

La description dans la chanson de geste

Si l'on songe aux descriptions de personnages ou d'objets qu'offre le roman du XII^e siècle, la chanson de geste, surtout à l'époque ancienne, paraît faire bande à part. Peu ou pas de portraits, des descriptions de lieux limitées à une désignation par le nom, auquel sont associés de rares éléments qualifiants : d'une façon générale, surtout, rien qui vienne rompre la marche du récit. On constate en effet l'absence quasi totale de ce qui caractérise le roman en ses débuts, la pause extra-diégétique qui permet, selon les auteurs médiévaux, de prendre du champ par rapport à l'exposé des faits tout en donnant des éléments qui permettent de mieux le comprendre¹.

Dans le même temps, la chanson de geste, qui célèbre sur le mode lyrique des exploits guerriers, cherche à rendre son objet sensible à l'auditeur : le jongleur, dans son chant même, ne cesse de donner à voir ou à entendre. Son récit est donc essentiellement descriptif, et les motifs selon lesquels s'organisent les grands moments de l'action épique sont conçus de façon à permettre une représentation des faits qui s'adresse vigoureusement aux sens.

Nous nous proposons d'examiner ici la stratégie épique du donner à voir ou à entendre, en envisageant les grandes étapes de l'histoire de la chanson de geste : l'âge des origines — avec, notamment, la *Chan-*

1 — Matthieu de Vendôme insiste sur la fonction signifiante de la description, qu'il s'agisse des personnes ou des lieux. Ainsi, il paraît juste de décrire la vertu de Caton, « ut, audita morum elegantia et multifario suae virtutis privilegio, quicquid sequatur de negligentia Caesaris, de observatione libertatis, auditori facilius possit intimari » (in E. Faral, *Les Arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, réimpr. 1971, I, 38, p. 119). De même, à moins que la description du lieu et du temps ne soit le support d'une réflexion proposée à l'auditeur (« Nisi enim temporis aut loci amminiculo aliquid auditori velimus intimare »), elle est superflue. Cicéron, au contraire, a eu raison de décrire les délices de Sicile, car ils rendent compréhensibles les fautes commises par Verrés (*éd. cit.*, I, 110, pp. 147-148).

son de Roland —, la période de floraison, au XIII^e siècle, et la chanson de geste tardive.

1. L'âge des origines

Au départ, tous les éléments susceptibles de présenter un personnage, un objet ou une scène paraissent étroitement intégrés au récit ; ils ont pourtant une fonction signifiante qui dépasse le cadre de l'énoncé où ils figurent ; on rencontre d'autre part quelques indications descriptives hors-diégèse.

1.1. Traits intégrés au récit

Le premier niveau est celui de la *nomination* des personnages, qui isole un individu ou un groupe. C'est, par exemple, « Blancandrins de Castel de Valfunde », dont le nom éclate comme une fanfare à la fin de la deuxième laisse du *Roland* (v. 23) ; ce sont les guerriers de Marsile choisis pour porter le message de trahison à Charlemagne :

Sin apelat Clarin de Balaguét,
Estamarin e Eudropin, sun per,
E Priamum e Guarlan le barbét,
E Machiner e sun uncle Maheu,
E Joüner e Malbien d'ultremer (63-68),

ou bien les chefs de l'arrière-garde française qui se rassemblent et rejoignent Roland et Olivier :

Vint i Gerins e li proz quens Gerers,
E vint i Otes, si i vint Berengers
E vint i Astors e Anseïs li fiers,
Vint i Gerart de Rossillon, li veillz ;
Venuz i est li riches dux Gaifiers (794-798).

Le nom des personnages cités est accompagné d'éléments de caractérisation. Il peut s'agir du pays d'origine (de Valfunde, 23 ; de Balaguét, 63 ; d'ultremer, 68 ; de Rossillon, 797), des relations entre deux personnages (sun per, 64 ; sun uncle, 67), d'indications sur le rang et la valeur (proz quens, 794 ; riches dux, 798), de traits physiques (barbét, 65 ; li veillz, 797). Lorsqu'aucun élément qualifiant n'est associé à un nom déterminé (Priamum, 65, Joüner, 68 ; Gerins, 795 ; Otes, Berengers, 795, Astors, 796), il semble bien que la place occupée dans un couple de personnages (renforcée, s'agissant de Gerins, par l'alli-

tération avec Gerers) constitue en elle-même un type élémentaire de caractérisation.

Quelle est la fonction de ces séquences de noms propres ? Fixer, tout d'abord, dans la vibration particulière que comporte le chant, des sonorités qui s'inscrivent dans la mémoire, même si les éléments retenus sont d'importance narrative modeste. Ainsi, lorsque Ganelon s'équipe pour son ambassade, la chanson n'omet aucun détail :

Ceint Murgleis, s'espee, a sun costéd ;
En Tachebrun, sun destrer, est muntéd ;
L'estreu li tint sun uncle Guinemer (346-348) :

la vibration du chant crée ici l'inquiétude, puisque Ganelon est investi d'une mission essentielle, dont le poète nous a dit qu'il la remplirait mal (178). Dans les énumérations citées plus haut, le groupe est signe de puissance, signalant, pour les païens, la variété des pays d'origine, et, pour les chrétiens, la vaillance. La simple nomination peut donc être signifiante d'une action à venir, comme le montre encore le passage suivant, qui présente les païens en train de s'équiper avant la bataille de Roncevaux :

Païen s'adubent des osbercs sarazineis,
Tuit li plusur en sunt dublez en treis.
Lacent lor elmes mult bons, sarraguzeis,
Ceignent espees de l'acer vianeis ;
Escuz unt genz, espiez valentineis,
E gunfanuns blancs e blois e vermeilz (994-998).

Les éléments descriptifs, liés à une action précise (l'adoubement), font alterner des indications sur la robustesse des armes (*dublez en treis*, 995 ; *mult bons*, 996), leur élégance (*genz*, 997), leur couleur (*blancs e blois e vermeilz*, 998) et celles qui caractérisent l'origine des armes, à travers des adjectifs qui déclinent à l'oreille des auditeurs les variations du pays païen. *Sarazineis* et *sarraguzeis* (de Saragosse) donnent le ton ; *vianeis*, même s'il renvoie à Vienne en Dauphiné, et *valentineis*, même s'il ne désigne pas Valencia en Espagne mais Valence en France, ne peuvent sonner que comme des contrées païennes. Cette troupe, prête à la lutte, n'est pas seulement redoutable : elle symbolise l'essence de la païennie, qui va affronter les chrétiens en un combat sans merci.

Ce type d'énumération signifiante, qui recourt essentiellement à la nomination, est un des procédés caractéristiques de l'épopée. Au chant II de l'*Iliade*, la revue des guerriers grecs et troyens donne elle aussi le pressentiment d'une lutte immense, grâce à une sorte de devisement du monde : « Les Béotiens ont à leur tête Pénééléôs et Léïte

— Arcésilas, Prothoénôr et Clonios. Ce sont des gens d'Hyrie et d'Aulis la rocheuse —, de Schène, de Scôle, de la montueuse Etéone²...».

Un deuxième niveau descriptif est représenté par l'usage, dans le courant de la narration, d'un élément qualifiant qui situe, en l'isolant du contexte, un personnage, un élément du décor. C'est Aude, qui apparaît dans la salle du palais d'Aix, «une bele damisele» (3708); c'est le «perrun de marbre bloi» (13) sur lequel s'étend Marsile au moment de délibérer, ou «l'erbe verte» (671), sur laquelle Charlemagne attend les résultats de l'ambassade de Ganelon. Ces éléments, apparentés à la *dénotation* immobilisent un élément du décor, dont le sens particulier ne nous est plus perçu; ils mettent aussi l'accent sur une qualité essentielle, la beauté de la fiancée de Roland, qui ne peut survivre à la mort de celui-ci: un simple qualificatif peut, dans ce cas, avoir valeur péremptoire.

Le troisième niveau est celui qui apparaît dans les motifs chargés de mettre en scène une séquence caractéristique de l'action épique. Si l'on considère le motif du combat, c'est bien souvent la succession d'éléments dénotatifs qui, au total, devient glose descriptive fondée sur le sème *ferir*. Soit le duel Roland-Aelroth:

Vait le ferir li quens quanque il pout.
L'escut li freint e l'osberc li desclot,
Trenchet le piz, si li briset les os,
Tute l'eschine li desevert del dos,
Od sun espiét l'anme lo getet fors (1198-1202);

aucun des termes qui désignent les étapes successives de la pénétration de l'arme dans les défenses puis dans le corps d'Aelroth n'est en lui-même qualifié, mais chacun des verbes utilisés (*freint*, *desclot*, *trenchet*, *briset*, *desevert*, *getet fors*) constitue le paradigme sémantique du verbe *ferir* et appelle sa conséquence, la mise à mort du païen.

Certains motifs associent *dénotation* et *connotation*. Le début d'une scène de mêlée est très proche de l'exemple précédent, puisqu'un seul qualificatif y figure:

La bataille est aduree endementres.
Franc e païen merveilus colps i rendent.
Fierent li un, li altre se defendent (1396-1398).

Mais les deux vers suivants procèdent d'un art plus complexe:

Tant' hanste i ad e fraite e sanglente.

Tant gunfanun rumpu e tant'enseigne (1399-1400).

Ces hampes brisées, tachées de sang, ces enseignes déchirées, confiées à l'imaginaire de l'auditeur, lui montrent avec quelle brutalité se déroule une telle mêlée ; elles lui, font *voir* la mort des combattants — qui n'est pourtant pas montrée. L'unique qualificatif des trois premiers vers (*aduree*) prépare donc le public à interpréter les signes qui lui sont ensuite donnés.

Ailleurs, la tâche de l'auditeur est facilitée par la reprise d'une image dominante ; ainsi dans une autre scène, où Roland se livre à un véritable carnage :

Ki lui veïst l'un geter mort su l'autre,

Li sanc tuz clers gesir par cele place !

Sanglant en ad e l'osberc e la brace,

Sur bon cheval le col e les espalles (1341-1344),

le « sanc tuz clers », universellement répandu, condense ici la fureur de l'action.

L'intégration de la description au récit dans le motif épique revêt donc des formes diverses, où l'appel à l'intervention de l'auditeur peut introduire une distance signifiante à l'égard des éléments produits ; mais cette intervention est plus nette et plus féconde lorsque les éléments descriptifs marquent une pause de la diégèse.

1.2. *Description hors-diégèse*

Qu'on n'imagine pas une rupture totale du lien entre récit et description, telle qu'on peut la rencontrer dans le roman. Le récit n'est jamais perdu de vue, mais la description, pendant un instant, introduit un aspect différent. La l. VIII est intéressante à cet égard. Ouverte dans l'exultation de la victoire — Cordres vient d'être prise et le butin est considérable — elle présente l'élite des guerriers, rassemblée autour de Charlemagne. Il s'agit d'abord d'une énumération :

Li empereres est en un grant verger,

Ensembl'od lui Rollant e Oliver ;

Sansun li dux e Anseïs li fiers (103-105),

puis du tableau des activités auxquelles se livrent les guerriers :

Sur palies blancs siedent cil cevaler,

As tables juënt pur els esbaneier,

E as eschecs li plus saive e li veill,

E escremissent cil bachelers leger (110-113).

La scène — où les activités sont *nommées*, mais non commentées — est savamment composée : d'abord les chevaliers confirmés, qui n'ont plus besoin d'éprouver leur vaillance avec des jeux guerriers, et parmi eux les plus âgés, auxquels sont réservés les échecs, ensuite la fougue juvénile des « bachelers ». Mais ce récit descriptif n'est qu'un préambule, qui conduit à une véritable description, celle du trône de Charlemagne puis de la personne de l'empereur :

Desuz un pin delez un eglenter
 Un faldestoed i unt fait tut d'or mer,
 La siet li reis ki dulce France tient ;
 Blanche ad la barbe e tut flurit le chef,
 Gent ad le cors e le cuntenant fier :
 S'est kil demandet, ne l'estoet enseigner (114-119).

Ici, toutes les indications concourent à bâtir l'image d'une beauté majestueuse : le contraste entre la rigidité, la couleur sombre du pin et la grâce, la délicatesse de l'égantier, l'éclat et la pureté de l'or, la sagesse (liée à l'âge) et l'attitude noble construisent un portrait de l'empereur en majesté qui attire tous les regards (119) et donne son sens à la scène d'ambassade qui commence aussitôt (120). La description couronne donc l'évocation, faite sous forme de récit, de la joie qui règne au camp des Français ; elle ne s'écarte que très peu de la diégèse, puisqu'elle sert de prélude à une scène décisive.

Trois autres exemples montrent le développement possible de la description et l'invitation adressée à l'auditeur d'en situer la fonction par rapport au contexte. Le premier est un portrait de Roland sous les armes, au moment où Turpin (l. LXXXIX) vient de bénir les chevaliers qui vont affronter l'ennemi :

As porz d'Espagne en est passét Rollant
 Sur Veillantif, sur bon cheval curant.
 Portet ses armes, mult li sunt avenanz,
 Mais sun espiét vait li bers palmeiant,
 Cuntre le ciel vait la mure turnant,
 Laciét en su un gunfanun tut blanc ;
 Les renges d'or li batent josqu'as mains.
 Cors ad mult gent, le vis cler e riant.
 Sun cumpaignun après le vait sivant,
 E cil de France le cleiment a guarant (1152-1161).

Cette description de Roland, qui ouvre la l. XCI dont elle occupe la plus grande partie, dépasse par sa signification le contexte immédiat (exhortation adressée aux Français ; reprise par Olivier à la l. suivante) ; elle donne à voir Roland comme chef absolu de l'arrière-garde. La beauté de son harnais de guerre, la noblesse de son attitude, son allé-

gresse dans l'attente de la lutte montrent qu'il ne manquera pas à sa mission et mènera la vie dure aux païens.

Plus intrigant est le portrait du cheval de Turpin, au moment où l'archevêque se dispose à combattre Abisme :

Li destrers est e curanz e aates,
Piez a copiez e les gambes ad plates,
Curte la quisse e la crupe bien large,
Lungs les costez e l'eschine ad ben halte,
Blanche la cue e la creignete jalne,
Petite oreille, la teste tute falve ;
Beste nen est ki encontre lui alge (1490-1496).

Les indications descriptives — mais non l'organisation du portrait — sont en rapport, comme on sait, avec certaines recommandations d'Isidore de Séville au livre XII des *Etymologies* : «latus longum, substrictus maxime et rotundi clunis, ... pes siccus et cornu concavo solidatus ... aures breves et argutae, ... erecta cervix, coma densa et cauda»³. Mais la question est celle de la fonction d'une telle description de destrier, la seule que l'on trouve dans le *Roland*. Or le narrateur vient de présenter la monture comme une prise de guerre :

Siet el cheval qu'il tolit a Grossaille,
ço ert uns reis qu'il ocist en Denemarche (1488-1489).

Le cheval est donc étranger et mérite d'être décrit parce qu'il pique la curiosité ; mais la description manifeste des qualités qui laissent attendre une issue heureuse de la bataille contre Abisme, l'amateur de «traïsun e murdrîe» (1475). Avant même que ne soit énoncé le coup mortel, qui est du reste décrit avec sobriété (1506-1507), la promesse de Turpin

«Mielz voeil murir que jo ne l'alge ocire» (1485)

paraît assurée du succès : tout est dit, ou presque, avec le portrait du cheval, dont la fonction est donc prophétique.

Le rôle du portrait de Baligant, au moment où s'engage la bataille contre Charlemagne, est plus évidente encore :

La forcheüre ad asez grant li ber,
Graisles les flancs e larges les costez ;
Gros ad le piz, belement est mollét,

3 — «Le flanc allongé, le ventre très déprimé, la croupe arrondie, ... le pied sec et affermi par une corne concave... les oreilles courtes et fines, ... la nuque dressée, la crinière et la queue fournie », éd. et trad. dans *Isidorus Hispalensis Etymologiae XII*, texte établi, traduit et commenté par J. André, Paris, 1986, pp. 70-71.

Lees les espalles e le vis ad mult cler,
 Fier le visage, menu recerçelét,
 Tant par est blancs cume flur en estét;
 De vasselage est suvent esprovét;
 Deus! quel baron, s'oüst chrestientét! (3157-3164).

L'image proposée est en effet celle d'un preux, capable des plus grands exploits, la réserve finale (3164) contribuant au suspens : le Sarrasin est-il, comme tel, condamné à la défaite ? Triomphera-t-il malgré tout, si Dieu veit éprouver ses fidèles ? La description renforce ici, on le voit, l'intérêt dramatique du passage.

On notera enfin qu'une description peut passer par le prisme d'un personnage. Du haut du tertre où il est montré, Olivier aperçoit à la l. LXXXI le rassemblement des païens. Le spectacle lui-même est décrit dans les mêmes termes que s'il était proposé par le narrateur :

Luisent cil elme ki ad or sunt gemmez
 E cil escuz e cils osbercs safrez (1031-1032),

et il sera retransmis de même à la ligne suivante :

Cil devant sunt cent milie ad escuz,
 Helmes laciez e blancs osbercs vestuz (1041-1042);

mais la vision d'Olivier provoque chez lui des réactions qui construisent son personnage :

Tant en i ad que mesure n'en set,
 E lui meïsme en est mult esguaret (1035-1036),

puisqu'il devient un peu plus tard le porte-parole et l'interprète du sens de ce qu'il a observé :

Seignurs Franceis, de Deu aiez vertut! (1045)

Ainsi, aux origines de la chanson de geste, la description reste le plus souvent liée au récit, mais elle revêt déjà des formes diverses, et sa fonction signifiante — éclairer le récit par une lumière qui vient de l'extérieur de celui-ci — est parfaitement comprise. Il serait donc théoriquement possible que les siècles à venir introduisent plus de distance entre récit et description, comme certains exemples du *Roland* le laissent pressentir.

2. Evolution de la description épique aux XII^e et XIII^e siècles

En fait, en dépit de l'influence du roman, particulièrement sensible à la fin du XII^e siècle, tout se passe comme s'il y avait une sorte de « type » de rapport établi entre description et action épique, que certaines évolutions ne modifieront pas complètement. On distinguera les exemples qui s'inscrivent dans la continuité de la tradition antérieure, et ceux où l'influence romanesque est notable.

2.1. *La tradition descriptive*

Certains textes peuvent apporter à un motif des variations intéressantes. Ainsi l'effet terrible des coups portés, élément caractéristique du combat :

Tute la teste li ad par mi sevre,
Trenchet le cors e la bronie safree (1371-1372)

peut devenir, hors motif, une image emblématique de la violence et de la mort, comme dans la *Chanson de Guillaume* :

Tels set cenx homes trovent de lur terre,
Entre lur pez traïnant lur bowele (529-530)

Viviën eire a pé par mi le champ,
Chez lui sun healme sur le nase devant,
E entre ses pez ses boals trainant ;
Al braz senestre les vait cuntretenant (884-887).

Le thème du regard est développé dans le motif du panorama épique, dans lequel une troupe est décrite par un observateur situé sur les murailles ou dans la salle d'un palais urbain. Ce procédé est mis en oeuvre dans *Aliscans*, où le lignage Aimeri se rassemble à Orange. Guillaume est à la fenêtre du palais ; le narrateur, puis le héros décrit le spectacle :

Guillelme esgarde par mi un pui entis,
Et vit Buevon, celui de Commarchis,
En sa compaigne .ii. M.fervestis,
As hantes roides, as gonfanons de pris,
As noves targes, as destriers arrabis.
D'autre part vint ses peres Aymeris,
O .cccc. de chevaliers de pris,
De Nerbonois, qui les cuers ont hardis.

Li quens Guillelmes les a avant choisis :
 Dame Guiborc, or vet bien, ce m'est vis.
 Veez vos la amont en cel larris
 Une compaignie a ces penonciaus bis ?
 Ce est mes peres, Aymeris li floris,
 Et d'autre part Bueves de Commarchis... (4313-4326).

On notera qu'il y a partage des rôles entre le narrateur et Guillaume ; la description proprement dite est confiée au narrateur, tandis que le travail d'identification — image de l'interprétation confiée à l'auditeur — revient à Guillaume, auquel un détail suffit (« ces penonciaus bis ») pour situer un personnage. Même jeu, lorsqu'arrivent Bernard de Brubant et ses compagnons :

.iii. m. furent, chascun ot jazerant
 Et bon escu et vert elme luisant ;
 N'i a celui n'ait au costé son brant (4347-4349) ;

et cette fois Guillaume identifie son frère à un détail qui ne figure même pas dans la description du narrateur :

« Vez la Bernart ou il vient chevauchant.
 Bien le connois a cel destrier bauçant,
 Desor les autres a moult le cors plus grant » (4350-4352).

L'auteur d'*Aliscans* systématise ici de manière intéressante la différence qui peut opposer deux points de vue, celui de Guillaume mettant en évidence le savoir que permet la relation fraternelle.

A partir de la fin du XII^e siècle, la ville et le château, à la fois centres de résistance à l'agression extérieure, mais aussi lieu de vie qui peut être raffiné, font l'objet de descriptions de plus en plus précises⁴. Il s'agit là du reflet d'une civilisation de contacts et d'échanges, dans laquelle la ville compte de plus en plus, ce qui rend plus sensible sa destruction, comme l'incendie d'Origny dans *Raoul de Cambrai*

Ardent ces loges, ci fondent li planchier ;
 Li vin espandent, s'en flotent li celier,
 Li bacon ardent, ci chieent li lardier ;
 Li saïns fait le grant feu esforcier,
 Fiert soi es tors et el maistre cloichier,
 Les covretures covint jus trebuchier ;
 Entre .ii. murs ot si grant charbonier
 Les nonains ardent : trop i ot grant brasier (1483-1490)

4 — Voir notre article « Quelques images de la ville dans l'épopée médiévale », dans *Un' Idea di città. 50 rue de Varenne*, septembre 1992, pp. 110-115.

Dans un crescendo expressif, la description énumère les richesses d'une cité, toutes promises à l'anéantissement : la nourriture, les demeures, les habitants enfin, même les plus saints. Bien que l'importance accordée à une ville puisse porter la trace d'une influence romanesque — l'histoire du sac de Troie, par exemple — nous restons ici dans la tradition épique la plus pure, où une image hyperbolique gouverne un passage entier.

2.2. *Les marques du roman*

En revanche certaines formes canoniques de la rhétorique traditionnelle, le caractère nettement inspiré de tel détail ou la conscience affirmée de procéder à une description témoignent de rapprochements possibles entre point de vue épique et point de vue romanesque.

Deux textes, la *Chanson d'Antioche*⁵ et le *Récit en vers français de la première croisade fondé sur Baudri de Bourgueil (RPCBB)*⁶, décrivent l'installation du camp français devant la ville. Les différences sont éclatantes entre les deux poèmes, dont l'un se présente comme une chanson de geste « classique », l'autre comme un texte respectant la forme épique (il est composé en laisses monorimes), mais agrémenté d'enjolivements romanesques. A propos de la tente de Bohémond, le poète d'*Antioche* ne s'intéresse qu'à sa disposition stratégique ; elle est montée devant la seconde tour, que défend Afaine :

A l'autre porte après, la u li murs dura,
Buiemons de Sessile illuec se herberga,
Devant la tor Afaine son pavillon dreça (2878-2880)

puis il évoque l'égale détermination des deux adversaires. Le *RPCBB* déploie au contraire une longue description de la tente de Bohémond, dans le style du *Roman de Thèbes* ou du *Roman d'Alexandre* :

Desus la destre part fud li tref Buiamon
Qui fud riches et bons et de noble façon :
Li topet sunt tut d'or de l'ovre Salomon,
Uns riches escharboucles esteit fermé en son,
D'un brun paille roé furent tuit li giron,
Les cordes sunt de soie, de fin or li peisson.
En trestute Antioche n'avoit si grant maison :

5 — Voir l'édition de S. Duparc-Quioc, Paris, Geuthner, 1977-1978.

6 — Voir les articles de P. Meyer, *Romania*, V, 1876, pp. 1-63 et VI, 1877, p. 489 sq., et d'A. Petit, *Romania*, CVIII, 1987, pp. 503-519.

A trois cenz chevaliers i ot herbergeison
 Dedenz une chambre tel com vos dirom,
 Richement entaillee de la pel d'un peisson,
 Ceus d'eaue de mer le noment celion;
 Onques riens tant deugié ne fud, ce chente l'om,
 Ne niuz musgaliet ne pot oleir tant bon (6-18)

Le narrateur passe ensuite à l'histoire de la tente, fabriquée pour Sibille, puis remise à Constantin, à Hélène et parvenue ainsi jusqu'à l'empereur Alexis qui l'a offerte à Bohémond (19-36). Détail exotique supplémentaire, la tente est gardée par un lion apprivoisé (37-41).

La comparaison est plus intéressante encore pour la tente de Godefroi de Bouillon, car l'auteur d'*Antioche* esquisse ici une description :

Le trés au duc estoit d'un paille grans et haus,
 La ot mains paveillons yndes, vers et vermaus (2947-2948) ;

mais cela est peu de chose à côté des 67 vers consacrés par le *RPCBB* à la présentation de la tente, fabriquée pour la reine Candace et remise par elle à Alexandre, qui en fit présent au moment de sa mort à Tholomeu, un de ses pairs. L'univers entier y est représenté, ainsi que les sept arts :

Astronomie est la setme, nu ne la pot blasmer,
 Qui les curs des esteilles enseigne a deviser.
 Boeces, qui la fist, la soleit mult amer,
 Car par lui savoit il mainte raison mostrer.
 La mapamunde fud a regnes demustrer ;
 Hom qui veoir la volt ne se pot reposer :
 Assez i ot peintures qui les purreit menbrer (179-184)⁷.

A la lumière de cette comparaison, il apparaît que, pour l'auteur du *RPCBB*, la puissance et l'éclat de l'armée chrétienne ne peuvent être célébrés qu'en ajoutant au souffle de l'épopée les prestiges de la description romanesque, alors que pour le poète d'Antioche, l'essentiel consiste dans les gesta, les exploits au service du Christ.

Plus répandu dans les textes épiques, le portrait, et notamment le portrait féminin, doit beaucoup au roman. La fille du roi Angart, sauvée par Ogier à la fin de la *Chevalerie*, est décrite de façon à justifier l'amour que le héros éprouve aussitôt :

7 — Comparer avec le *Roman de Thèbes*, éd. Raynaud de Lage, 4259-4262 : « Mappemonde fu si grant chose / qui l'esgarde pas ne repose, / tant voit en mer, tant voit en terre, / en grant plaine est de tout enquerre ».

Gent ot le cors, lonc et droit et plaisant;
 Le vis vermeil et la ciere riant,
 Plus estoit blanche que la noif qe desciant;
 Si crin reluisent plus qu'or fin ne argant,
 Bele ot la boce, petite et deduisant,
 Et plus vermelle que rose espanissant;
 Les dens petis et serés et tenant
 Qui plus estoient de nul ivoire blanc...
 Ogier l'esgarde, le cuers li va caant,
 Tout fu souspris de s'amor maintenant⁸.

L'ordre canonique du portrait est observé et, si l'on met de côté l'absence d'allusion aux modèles romanesques habituels (Hélène, Iseut), ce morceau pourrait figurer dans un roman courtois. Mais l'importance dramatique d'un tel emprunt est étroitement limitée, car l'amour éprouvé par Ogier n'a pas d'histoire : à peine né, il ne peut qu'aboutir au mariage. Parfois, comme dans la *Prise d'Orange* ou dans *Beuves de Hantonne*, les péripéties résultant d'oppositions extérieures à l'amour s'intègrent à la substance du récit, mais jamais la passion elle-même ne focalise l'attention du jongleur. Aussi le portrait féminin apparaît-il dans la chanson de geste comme un emprunt inévitable mais vigoureusement circonscrit.

En revanche, lorsque certaines chansons d'aventures, comme *Huon de Bordeaux*, s'intéressent au fantastique, une description inspirée par le roman s'insère harmonieusement dans un terreau narratif qui n'est plus tout à fait celui de l'épopée. Ainsi le portrait d'Aubéron, roi de féerie, souligne-t-il le caractère exceptionnel de l'adjuvant que le héros va trouver à ses côtés :

Aussi biaux fu com solaus en esté,
 Et fu vestus d'un paile gironné
 A trente bendes de fin or esmeré;
 A fiex de soie ot laciés les costés.
 Un arc portoit dont bien savoit berser;
 La corde en fu de soie naturel
 Et la saiete refu de grant cierté.
 Dix ne fist beste que tant ait poosté,
 Se il le trait et il li vient a gré,
 Que ne le prenge tot a se volenté.
 Et ot au col un cor d'ivoire cler;
 A bendes d'or estoit li cors bendés;
 Fees le fissent en une ille de mer⁹.

8 — Ed. M. Eusebi, Milano, 1963, 11368-11375, 11381-11382.

9 — Ed. P. Ruelle, Bruxelles-Paris, 1960, 3239-3251.

De fait, la mission de Huon auprès de Gaudisse s'apparente à la quête d'un objet magique dans le conte folklorique. La valeur guerrière du héros doit donc être associée à des éléments nouveaux, qui justifient ici ce portrait inhabituel.

3. La chanson tardive

Sauf exception, par exemple dans les continuations fantastiques de *Huon de Bordeaux*, la chanson de geste ne poursuit pas aux XIV^e et XV^e siècles la recherche descriptive qui a parfois été conduite à la période précédente.

Le remaniement de *Renaut de Montauban*¹⁰ ignore la description détaillée de Vaucouleurs, que la chanson du XIII^e siècle introduit comme un lieu essentiel du récit :

Or devez bien aprendre de cest val la façon :
Se je ne le vos di, n'en savrez la raison¹¹.

Quinze vers présentent ensuite le théâtre du guet-apens, que caractérise le retour du chiffre quatre (« .iiii. forez plenieres, 6860 ; .iiii. eves ravinoses, 6863 ; .iiii. chemins departent, 6870 ») ; quelle que soit la symbolique d'un tel chiffre — à commencer par le nombre des membres qui composent la fratrie — il attire l'attention sur le péril qui guette les Aimonides.

Au passage correspondant, le remanieur salue Vaucouleurs par une formule rapide, et ne s'intéresse qu'aux préparatifs de l'embuscade :

Avoit li emperieres qui Karle ot an non
Es plains de Vaucoulour ou il ot maint buisson
Ordonné quatre agais a sa devison (4047-4049).

En revanche, le remanieur peut être intéressé par le pittoresque d'un passage : ainsi, la peinture des quatre frères exilés dans la forêt d'Ardenne n'est pas oubliée, mais retravaillée de manière à accentuer le trait, qui peut de la sorte frôler le comique. Dans la version la plus ancienne, les proscrits ne se nourrissent que des dons de la forêt :

De fuille et de racine vivent, c'est lor plentez (3438) ;

le texte du XIV^e siècle adoucit leur sort :

Per les bois chasoient la char de venoison (1396),

10 — Ed. Ph. Verelst, « *Renaut de Montauban* ». *Édition critique du ms. de Paris, B.N. fr. 764*, Gent, 1988.

11 — Voir l'éd. J. Thomas, Genève, Droz, 1989, 6856-6857.

mais il s'attache surtout à décrire l'allure des quatre frères. Le texte primitif ne dissimulait pas leur misère :

Et ont les chars plus noires qu'arrement destrenpez,
Et si sont plus velu que .i. gaignon betez (3463-3464);

le remanieur fait une sorte de portrait-charge, dans lequel les fugitifs deviennent des épouvantails :

Regnaut avoit li vis plus taint que n'est charbon,
Ossy avoit Guichart et Alardin le blon
Et Richart le petit qui ot cuer de baron...
Bien semblent tés figures qu'a la fie fait on
Fetis es chennevieres pour fuïr ly couloun
Et c'on mest es garniers ou en hault sus maison

(1400-1402 : 1405-1407)

C'est également dans le sens du pittoresque que les éléments descriptifs d'un motif — celui du combat par exemple — peuvent être infléchis. Dans *Lion de Bourges*, le champion de Marsile, émir de Tolède, contre un géant redoutable, est une femme déguisée en homme, Alis, épouse d'Herpin de Bourges. Après avoir combattu son adversaire à l'épée, Alis use d'un moyen non chevaleresque mais efficace en lapidant le géant :

Vit ung mont de quaillos qui estoient gisant
Assés pres de la fosse au cuver soduant.
Elle vint au caillaus isnellement corrant,
Ne saip ou onze ou douze en vait o li portant.
Encontre le joiant est venue devant,
De quaillaus et de pierre li vait grant cop paiant¹².

Mais ce pittoresque est également soucieux de réalisme, et la jeune femme termine son duel en ajustant son ennemi avec une précision que les textes plus anciens, épris d'hyperbole et non d'exactitude, manifestent assez rarement :

Tout permi la visier dou hialme laissant
Le navrait ens ou chief de le pointe tranchant ;
Droitement en la temple le vait si asenant
Que jusques en la cervelle vait li coutial entrant (1834-1837).

On remarque les mêmes tendances dans la *Chanson de Bertrand Du Guesclin*¹³, où les motifs sont adaptés à la stratégie de l'époque, laquelle inclut naturellement la ruse. A Cocherel, Eustace de la Housaye se dissimule, avec deux cents lances,

12 — Voir l'éd. W. Kibler, Th. Fenster et J.-L. Picherit, Genève, 1980, 1780-1785.

13 — Voir l'éd. J.-Cl. Faucon, Toulouse, 1990.

Par derriere une haye ou grant sont li buisson,
 Car ycelle bataille dont je faiz mencion
 Se fist en une place, si con dit la chançon,
 La ou il ot jadiz des vignes a foison;
 En friefz fu celle vigne de quoy nous vous dison.
 Et tant furent no gent dont devant dit avon
 Que la haye trouerent a force et a bandon (5461-5467).

Le dispositif stratégique étant ainsi mis en place, avec des éléments descriptifs relativement peu nombreux, contrairement aux formules stéréotypées, l'attaque est contée avec des images plaisantes qui bousculent, ici encore, le motif traditionnel :

Par derrier leur levoient haubert et auqueton,
 Et puis de leurs espoiz et de glaives foison
 Leurs boutoient tout ens a guise de bacon (5474-5476).

Des évolutions peuvent donc être repérées dans l'usage que la chanson de geste fait, au cours de son histoire, de la description, mais une constante s'impose : en tant que figure rhétorique précise, concourant à l'*amplificatio*, la description reste relativement étrangère à la perspective première du poème épique, qui est de donner à voir un récit incluant à chaque instant des éléments fortement caractérisants. Qu'il s'agisse d'épithètes ou d'adverbes attachés à un personnage ou à une action, de la simple nomination ou d'un motif racontant un moment de l'action, le discours épique se préoccupe de rendre sensible l'excès des actions présentées, sans que soient systématiquement présents des éléments descriptifs organisés.

Dès le début pourtant, ce qui montre, une fois de plus, que la rhétorique épique n'est pas, en son principe, différente de la rhétorique classique, et que les jongleurs ne peuvent être toujours opposés aux lettrés, la chanson de geste connaît la description et sa fonction signifiante : un motif « annonciateur » comme celui du combattant sous les armes est amené à se développer : combiné avec le thème du regard porté par un observateur, il aboutira, par exemple, au motif du panorama épique, description et glose de l'arrivée d'une troupe.

L'influence romanesque se fera sentir au XIII^e siècle, mais elle reste limitée aux éléments exotiques et au portrait féminin qui, détaché du contexte d'une quête amoureuse, change en partie de sens : il justifie toujours la naissance de l'amour mais, non lié à une action proprement amoureuse, devient stéréotype. Par la suite, la chanson de geste, comme le roman, est appelée à dépasser l'interruption du récit que suppose une description extra-diégétique. Elle continuera à chercher son bonheur du côté des récits descriptifs, en donnant priorité aux éléments pittoresques et en cherchant à subvertir les motifs tradition-

nels : les combattants sont placés dans des rôles différents de la tradition ; ils s'adaptent à la stratégie du combat au XIV^e siècle.

François SUARD

Paris X - Nanterre