

La question de la vérité dans les chansons de geste

Le poème épique ne semble pas, dans sa perspective même, poser la question, pour ses personnages comme pour son auditoire, de la distinction entre le vrai et le faux. À partir du moment où le jongleur prend la parole, ce qu'il va chanter est l'expression de la vérité, une vérité plus vraie que nature, pourrait-on dire. Qu'ils aient ou non existé, que les faits qu'ils ont accomplis correspondent ou non à la réalité, les héros de chansons de geste sont donnés comme aussi incontestables que l'histoire la plus véridique. Il arrive pourtant que le jongleur soit conduit à se démarquer par rapport à ses collègues ; il arrive aussi que des personnages – le plus souvent les adversaires des héros – mentent. L'erreur ou le mensonge sont donc parfois pris en compte dans l'épopée : à quel niveau et dans quelle perspective ?

1. Le poète épique et la véridicité

Dans plusieurs poèmes, anciens ou plus récents – disons jusqu'à la fin du XII^e siècle – le jongleur semble ignorer la question de la véridicité de son propos. Son prologue vante seulement l'intérêt et la qualité du récit qu'il entreprend. Le sujet traité semble en lui-même garantir l'authenticité du propos :

Plaist vos oïr bone cançon vallant
De Carlemainne, le rice roi poisçant,
Del duc Namlon que le roi ama tant ? (*Aspremont*, 1-3)¹

1 — Édition L. Brandin, Paris, Champion, CFMA, 1921-22, 2^e éd. revue 1923-24.

Plaist vus oïr de granz batailles e de forz esturs,
 De Deramed, uns reis sarazinurs,
 Cun il prist guere vers Lowis, nostre empereür ?
 (*Chanson de Guillaume*, 1-3)².

Le poète qui aborde de tels sujets ne peut voir sa parole soumise au soupçon, parce qu'il connaît l'ensemble d'une histoire³ avec laquelle il fait corps. Dans le même texte, le poète commence par dérouler, à la manière d'un chroniqueur, les étapes terrifiantes de l'invasion sarrasine :

Reis Deramed, il est issu de Cordres,
 En halte mer en ad mise la flote ;
 Amund Girunde en est venu par force (12-14)

puis s'inscrit dans le présent d'une action immédiatement transmise par la narration :

Es vus le mes qui les noveles cunte (27).

Dans la *Chanson de Roland*, même installation dans une temporalité englobante, où passé et présent se rejoignent, associant jongleur et auditeur par la grâce d'un simple possessif :

Carles li reis, *nostre* emperere magnes,
 Set anz tuz pleins ad estét en Espaigne (1-2)⁴.

On pourrait considérer, au moins dans un premier temps, que le sujet traité (*gesta heroum et antiquorum principum*) confère à celui qui s'y confronte une autorité ne requérant pas d'autre preuve que le message épique lui-même. D'où la présence de chansons sans prologue. Pour certains textes, sans doute, leur place dans un manuscrit cyclique, le fait qu'ils soient précédés par des chansons jouant le rôle de prologue, élude la question. Il en est ainsi par exemple pour *Aliscans*, qu'introduit la *Chevalerie Vivien*. Pourtant les premiers vers du poème mettent bien en avant ce qui fait la valeur du texte : parler de héros prestigieux, qui se trouvent en ce moment – à la manière du début du *Guillaume* – dans les plus grandes difficultés :

A icel jor que la dolor fu grant
 Et la bataille orrible en Aleschans,
 Li cuens Guillelmes i soffri grant ahans... (1-3)⁵.

2 — Édition F. Suard, Paris, Dunod, 1993, 2^e éd. revue 1999.

3 — Voir par exemple le résumé que comporte la première laisse du *Guillaume*.

4 — Édition C. Segre, Nouvelle édition refondue, Genève, Droz, 2003.

5 — Édition Cl. Régnier, Paris, Champion, CFMA, 1990.

Quant au *Voyage de Charlemagne*, il ne s'embarrasse d'aucune précaution. D'emblée, il nous renvoie à la cour de Charlemagne, non pas à Aix, mais à Saint-Denis (paysage sans doute plus familier à l'auditeur du XII^e siècle), comme si toute nouvelle histoire relative à l'empereur était bonne à prendre :

Un jur fu li reis Karles al Seint Denis muster (1)⁶.

Reste que, au moment où les poètes vantent la qualité de leur œuvre, ils sont assez vite entraînés, non seulement à affirmer leur supériorité sur les autres jongleurs, mais aussi à donner des preuves du caractère véridique de leur propos. L'auteur du *Moniage Guillaume* récuse par exemple tous ceux qui ignorent son récit, qu'il s'apprête à tirer d'un injuste oubli ; mais il montre aussi pour quoi il doit être cru :

De fiere geste bien sont les vers assis ;
N'est pas juglerres qui ne set de cestui :
L'estoire en est au mostier Saint Denis,
Molt a lonc tens qu'ele est mise en oubli (3-6)⁷.

La preuve, c'est donc un texte écrit, un texte savant, garanti par l'autorité des clercs. Même argumentation dans *Renaut de Montauban* :

L'estoire est tote voire, sanz point de fauseté,
Onques meillor n'oïstes des ce que Dex fu nez.
A Saint Deniz en France que Dex a tant amé
La trueve l'en ou rolle o l'autre auctorité (2-5)⁸.

Démonstration très comparable dans *Fierabras*, qui oppose vigoureusement vérité et mensonge et fait appel au témoignage de clercs de haute volée – des évêques et des abbés –, ce que justifie le fait que la chanson est effectivement à la louange de Saint-Denis :

Che n'est mie menchonche, mes fine veritez ;
A garant en trairai euvesques et abez.
A Seint Denis en Franche fu le roules trouvez ;
Bien chent et chinquante ans i a l'estoire estez (3-6)⁹.

L'auteur de la *Prise d'Orange* oppose la noblesse de son sujet à plusieurs formes d'excès : « orgueill », « folie » (4), « mençonge »

6 — Édition P. Aebischer, Genève, Droz, 1965.

7 — Édition N. Andrieux-Reix, Paris, Champion, CFMA, 2003.

8 — Édition J. Thomas, Genève, Droz, 1989.

9 — Édition M. Le Person, Paris, Champion, CFMA, 2003.

(5)¹⁰, et invoque pour preuve les « ensaignes » que peuvent contempler, sur le chemin de Saint-Gilles, les pèlerins qui, à Brioude, contemplent les écus de Guillaume et de Bertrand (7-10). Mais il revient plus loin aux preuves traditionnelles (l'écrit) lorsqu'il affirme qu'aucun clerc ni aucun texte ne peuvent être invoqués contre lui :

Ge ne cuit mie que ja clers m'en desdie
Ne escripture qu'en ait trové en livre (11-12).

Dignité du sujet, antiquité de la version proposée, appel à l'écrit pour fonder la vérité du propos, telle est encore la stratégie de Graindor de Douai, le remanieur d'*Antioche*, auteur d'un prologue particulièrement développé (267 vers). Ce dont il veut parler, c'est de Jérusalem, la cité sainte

U Diex laisça son cors travellier et pener (9)¹¹ :

quel sujet plus digne d'intérêt pourrait-il être proposé au public, plus susceptible de rendre meilleurs ceux qui vont l'écouter (157-58) ? Il s'agit en effet de dire l'exacte vérité sur le commencement de la croisade, que les jongleurs précédents ont ignoré :

Cist novel jougleor qui en suelent canter
Le vrai commencement en ont laisié ester (12-13)¹².

Quelle preuve l'auteur peut-il alléguer ? Un écrit encore, mais cette fois l'Écriture Sainte elle-même et ce qu'Elle nous dit de l'histoire et de la destinée humaines :

Seignor, or escoutés que li escriis nos dist (85).

Cette histoire du salut fonde la croisade, par un raisonnement de type théologique : ces Chrétiens qui tirent leur nom du Christ (95) doivent aller le venger « del linage Andecrist » (99), et le récit de l'expédition en Palestine auquel va se livrer le poète :

Nike prisent par force, Rohais et Tabarie,
Antioce le riche qui'st de tel segnorie ;
Tot prisent de par Deu qui lor fu en aïe,
Jherusalem conquisent, la fort cité antie (113-116)

10 — « Ne de mençonge estrete ne emprise », éd. Cl. Régner, Paris, Klincksieck, 1967.

11 — Édition S. Duparc-Quioc, Paris, Geuthner, 1977.

12 — Voir plus loin une nouvelle et plus insistante affirmation du caractère entièrement véridique du propos : « Segnor, n'a point de fable ens en nostre cançon, / Mais pure verité et saintisme sermon » (66-67).

acquiert du même coup le caractère véridique des textes sacrés qui fondent l'expédition.

On notera que la *Chanson de Roland* elle-même, dont on a dit plus haut qu'elle s'installe d'entrée de jeu dans son sujet, n'ignore pourtant pas la question de la vérité et des preuves à fournir. L'occasion choisie pour ces interventions n'est pas sans intérêt. Lorsque l'univers entier tremble au point que beaucoup croient à la fin du monde :

Dient plusor : « Co est li definement,
La fin del secle, ki nus est en present » (1434-35),

le poète rectifie l'erreur commune, parce qu'il est seul à détenir la vérité

Il ne le sevent, ne dient veir nient :
Ço est li dulors por la mort de Rollant (1436-37).

Une seconde occurrence se situe au moment des derniers exploits de Turpin, qui amoncelle autour de lui morts et blessés, trouvés plus tard par Charlemagne : quatre cents corps sont ainsi amassés, chiffre dont le poète souligne aussitôt la véracité, à la fois par le témoignage de l'écrit, dont la paternité est attribuée à saint Gilles, et par le témoignage de celui qui a participé au combat :

Ço dist la *Geste* e cil ki el camp fut ;
Li ber sainz Gilie, por qui Deus fait vertuz,
En fist la chartre el mustier de Loûm. (2095-97)¹³.

On citera enfin les appels non exceptionnels à la *geste* ou à la *Geste Francor* pour appuyer une indication : nombre exceptionnel des Sarrasins tués par les Français au cours des quatre premiers engagements :

Ço dist la *geste* : plus de. IIII. milliers (1685) ;

nombre des échelles assemblées dans l'armée de Baligant :

Geste Francor. XXX. escheles i numbrent (3262) ;

rassemblement des vassaux de Charles destinés à juger Ganelon :

Il est escrit en l'anciene *geste*
Que Carles mandet humes de plusurs teres (3742-43).

13 — Il n'est pas certain que ce témoin oculaire puisse être identifié à saint Gilles, même si la chose est grammaticalement possible. L'autorité du saint se trouve du reste mieux associée à la rédaction d'un document authentifiant les faits.

Rappelons enfin que cette même *Geste Francor* autorise les propos d'un personnage de la chanson, l'archevêque Turpin, qui affirme la valeur des guerriers de l'empereur :

« Il est escrit en la *Geste Francor*
Que bons vassals out nostre empereür » (1443-44).

Dans tous les cas cités, sauf deux, le recours à la preuve intervient lorsqu'il s'agit d'accréditer, mais aussi de souligner, un énoncé de type hyperbolique : prodiges annonçant la mort de Roland, exploits du héros, masse énorme des païens qui se préparent à attaquer. L'exemple des vv. 3742-43 s'apparente davantage au style de la chronique, et les propos de Turpin constituent un énoncé de type programmatique.

La chanson de geste, telle qu'elle est présentée par le narrateur, a donc plusieurs titres au dire vrai : qu'en est-il au niveau du contenu du récit épique lui-même, non du point de vue de la lettre ou de l'histoire, pour reprendre les termes chers à l'exégèse médiévale, mais des catégories mises en cause par le récit ? La question du vrai et du faux y tient-elle une place intéressante ?

2. Le socle initial de l'action épique : la fidélité opposée à la trahison plutôt que la vérité au mensonge.

La question du vrai et du faux se pose-t-elle dans les données essentielles de la chanson de geste ? En ce qui concerne la chanson dite de croisade, les camps sont d'avance répartis : tort (les païens) contre droit (les chrétiens), comme il est dit au v. 1015 du *Roland* :

Païen unt tort e chrestiens unt dreit.

Dès lors l'appartenance à l'un ou l'autre de ces camps suffit à ranger du côté de la vérité, garantie par celle de Dieu – le « veir Paterne », le Dieu qui ne mentit – ou dans celui de l'erreur et des idoles. Le mensonge n'est du reste qu'un accident de cette essence qu'est le tort d'embrasser une fausse croyance, laquelle mène à sa perte un Marsile :

Ne. s poet garder que mals ne l'i ateignet (9),

mais explique aussi la facilité avec laquelle les païens manient la tromperie :

Ne. s poet garder quē alques ne l'engignent (95).

L'essentiel pour celui qui cultive le *dreit* est la fidélité à toutes les composantes de celui-ci, c'est-à-dire à tous les engagements

qu'il suppose. Est donc montré du doigt celui qui rompt l'un de ces engagements, ce qui fait que Ganelon n'est pas d'abord un renégat, au sens religieux du terme, mais bien celui « ki la traïsun fist » (178). D'où également pour ce personnage l'importance du changement de serment, qui scelle la rupture de fidélité à l'égard de Charlemagne au profit d'un engagement nouveau et contradictoire à l'égard de Marsile :

La traïsun jurat, si s'est forsfait (608).

Autre aspect notable : la solidarité associant tous ceux qui relèvent d'une même fidélité. Ce qu'il faut démontrer lors du procès de Ganelon, c'est ce qui semble évident au lecteur moderne, c'est-à-dire la trahison à l'égard de Charlemagne. Or les pertes subies à Roncevaux par l'armée impériale semblent au premier abord ne pas suffire à une telle démonstration pour les acteurs du drame, tous ces barons convoqués pour le procès : la mort de Roland et de ses compagnons paraît être le seul grief retenu, et il est couvert par le défi (3775-78). Il faut donc que Thierry mette en évidence, par sa parole puis par sa lutte héroïque, le système de liens qui unifie le clan chrétien, c'est-à-dire l'ordre vassalique : s'en prendre à l'un des éléments de ce système – mettre à mal l'un des serviteurs du seigneur – c'est s'en prendre à celui qui le résume et le symbolise :

« Que que Rollant Guenelun forsfesist,
Vostre servise l'en doüst bien guarir.
Guenes est fels d'ïço qu'il le traît » (3827-28).

« Fels », telle est donc l'accusation majeure : Ganelon a manqué à l'engagement pris à l'égard de son seigneur ; il est devenu un traître, tout comme le deviennent, jusqu'à l'intervention de Thierry, les barons convoqués pour le jugement de Ganelon et qui rendent un verdict d'apaisement inspiré par la crainte :

Ço dist li reis : « Vos estes mi felun » (3814).

Tout comme le deviennent également ceux qui, en se portant garants de Pinabel, se sont faits complices de la trahison de Ganelon, déniée par Pinabel ; le supplice ordonné par Charles a valeur d'exemple :

Ki hume traïst, sei ocit et altroi (3959).

Le mal causé par la trahison ne concerne pas seulement celui qui s'en est rendu coupable, mais aussi ceux qui sont solidaires du traître.

Gormont et Isembart offre un autre exemple de l'importance dirimante de la fidélité aux engagements pris, avec l'itinéraire d'Isembart qui, bien que renégat, semble s'acheminer vers le pardon divin (631-33). Sans doute la conversion du héros, sa demande de pardon à Dieu et l'accomplissement d'un des préceptes du Notre Père (le pardon des offenses, gage du pardon divin) pourraient-ils suffire en eux-mêmes à assurer le salut du renégat, mais c'est l'ensemble du comportement du personnage qui est présenté de manière favorable, en raison de la fidélité absolue qui est la sienne à Gormont et, par conséquent, à ses gens :

« Ja ne faldrai a sa maisnee
por tant cum puisse ceindre espee » (487-88)¹⁴ :

une telle attitude suffit à le distinguer des païens, qui s'enfuient en oubliant les bienfaits dont ils ont été comblés par Gormont (442-50). Isembart n'est pas de ceux qui trahissent et il répond favorablement à la prière des païens qui l'implorent :

« Pur le tuen Deu, sire Isemarz,
gentilz, ne nos faillir tu ja ! » (509-10) :

on constate que la notion de fidélité transcende la différence religieuse, explicitement mentionnée ici.

3. Fluctuations du droit, fluctuations de la vérité.

Dans les récits épiques dont l'esprit de croisade est absent, ou du moins dans lequel il ne joue qu'un rôle second, la question de la vérité semble plus encore que dans le *Roland* liée à celle de la fidélité aux engagements pris. Mais une question nouvelle apparaît, qui est celle du caractère problématique de cette fidélité : l'intérêt dramatique est maintenant lié à la fluctuation des critères permettant de déterminer le droit et le tort.

Quelle est en effet la cause des conflits douloureux et interminables auxquels nous assistons dans les chansons de révolte ou les chansons de lignage ? Les réponses sont multiples : manquement aux obligations d'une fonction (répartition des fiefs par le roi dans *Raoul de Cambrai*) ou d'un statut (l'infidélité de l'épouse de Guy de Hantonne au début de l'histoire de *Beuves de Hantonne*), déme-

sure du ou des héros (*Chevalerie Ogier*, *Raoul de Cambrai*¹⁵, *Renaut de Montauban*), avidité à l'égard du pouvoir (*Garin le Lorrain*) ou jalousie sous toutes ses formes (celle par exemple des ouvriers de Saint-Pierre de Cologne dans *Renaut*) mais aussi intervention d'un destin qui oriente systématiquement les événements vers une issue tragique : peuvent être citées dans cette perspective la rixe d'Origny, qui amène Raoul de Cambrai à rompre la trêve puis à incendier le bourg, ou bien les circonstances de la mort de Begon dans *Garin le Lorrain*. Ces divers éléments sont souvent entremêlés, et la chanson conduit à s'interroger sur les fluctuations de l'attitude des personnages à l'égard de ce droit à mesure qu'avance l'action.

Il en va sans doute ainsi dans *Raoul de Cambrai*, où la question du droit évolue au gré des événements qui se succèdent et font sans cesse entrer en ligne de compte de nouveaux éléments. Raoul a raison de vouloir récupérer son fief que le roi Louis a injustement donné à Gibouin le Manceau, mais il a tort de réclamer la terre de Vermandois, que des héritiers légitimes sont en droit de posséder, et d'entreprendre une guerre dans ce but¹⁶. Quant à Bernier, il a raison de rester fidèle à son seigneur, même lorsque celui-ci combat sa famille, raison également lorsqu'il demande réparation à Raoul après la mort de Marsent, raison encore de se séparer de lui lorsque, en le frappant, le seigneur a rompu tout lien d'hommage avec son vassal, mais tort sans doute de ne pas accepter les réparations que Raoul lui propose. Et la suite du récit, bien au-delà de la mort de Raoul, continue de montrer cette oscillation entre le droit et le tort, le juste et l'injuste, oscillation qui est le moteur dramatique essentiel du poème. À l'auditeur-lecteur, la question posée devient donc : quelle est la vérité profonde d'une telle attitude ? Est-elle conforme au droit ? Est-elle injuste ?

On le voit aussi dans *Renaut de Montauban*, où la légitimité d'un rôle, d'une attitude, est souvent présentée comme problématique. Charlemagne a raison d'exiger des comptes de Beuves d'Aigremont, qui n'a pas rempli ses devoirs de vassal au cours d'une guerre meurtrière ; il agit sagement en envoyant une ambassade plutôt qu'en commençant aussitôt la guerre contre lui. De son côté Beuves a tort en refusant de se soumettre aux demandes qui lui sont faites, malgré les représentations de ses conseillers et de son épouse, et en dépit de la brutalité avec laquelle les sommations de Charlemagne lui sont adressées, et il commet un crime en

15 — Voir, à propos de Raoul, ces vers prémonitoires : « S'en lui n'eüst un poi de mesure/mieudres vassals ne tint onques droiture » (320-21) ; nous citons d'après le texte de S. Kay, dans l'édition-traduction de W. Kibler, Paris, Lettres Gothiques, 1996.

16 — Voir l'admonestation d'Aalais : « a si grant tort guere ne commencer » (856).

tuant l'envoyé de l'empereur, qui est aussi son propre fils, et le poète souligne le fait :

Mal a fait li dux Bués, Dameldeu le gravent ! (771).

Cette cruauté s'oppose à la magnanimité de l'empereur, qui accepte de pardonner son forfait à Beuves si celui-ci accepte de faire amende honorable à la cour. Mais cette magnanimité cède bientôt la place à l'esprit de vengeance : à peine Ogier a-t-il rappelé à l'empereur sa promesse :

« Car je l'ai de par vos, beau sire, aseürez » (1363)

que Charles revient sur son engagement :

« Dameldex en jura, le roi de majestez,
Que se il le tenoit, mal seroit ostelez » (1365-66).

Dans un raccourci narratif significatif, le hasard (*l'aventure*, 1368) place aussitôt dans l'entourage de l'empereur Grifon d'Hautefeuille, Hardré et Ganelon – le lignage des traîtres – qui se proposent comme les instruments de cette vengeance ; en fait c'est le prince lui-même qui est passé dans le camp de l'injustice, et qui trouve tout naturellement des moyens en accord avec la bassesse de ses intentions. Un tel renversement pose inévitablement la question de la vérité du personnage : est-il un défenseur du droit, ou de l'injustice ? Plus tard c'est l'attitude de Renaud qui, à certains moments, sera soumise à des interrogations de ce genre : légitimité à se venger de Bertolai, qui l'a insulté sans que Charlemagne veuille lui donner réparation, mais tort de vouloir tuer l'empereur (2753-57) ; hésitation encore lors des préparatifs de la résolution du conflit lorsque Renaud recourt à la terrible menace de pendre Charlot, le fils de l'empereur, et Richard de Normandie, si Charlemagne persiste à refuser de faire la paix.

On le voit, dans certains textes, la question de la vérité du personnage et de celle de sa cause peut être un élément essentiel dans la compréhension du sens de l'action : où le personnage se trouve-t-il vraiment ? Est-il bien là où il le prétend ? Et ces questions donnent à la chanson de geste une profondeur nouvelle.

4. Le mensonge, point de départ et auxiliaire de l'action.

La grande question de la chanson de geste, on l'a dit, est celle de la fidélité au *dreit*, lui-même conditionné par les engagements pris ; la grande faute, celle de la trahison. Mais la trahison passe elle-même par le mensonge : Ganelon confirme les assurances fallacieuses de Blancandrïn et de Marsile et renchérit sur elles. Yon de Gascogne, lorsqu'il envoie son beau-frère à une mort quasi-certaine,

ment lui aussi, même s'il ne fait que reprendre les fausses assurances de Charlemagne. Fromont, présenté dès le début de *Jourdain de Blaives* comme un *traïtor* (33)¹⁷ et qui complot la mort de Girard, accepte son hospitalité après avoir requis son aide : il tuera son hôte et l'épouse de celui-ci au cours de leur sommeil. Hervis de Lausanne, qui veut introduire dans Montessor des troupes impériales, prétend avoir perdu la confiance de Charlemagne et demande à être accueilli dans la citadelle des fils Aimon. Gérard de Bordeaux, qui a fait tendre un guet-apens à Huon, son frère, et aux compagnons de celui-ci, invoque pour mieux endormir la vigilance de ses futures victimes, la nécessité de partir de nuit. Il est donc naturel que le mensonge, comme par une nécessité essentielle, accompagne la trahison et soit utilisé, à son exemple, comme une facilité narrative permettant de faire rebondir l'action et de multiplier les péripéties.

Mais le mensonge peut entretenir avec l'action épique des relations plus subtiles. Il est l'élément oral dont la ruse de guerre – le déguisement essentiellement – est le répondant dramatique. Il peut se vouloir protection contre une menace hors de proportion avec les forces dont il dispose, comme lorsque Guillaume, revêtu des armes d'Aerofle cherche, dans *Aliscans*, à se faire passer pour un païen :

Li quens respont et dist en son latin,
Par grant voidie parole au Sarrazin (1785-86).

Mais le mensonge est également une arme destinée à ridiculiser le Sarrasin. Déguisé en chef de convoi et en meneur de bœufs, Guillaume, dans le *Charroi*, n'est pas avare d'imagination dans son dialogue avec Harpin ; mais ses propos sont le plus souvent à double entente, car ils laissent attendre la bataille prochaine dans laquelle les Français auront tôt fait de se venger des Sarrasins. Même jubilation du langage dans la *Prise d'Orange*, où le mensonge, qui accompagne également le déguisement, n'est pas seulement protection contre les Sarrasins, mais une sorte d'exploitation impudente de l'immunité procurée pour se moquer des Sarrasins et procéder à son propre éloge devant Orable qui le questionne, sans le connaître, au sujet de Guillaume Fierebrace :

« Voir, dist li cuens, mout a fier le corage
Et gros les poinz et merveilleuse brace. » (725-26).

Bientôt, l'utilisation du mensonge sera systématiquement associée au personnage de la Sarrasine amoureuse, chargée d'épar-

gner aux Chrétiens prisonniers le supplice qui les menace en commuant la sentence de mort en condamnation à la prison et en rendant celle-ci aussi confortable que possible. L'un des exemples les plus anciens est celui de Floripas qui, dans *Fierabras*, persuade son père de lui remettre les captifs français (les ambassadeurs envoyés par Charlemagne) qui sont entre ses mains, réplique brutalement aux mises en garde d'un païen, Sortimbrant, qui flaire la ruse, puis conduit directement les Français dans sa chambre, où les attendent d'autres Chrétiens non moins bien traités qu'ils ne vont l'être. Avec les chansons plus tardives, le procédé devient systématique, et une chanson comme *Gaufrey*, par exemple, semble ne connaître que des pères d'héroïnes sarrasines incapables du moindre bon sens critique.

Parfois, le mensonge cesse d'être dirigé contre les Sarrasins et devient un moyen de galvaniser le courage des Chrétiens : ainsi Guibourc à Barcelone, lors du premier retour, ment aux vassaux de Guillaume avec l'assentiment de celui-ci (1360).

Une autre utilisation plus subtile consiste à jouer sur la réception d'une parole, pourtant véridique, prononcée par le héros, en l'opposant à d'autres aspects, jugés plus importants, de son comportement. Guillaume, fuyant vers Orange, est méconnu par Guibourc lors même qu'il dit la vérité ; les armes païennes qu'il a revêtues jouent sans doute contre lui¹⁸, mais plus encore le comportement qui est le sien, celui d'un fuyard, qui annule la portée de ses propos, tenus pour mensongers : la dame ne peut reconnaître son époux en celui qui laisse les païens maltraiter sous ses yeux des prisonniers, et Guibourc ne sera convaincue qu'en voyant l'action héroïque de son mari, qui est retourné, au péril de sa vie, combattre les Sarrasins¹⁹.

18 — Voir *La Chanson de Guillaume* v. 2232 et *Aliscans* (« D'armes paienes est mout bien adoubez », 1994).

19 — La succession des « preuves » de l'identité de Guillaume est différente dans la *CG* et dans *Al*. Dans *CG*, après les protestations du héros, vient le reproche de couardise, démenti par l'action héroïque de Guillaume : la dame se laisse convaincre : « A icest colp resemblez vus Willame/Venez vus ent, ja ert la porte overte » (2305-6) ; mais à la laisse suivante, la dame se ravise et demande au guerrier de montrer « la bosce sur le nes » (2310), car le « vasselage » n'est pas le propre d'une seule personne (2313-14). Dans *Aliscans*, la demande de voir la *bocce* suit la dénégation des propos de Guillaume ; mais la vision de la *bocce* elle-même est rendue inefficace par le spectacle des prisonniers maltraités : lorsque Guillaume combat avec témérité, la dame n'oppose plus aucune condition le supplie même de rentrer dans Orange (2143-47). Outre que le symbole contenu dans la progression d'*Al* est le plus significatif sur le plan épique, le dernier argument de Guibourc dans *CG* semble absurde : même si le guerrier qui a abattu les Sarrasins n'est pas Guillaume, comment pourrait-il constituer un danger pour Guibourc ? La version d'*Al* se rapproche davantage de la leçon primitive.

Enfin une chanson de geste, *Huon de Bordeaux*, formalise l'exigence de la sincérité pour le héros, alors que, dans l'épopée traditionnelle, la véridicité du héros va naturellement de pair avec la fidélité à ses engagements et s'oppose ainsi à la trahison et à son compagnon attitré, le mensonge. De ce fait, la nécessité de dire la vérité ne fait habituellement pas partie des engagements demandés au héros, lors de l'adoubement par exemple. Lors de l'adoubement de Raoul de Cambrai, Louis prie Dieu de donner *foi* à Raoul, c'est-à-dire fidélité (303), et le jeune homme répond qu'il prend ses armes en s'engageant à aider son seigneur dans les combats qu'il aura à livrer :

« vostre anemi i aront mal voisin » (306)

À Renaud, Charlemagne souhaite une valeur sans cesse accrue par Dieu et consacrée au soutien de la Chrétienté (882-83), tâche qui fait évidemment partie des engagements importants du chevalier.

Aussi pouvons-nous être surpris de voir le fait d'éviter le mensonge présenté comme une condition essentielle du maintien de l'amitié et de la protection d'Auberon à l'égard de Huon de Bordeaux ; cette condition est indiquée dès la première rencontre entre les deux personnages :

« Maix jai si tost mensonge ne direz,
Que tu ne perrde dou hanep la bonteit
Et de mon corpz trestoute l'amisteit » (3706-8)²⁰.

De fait, lorsque Huon ment en passant le premier pont qui conduit au le palais de Gaudisse – il prétend être païen lorsque le portier l'interroge (5552) –, le narrateur souligne les conséquences catastrophiques de cette attitude : Huon a perdu l'amitié d'Auberon :

Folz est li hons, per Dieu de maiesteit,
Que mant et jure quant por dire verteit
Est a honnour, per sa grant niceteit (5556-58).

Huon sera fait prisonnier à Babylone et expiera sa faute par de longues épreuves avant de retrouver les bonnes grâces d'Auberon. En revanche lorsque le héros est une nouvelle fois abandonné à lui-même pour avoir désobéi à son mentor²¹, il semble pouvoir mentir

20 — Le hanep est l'un des talismans donnés par Auberon à Huon. Nous citons d'après l'édition de William W. Kibler et François Suard, Paris, Champion Classiques Moyen Âge, 2003. Voir la répétition de cette mise en garde par Malabron, 5506-5508.

21 — Il s'est uni à Esclarmonde avant que celle-ci n'ait été baptisée et qu'il l'ait épousée, contrairement à l'ordre d'Auberon.

en toute impunité, comme s'il avait une revanche à prendre sur celui qui l'a privé de son aide :

« En vous despit mantirait ju assez.
Se mal m'ais fait, je te ferait viteit » (7509-10).

Et Huon déclare au jongleur sarrasin qu'il est lui-même africain. Comment interpréter ces éléments en apparence contradictoires ? En ce qui concerne l'insistance sur la véridicité, il s'agit à la fois de distinguer aussi sur ce point Huon des traîtres qui lui nuisent à plusieurs reprises – Amaury, son calomniateur, dans la première partie du récit ; Dudon, l'oncle renégat, à Tormont ; Gérard, le frère ingrat et usurpateur à Bordeaux – mais aussi de souligner le caractère exceptionnel d'Auberon, le petit roi de féerie, aimé de Dieu et autorisé par Lui, qui ne peut supporter le mensonge, en analogie avec la divinité (Dieu qui n'a jamais menti). En revanche, lorsqu'Auberon n'est plus en cause et que le héros est réduit à ses propres forces, le mensonge est ramené à l'aspect innocent et même plaisant de la ruse qui permet de se tirer d'une situation difficile.

5. Autres usages de la vérité : la parole ou le songe véridiques mais non crus.

Si le mensonge est le compagnon de la trahison, la vérité peut n'être pas croyable, de sorte que le poète joue avec les infortunes du vrai, lorsqu'il est annoncé mais non cru, ou bien non suivi d'effet. Il s'agit évidemment là d'un moyen de dramatiser l'action, puisque le lecteur, devenu seul interprète lucide des événements, voit se rapprocher progressivement du ou des protagonistes une situation qu'il est incapable de conjurer.

Ce ressort dramatique accompagne les textes les plus anciens. Dans le *Roland*, les mises en garde d'Olivier, qui prédisent à Roland la destruction de l'arrière-garde, ne sont pas écoutées :

« Fust i li reis, n'i oūssum damage.
Gardez amunt ça devers les porz d'Aspre :
Veeir poëz dolente reregarde ;
Ki ceste fait, jamais n'en ferat altre » (1102-1105).

L'originalité de la chanson, on le sait, est, une fois la catastrophe constatée, de faire reprendre aux protagonistes, mais à rôles inversés, le débat initial : le rappel, devant les guerriers morts ou blessés, des raisons pour lesquelles Roland avait négligé toute prudence, manifeste de façon éclatante le caractère irréparable du temps perdu pour la victoire, mais non pour la gloire.

La *Chanson de Guillaume* connaît aussi cette situation dramatique, avec la scène qui oppose Vivien à Thiébaud de Bourges et à son neveu Estourmi avant la bataille contre Deramed. Vivien a recommandé de faire appel à Guillaume, mais celui-ci, par jalousie et aussi parce qu'il est incapable de prendre une décision raisonnable (il est ivre), a refusé. Lorsque Thiébaud mesure l'importance des forces adverses et la réalité du danger, il n'est plus temps d'appeler à l'aide ; que le comte de Bourges montre sa valeur, demande Vivien :

« Al pris Willame te deis faire tenir ;
Des herseir vespre le cunte en aatis » (208-209).

Mais à la différence de Roland, Thiébaud est un lâche : au lieu de combattre jusqu'au bout, il prend la fuite, abandonnant ses hommes, et c'est Vivien, qui avait déconseillé d'engager la bataille dans de telles conditions, qui prend la tête de la résistance héroïque à l'envahisseur.

Une mise en garde de ce genre a été proférée par Isembart avant que Gormont ne débarque dans le Ponthieu :

« tant le vos dis, plusurs feiees,
a Cirencestre, en voz contrees,
que Franceis sunt gent aduree...
mais veirement l'avez trovee,
la gentil gent e l'onuree ! » (471-73 ; 476-77) ;

le Margariz a lui-même fait l'objet d'une prédiction de la part d'un Sarrasin devin – ce qui montre que, dans le cas des prédictions, l'appartenance religieuse importe peu, mais plutôt le rapport entre gravité de la prédiction et incrédulité de celui qui la reçoit :

« e ! jal me dist uns Sarrazins,
ultre la mer, qui en sorti,
si jeo veneie en cest païs,
que jeo sereie u morz u pris.
Or sai jeo bien que il veir dist » (636-40).

Dans *Aspremont*, ce sont les propos de Balan, l'envoyé sarrasin auprès de Charlemagne, qui insiste sur la valeur des Français et par conséquent sur le péril qu'il y aurait à poursuivre contre eux l'expédition qui, après avoir été considérés comme la preuve d'une trahison (577-82), sont ensuite, mais trop tard, reconnus comme véridiques ; au moment de la catastrophe, Balan peut en effet rappeler sa mise en garde inutile :

« Bien le vos di por voir, al revenir,
Que François erent de mervellos aïr... » (5442).

La prophétie la plus célèbre des chansons de geste et la plus habilement utilisée est sans doute celle qui est rapportée par la mère de Corbaran dans la *Chanson d'Antioche*, et qui figure déjà dans l'*Histoire Anonyme de la Première croisade*²². Cherchant à dissuader son fils de se porter au secours d'Antioche, la dame affirme que les Chrétiens vaincront :

Sorti ot en une ille, delés un desrubant,
Que Crestiien vaincroient, si le troeve lisant (5258-59) ;

elle sait que son fils ne périra pas immédiatement, mais qu'elle éprouvera ensuite une grande douleur à cause de lui :

« Mais, ains que li ans past, arai por vos dolor » (6950).

Outre ses propres prédictions, Calabre invoque celle des ancêtres, qui ont annoncé l'arrivée d'un peuple venu « devers terre Major,

Ki conquerroit no terre par force et par vigour » (6942-43).

Bien entendu, Corbaran refuse d'ajouter foi à ces prédictions ; il est pourtant défait à Antioche : les Francs sont vainqueurs, comme il était prévu, et jusqu'ici nous restons dans l'opposition traditionnelle entre la véracité d'une prédiction et l'incrédulité de celui à qui elle faite. Mais les chansons ultérieures, à commencer par les *Chétifs*, jouent de manière intéressante sur un aspect de la prophétie de Calabre, celle qui concerne le sort de Corbaran. La douleur que la mère doit éprouver à propos de son fils n'est pas ce qu'on pourrait attendre d'un guerrier, blessure ou mort, mais l'abandon de la foi païenne : touché par la valeur des Chrétiens, notamment ceux qu'il a connus et éprouvés auprès de lui au cours de l'action des *Chétifs*, Corbaran se convertit et deviendra, dans les *Continuations de la Chanson de Jérusalem*, un fidèle allié des Francs. Ainsi, l'auteur d'une prédiction peut devenir un aussi mauvais interprète que ceux qui refusent d'y ajouter foi.

L'autre procédé qui permet à un protagoniste d'être informé de ce qui est à venir sans qu'il puisse tenir compte de cet avertissement est le songe, songe prémonitoire et constamment assuré de la vérité. Ici encore, le modèle est la *Chanson de Roland*, avec les songes de Charlemagne (laissez LVI-LVII) qui, de manière méta-

phorique (destruction de la lance de l'empereur par Ganelon, attaque de Charles lui-même par un animal sauvage, que vient à son tour attaquer un chien courant) annonce des malheurs à venir et la part qu'y prendra Ganelon. Le texte ne dit pas explicitement que l'empereur n'ajoute pas foi à ces présages, mais il l'exprime pourtant de façon indubitable par le vers de conclusion des deux laisses :

Carles se dort, qu'il ne s'esveillet mie (724).

Carles se dort, mie ne s'esveillat (736) :

ces images appelleraient en effet une réaction immédiate, mais le roi, bien qu'informé, ne sort pas du songe, ce qui traduit, semble-t-il, l'opposition entre savoir et pouvoir. Charles connaît la trahison de Ganelon, puisqu'il la dénonce à Naimes :

« Par Guenelun serat destruite France.

Enoit m'avint un'avisiun d'angele

Que entre mes puinz me depeçout ma hanste » (835-37) ;

mais l'*avisiun* ne donne pas le pouvoir de déjouer le sort, et l'empereur a laissé Ganelon désigner Roland pour l'arrière-garde. Le pouvoir et l'importance des vassaux y sont sans doute pour quelque chose, dans la perspective féodale, mais il est probable que le poète donne à voir autre chose : l'impossibilité d'aller contre un destin garanti par la divinité.

Avec les textes ultérieurs, les choses deviennent beaucoup plus claires. Assez rarement, les chansons montrent un songe néfaste immédiatement suivi d'effet ; plus fréquemment, le songe donne lieu à un débat, dans lequel le sens obvie est refusé par un protagoniste. À Cambrai, dame Aalais fait un songe inquiétant au sujet de Raoul :

Soinga un soinge qe trop li averti :

de la bataille voit Raoul le hardi,

ou repairoit, un vert paille vesti,

et Berneçons l'avoit tout departi (3337-40) ;

contrairement à Charles, la dame est aussitôt tirée du sommeil par la crainte :

De la poour la dame c'esperi (3341) ;

et apprend aussitôt la mort de son fils.

La plupart du temps, le songe donne lieu à débat, à dénégation, dans une perspective dramatique qui vise un temps à nier la réalité implacable afin d'en mieux manifester ensuite la brutalité.

Ainsi de la vision apocalyptique apportée par un songe à Clarice, l'épouse de Renaud avant le départ pour le guet-apens de Vaucouleurs (6669-6700) : la dame l'expose à son époux, le dissuadant de se fier entièrement au roi Yon, mais Renaud refuse de croire à la duplicité de son beau-frère (6706-9). Ailleurs, la dénégation peut être le fait d'un tiers, qui refuse l'interprétation inévitable d'un songe afin de ne pas effrayer le personnage qui l'a eu. C'est le cas du clerc qui, dans les *Roland* rimés, donne un sens heureux aux songes inquiétants d'Aude au sujet de son ami ; lui-même, grâce à sa science, est parfaitement informé :

Il prinst.i. livre, si a lit sans doutance,
La mort des contes i vit et la pezance
Et com fel Ganes les vendi en balance
Au roi Marsille qui en Deu n'ot creance²³

mais il invente au songe un sens plus favorable, ce qui entraîne l'adhésion du poète :

Li clers fu sage qui la dolor cela²⁴

Ainsi la question de la vérité et du mensonge tient-elle dans la chanson de geste une place plus importante qu'il n'y paraissait tout d'abord. Le chanteur de geste, de par la dignité de son sujet, de par la relation immédiate qu'il entretient avec son public, semble ne pas devoir prouver la véridicité de ses propos : il le fait pourtant, jusque dans les textes les plus anciens. L'action héroïque semble elle aussi pouvoir écarter le problème de la vérité ou du mensonge, puisque la question majeure est celle du droit et du tort, déterminée par la fidélité aux engagements pris. Pourtant, ici encore, le problème du vrai et du faux se pose, à la fois parce que le mensonge accompagne régulièrement la trahison des engagements, parce que l'évaluation du droit et du tort, et par suite de la vérité des personnages et de leur cause est l'un des éléments de la problématique du récit, et parce que le vrai n'est pas toujours reconnu comme tel...

Mensonge et vérité sont donc liés à la construction du sens de la chanson de geste ; ils concourent aussi à la création du pathétique, dans la mesure où l'annonce véridique de l'avenir, soit par la parole, soit par le songe, est négligée ou rejetée par les protagonistes. Dans la mesure aussi où la ruse tend à faire partie des armes utilisées contre l'ennemi – ou des arguments destinés à

23 — Manuscrit de Paris, édition Wendelin Förster, Heilbronn 1886, l. 296, vv. 5-8, p. 272.

24 — *Éd. cit.*, l. 297, v. 1, p. 273.

stimuler les amis –, le mensonge devient un ornement de l'action. Ainsi la mise hors jeu de la question de la vérité dans le poème épique apparaît-elle le plus souvent comme une apparence, un mensonge « par bel » du poète.

François SUARD
Université de Paris X-Nanterre