatique et non idéale : alors même qu'il sait combattre aussi bien que Roland, Guillaume a sur lui l'avantage de l'imperfection, de la souplesse, d'une certaine forme de vie qui rend sa position non plus exemplaire et idéale, parfaite et intenable comme celle de Roland, mais au contraire un peu chaotique, drôle parfois, humaine à coup sûr, et à laquelle le vassal peut chercher à ressembler ; dans son imperfection, Guillaume est un modèle auquel on peut s'identifier, et pas un idéal inaccessible.

En tant que héros, Guillaume a certaines imperfections de la jeunesse, dans sa fougue mal dirigée, dans son absence de statut : il n'a ni terre ni

15. A. CORBELLARI *Guillaume d'Orange, ou la naissance du héros médiéval*, Klincksieck, 2011, p. 122 sq.

épouse et même si on sait par ailleurs qu'il épousera Orable en Orange, il est pour le moment libre de tout engagement et pauvre de terres. Sa richesse, qu'au prix de quelques anachronismes il a acquise en Espagne, il va l'employer à constituer l'armée qui combattra Guy d'Allemagne. Il est, comme le montre Huguette Legros, un « jeune », sans terre, qui attend de se constituer un patrimoine pour changer de statut dans la vie féodale ; mais il l'est, paradoxalement, *pour longtemps*. Le vers 2674 « En son servise vueil ma jovente user », est révélateur de l'attitude de Guillaume : mis au service de son prince, il passera sa jeunesse, mais ce service inépuisable sera le garant justement de cette inusable jeunesse (l'ensemble du cycle nous le montre ainsi, fidèle et invulnérable au temps, jusqu'à ce qu'il se décide à servir un nouveau prince dans le *Moniage*).

Guillaume devient ainsi une sorte de héros inusable *par le fait même de son dévouement à son prince*. Il se rapproche en ce sens de Roland et de Charlemagne, la jeunesse de l'un rendant l'autre infatigable¹⁶, bravant le temps et les Sarrasins : s'il fallait tuer Roland pour que Charlemagne vieillisse devienne *recreant* et renonce à combattre – et c'est en cela que la vengeance personnelle de Ganelon est une atteinte organique à l'empire et l'empereur – la valeur de Guillaume gardera sa dignité à l'empire, alors même que le prince n'a pas cette dignité. Héros inusable parce que sa démesure n'est pas une démesure morale¹⁷, mais qu'elle touche simplement sa force physique. Guillaume ne défie pas une armée de Sarrasins comme Vivien ou Roland ; il acceptera de rebrousser chemin, il acceptera de se tourner vers Dieu pour implorer son aide (on notera au passage que Roland, qui remet son gant à saint Gabriel, ne prononce aucune prière du plus grand péril à Roncevaux). Il est preux autant que sage, et vit au-delà des défaites, pour prendre sa revanche et rester seul vainqueur.

Cette pérennité de Guillaume, aussi populaire que Roland, mais qui n'est pas fauché dans sa jeunesse comme lui – ou comme Vivien – permet de créer un héros récurrent. C'est la suite des aventures de Guillaume – et de ses ancêtres et de ses proches – qui permet de mettre en œuvre les imposants manuscrits cycliques recomposant la matière épique, et de façon durable, puisque des réécritures et des dérimages se poursuivront tout au long du Moyen Âge. Ph. Bennett a montré comment cette organisation cyclique préexiste probablement à la version que nous avons, et permet non seulement les jeux de prolepse que l'on peut repérer, mais déjà l'épaisseur narrative du personnage, qui s'inscrit dès sa première inscription dans une dynamique plus complexe. Pour une de ses premières apparitions dans le cycle, cette version des années 1130, même si le texte en est plus tardif, présente les complexités

16. On se souvient du vers récurrent « Quant ert il mais recreanz d'osteier? » v. 528, 543, 556 (Ed. C. SEGRE, TLF, Droz, 1989).

17. Cf COMBARIEU Micheline de, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste : des origines à 1250*, PU Provence, 1979.

et les arrière-plans qui font de Guillaume un personnage multiple d'une réelle épaisseur.

Il est, parce que jeune, parce que héros vulnérable, celui qui peut passer par les étapes initiatiques qui font de lui un héros des symboles. J. Grisward a montré combien le cycle complet des Aymerides s'inscrit dans la continuité de la symbolique trifonctionnelle indo-européenne ; à ce titre, la figure de Guillaume comme celle de Louis s'inscrit dans une sorte de nécessité qui représente non plus une politique, non plus une idéologie, mais une sorte de mythologie du pouvoir.

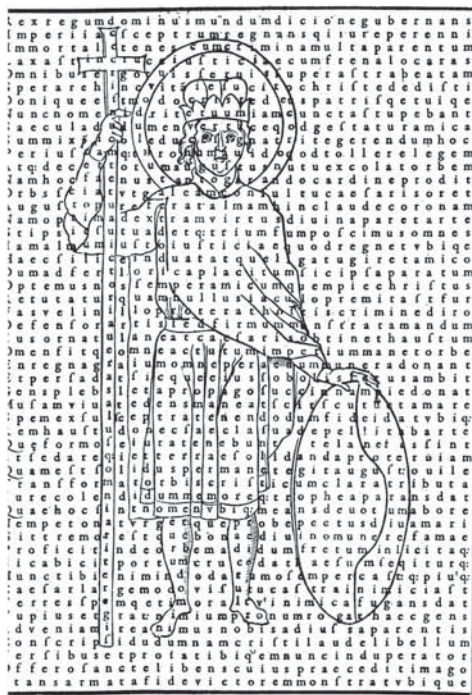
Cette mythologie peut certes se penser dans les termes politiques que l'on a évoqués plus haut ; mais elle se décline selon des données plus intemporelles, les seigneurs infidèles et les vassaux loyaux : le monde qui nous est offert est celui des barons révoltés et des portiers fidèles, de l'exaltation du petit peuple au détriment des seigneurs avides. Muriel Ott a montré comment les *bellatores* révoltés sont dévalués dans l'épisode de Tours, tout comme les clercs qui sont de mauvais conseillers : c'est le petit peuple qui saura conseiller Guillaume et soutenir Louis : un nouvel équilibre se met en place, minorant la compétence de ceux qui sont près du pouvoir et veulent s'en emparer. On notera au passage que dans la chanson les pèlerins comme les portiers, comme les petits clercs, sont de judicieux conseillers stratégiques, comme si l'art de la guerre était une sorte de passion commune. Si c'est le cas – et pourquoi pas, nos contemporains sont tous peu ou prou des sélectionneurs de l'équipe de France en puissance – la chanson de geste, en présentant campagnes et faits d'armes décisifs, contribue à fédérer solidement une nation – comme aujourd'hui les compétitions sportives.

Ce monde est aussi celui qui alterne les périls intérieurs avec ceux qui se présentent aux Marches, la décadence médiocre de l'arrière et l'héroïsme du front, le péril des Sarrasins toujours menaçants et les barons d'Empire qui contestent au roi de Saint-Denis sa part de pouvoir et d'indépendance. Dans ce jeu, les traîtres barons qui pensent à leur fortune personnelle manifestent, autant que les princes de l'église qui vont séquestrer Louis, un manque total de sens de l'État en plus de leur égoïsme médiocre. Au-delà de ces frontières, c'est aussi le ciel et la terre qui sont en jeu, un équilibre entre Dieu au dessus de tous et la seigneurie de la Terre qui Lui revient et qu'il confie à celui qu'il désigne.

La démesure de Corsolt et de l'émir Galafre est ainsi de croire qu'ils ont la possibilité de s'approprier la terre, tout en laissant le ciel à Dieu ; ils rompent ainsi l'unité de la Création, et en subiront les conséquences. Mais leur échec exemplaire est d'une certaine façon symbolique de l'ensemble de la chanson : il montre que, quelle que soit la force et la démesure – et Corsolt est un géant – ce qui doit rester uni ne peut être disloqué. La continuité du lignage, la continuité des terres, la continuité sociale, la continuité de la foi sont marquées avec constance tout au long de la chanson comme la volonté de Dieu, à laquelle participe Guillaume.

Louis le Pieux, tout dévalorisé qu'il est dans la chanson, participe à un titre ou à un autre de l'image que dressent de lui les clercs carolingiens ; je pense à la belle page de dédicace des *Louanges de la Sainte Croix* de Raban Maur, où le souverain est présenté, en armes, portant en plus de son bouclier une lance qui exalte le souverain en tant qu'il accomplit le projet divin : le bouclier qu'il porte n'est plus une simple arme défensive, mais le bouclier de la foi qui repousse les traits néfastes du Malin¹⁸, la lance annonce la victoire et le salut, et l'auréole qui entoure la tête du souverain porte « Tu Hludovicum Criste corona » : Toi, Christ, couronne Louis. Quelque légitimité – ou illégitimité – qu'il ait, qu'il soit couronné par le Christ ou par Guillaume, Louis se trouve dans la situation du garant du droit et de la loi, de l'intégrité du royaume et de la protection de ses frontières. Piètre garant, mais garant reconnu.

Le *Couronnement de Louis* est, comme l'a montré James Simpson, une chanson qui s'efforce de perpétuer l'univers carolingien ; s'il en subsiste des traces fantomatiques, les débris d'un naufrage sur le plan de la narration épique, la chanson se charge d'une autre gageure, et vise à légitimer un empire carolingien sans Charlemagne, par la seule force de Guillaume. Il n'appartient plus au souverain d'être héroïque et exemplaire comme il a pu l'être, puisqu'il peut s'appuyer sur des vassaux exemplaires. La souveraineté voulue par Dieu peut d'une certaine façon se passer d'un souverain. Mais elle ne peut se passer d'un juge et d'un justicier. Si Guillaume s'excuse en quelque sorte d'un mouvement brusque lorsqu'il fracasse le crâne d'Arneïs, il prévoit avec précision les châtements à infliger à ceux qui mettront en cause le pouvoir royal. Le combat singulier pour ceux de l'extérieur, une couronne sanglante pour Acelin qui



Dédicace figurée de Raban Maur à Louis le Pieux, *De Laudibus sanctae Crucis, Augustae Vindelicorum*, 1605

18. « Nam scutum fidei depellit tela nefanda... » « car le bouclier de la foi repousse les flèches impies » Raban Maur, *De Laudibus Sanctae Crucis* ; on pourra consulter l'édition et commentaire de Michel Perrin, Berfç international/Trois Cailloux, 1988, p. 40-41, 170-171.

l'avait convoitée à l'intérieur. Certes, l'image de la justice est toujours nostalgique, et entre le regret du temps de Charlemagne et les conseils donnés à son fils, on voit bien que la réalité est bien éloignée du rêve. Mais, comme le montre Luke Sunderland, il y a dans ce rappel des valeurs de la justice et du souverain comme garant un optimisme qui correspond bien au désir de légitimer un lignage nouveau.

Nostalgique et programmatique, orale et littéraire, composite et composée, politique et guerrière, historique et légendaire, on voit que la chanson du *Couronnement de Louis* ouvre un vaste chantier d'une richesse constamment renouvelée, et qu'il ne faut pas ramener à une antique histoire de conflits oubliés ; il s'agit d'un chef d'œuvre, et son étude, couche après couche, ouvre des perspectives nouvelles¹⁹. Les travaux ici rassemblés poursuivent les pistes ouvertes par plusieurs générations de chercheurs, d'Ernest Langlois et Joseph Bédier hier à Dominique Boutet et Alain Corbellari aujourd'hui ; ils n'ignorent pas ceux de Bernard Guidot et de Joël Grisward sur le cycle de Guillaume²⁰ : des noms qu'il fallait mentionner et qui, du plus ancien au plus récent, constituent de riches voies d'accès à une œuvre majeure.

Leur organisation en quatre parties ne doit pas leurrer : il est toujours question de texte quand on parle d'histoire, et les personnages comme les épisodes relèvent de l'un et de l'autre, tant l'œuvre est riche et tant les approches convergent et dialoguent.

Ce n'est pas une œuvre au programme de l'agrégation qu'il importe d'aborder ici – même si les contingences extérieures lui donnent ce statut – mais bien un texte fondateur aussi bien de la littérature que d'une certaine idée de la nation.

19. On est précisément dans la définition que naguère proposait Raymond Queneau : « Un chef d'œuvre est aussi comparable à un bulbe dont les uns se contentent d'enlever la pelure superficielle tandis que d'autres, moins nombreux, l'épluchent pellicule par pellicule : bref un chef d'œuvre est comparable à un oignon. » (« Drôles de goûts », paru dans *Volontés* n° 11, novembre 1938 – et repris dans *Le Voyage en Grèce*, Gallimard 1973, p. 137.)

20. Même s'ils sont moins centraux, je tiens à mentionner deux travaux qui ont constitué pour moi de merveilleuses initiations à l'univers épique : Micheline de Combarieu du Grès *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste : des origines à 1250*, Publications de l'université de Provence, 1979 ; Huguette Legros, *L'Amitié dans les chansons de geste à l'époque romane*, Publications de l'Université de Provence, 2001. Je tiens également à souligner l'aide précieuse de Brigitte Hüe dans la relecture de ces épreuves.