

LARRY S. CRIST

"HALT SUNT LI PUI":
REMARQUES SUR LES STRUCTURES
LYRIQUES DE LA "CHANSON DE ROLAND"

Qui n'a jamais été ému, en lisant la *Chanson de Roland*, par le simple hémistiche "Halt sunt li pui", surtout dans sa première occurrence, accompagné par le second hémistiche, en chiasme: "e li val tenebrus"?

A courte vue, on pourrait attribuer cette émotion à ce mystérieux: "je ne sais quoi", que l'on dit constitutif de la grande poésie. Car cette phrase ne fait pas avancer l'action, ne décrit pas un personnage et semblerait se borner à constater que les Pyrénées ne sont pas simplement des collines, mais de vraies montagnes.

Mais le chercheur se lance là où l'ange craint de poser le pied, se disant que ce "je ne sais quoi" signifie simplement le non-immédiatement-perceptible, ou pour le dire dans le jargon d'usage: le "je sais quoi" fait partie d'une structure de surface, là où le "je ne sais quoi" appartient à une structure beaucoup plus profonde, plus organisatrice du sens.

Ce sont les résultats provisoires d'une recherche de compréhension de cette expression que je livre ici. Tout d'abord, il m'a semblé que cet hémistiche prenait, en large partie, sa force spéciale du fait qu'il commençait par un adjectif, posant ainsi une "qualité", avant de finir par un substantif, "support" de cette "qualité". J'ai donc relevé toute occurrence de la formule syntactique¹ de premier hémistiche: Adj. + V(ê) + Subs. Les vers incorporant cette formule se laissent organiser en deux groupes, dont je donne ci-après les listes²:

1. J'élargis ici pour l'instant — en la désémantisant — la définition classique de la formule "formulée" par Milman Parry en 1928: "une expression qui est régulièrement

1	Halt sunt li pui e li val tenebrus, les roches bises, les destreiz merveillus	814/5 — <i>début</i> de laisse
2	Halt sunt li pui e tenebrus e grant li val parfont e les ewes curant	1830/1 — <i>début</i> de laisse
3	Halt sunt li pui e la voiz est mult lunge	1755 — milieu de laisse
4	Halt sunt li pui e mult (sunt) halt les arbres	2271 — <i>début</i> de laisse
5	Halt est li jurz, mult par est gran[t] la feste	3745 — milieu de laisse
6	Clers fut li jurz e bels fut li soleilz	1002 — milieu de laisse
7	Clers est li jurz e li soleilz luisant	2646 — <i>début</i> de laisse
8	Clers fut li jurz e li soleilz luisant	3345 — <i>début</i> de laisse
9	Clere est la nuit e la lune luisant	2512 — <i>début</i> de laisse
10	Cler est la lune, les esteiles fiambient	3659 — 2° vers de laisse
11	Bels fut li vespres e li soleilz fut cler	157 — <i>début</i> de laisse

Esclargiz est li vespres e li jurz 1807 — *début* de laisse

	Bon sunt li cunte e lur paroles haltes	1097 (mil.)
	Dur sunt li colps, e li caples est grefs	1678 (mil.)
	Fiers est li reis a la barbe canue	3654 (mil.)
	Fiers sunt si hume, n'unt talent qu'il li failent	3133 (mil.)
	Fols est li reis ki vos lassat as porz	1193 (mil.)
	Granz fut li colps, li dux en estonat	3438 (mil.)
	Granz sunt les colps, as helmes detrencher	3889 (mil.)
	Granz est li calz, si se levet la puldre	3633 (<i>déb.</i>)
	Granz est li noise, si l'oïrent Franceis	1005 (mil.)
	Granz est la noise par tute la contree	1455 (mil.)
	Granz est la noise de Mujoie escrier	2151 (mil.)
	Granz sunt les oz de cele gent averse	2630 (<i>déb.</i>)
	Granz sunt les oz qu'il ameinent d'Arabe	2980 (mil.)
	Granz sunt les oz u ces buisines sunent	3263 (mil.)
	Granz sunt les oz e les escheles beles	3291 (<i>déb.</i>)
	Granz sunt les oz e les cumpaignes fieres	3383 (<i>déb.</i>)
	Granz est la plaigne e large la cuntree	3305 (<i>déb.</i>)
	Las est li reis, kar la peine est mult grant	2519 (mil.)
	Morz sunt Franceis, tuz les i ad perdu	2038 (mil.)
	Morz est li gluz ki en destreit vus teneit	3456 (mil.)
	Morz sunt si hume, si sun paiens vencut	2042 (mil.)
(= Roland)	Morz est mis niés, ki tant me fist cunquere	2920 (mil.)
	Morz est li quens, de sun tens n'i ad plus	1603 (mil.)
	Morz est li quens, que plus ne se demuret	2021 (mil.)
	Morz est Rollant, Deus en ad l'anme es cels	2397 (<i>déb.</i>)
	Morz est Rollant, ja mais nel revereiz	3802 (mil.)
	Morz est Turpin, le guerreier Charlun	2242 (mil.)

la variante (de premier hémistiche) avec AVOIR est toujours une description physique d'une personne (118, 283/4, 3502...).

Dans le second groupe toutes les occurrences de la formule sont directement liées à l'action par le substantif, soit en tant que "produit de bataille" (*noise, colps...*), soit en tant qu'acteur de bataille (*oz, hume, reis, noms propres*), à deux exceptions possibles près:

1) v. 3633, où si *li calz* (hémistiche *a*) pourrait être simplement descriptif du temps, *la puldre* (hémistiche *b*), provenant de (/chaleur/ → /sécheresse/) + /remuement de terre/ et ce dernier sème étant lié à ("provoqué" par) le /combat/, le vers s'insère quand même dans la bataille³.

2) v. 3305, où on peut voir une "situation/mise en scène", comme dans le premier groupe.

C'est le premier groupe qui m'intéresse, bien entendu, tout particulièrement. Il est non-narratif, ne faisant pas avancer l'action; ces vers sont "lyriques", donc, de nature⁴. Sauf le vers 3659 (num. 10), le groupe ne contient que le verbe (statif) d'existence, ou plutôt la simple copule, *être*. Il se divise en deux parties, déterminées par le premier mot, par l'adjectif *halt* ou *cler*, le reste de chaque hémistiche (même de chaque vers, pour la seconde partie) étant redondant pour ce qui est du sys-

employée, dans les mêmes conditions métriques, pour exprimer une certaine idée essentielle" (in *L'épithète traditionnelle dans Homère: essai sur un problème de style homérique*, Paris, p. 16); reprise en anglais deux ans plus tard: "a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea" (*Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style*, in "Harvard Studies in Classical Philology", 41, 1930, 90). Albert B. Lord utilise cette définition, in *The Singer of Tales*, New York, Atheneum, 1973 [orig. Harvard Studies in Comparative Literature, 24, 1960], p. 30. Jean Rychner, *La chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs*, PRF, 53, Genève, Droz / Lille, Giard, 1955, pp. 146-47, utilise la définition française. Joseph J. Duggan, *The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1973, pp. 7-8, utilise la définition en anglais. Pour mon utilisation de la notion de formule, je me suis inspiré, de loin, de l'étude de la "grammaire formulaire" faite par Edward A. Heinemann, *La composition stylisée et la transmission écrite des textes rolandiens*, in "Actes [du] VI^e Congrès International (Aix-en-Provence..., 1973) [de la] Société Rencensvals" (Aix-en-Provence, Université de Provence, Imprimerie du Centre d'Aix, 1974), pp. 255-72. John S. Miletich, *The Quest for the 'Formula': A Comparative Reappraisal*, in "MP", 74, 2 (Nov. 1976), pp. 111-123, examine et critique une série d'études récentes qui utilisent la notion de "formule"; Perry-Lordien de stricte observance, il insiste sur la nécessité de bien distinguer entre "formule" et "expression formulaire", cf. Lord, pp. 46-48.

2. Pour le texte du *Roland*, j'utilise principalement l'édition par Gérard Moignet, Paris, Bordas, 1969, avec référence à celle par Cesare Segre (Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi, 1971); j'ai également consulté l'édition semi-diplomatique par Raoul Mortier, après y avoir porté les corrections notées par Joseph J. Duggan, *A Concordance of the "Chanson de Roland"*, Columbus, Ohio State University Press, 1969, p. 2 de la préface; cette concordance, tout Rolandien le sait, vient en second lieu de nos livres usuels, immédiatement après les éditions.

3. Notons en passant que la seule autre forme que prend la formule syntaxique comporte une variante verbale, *avoir*, au lieu de *être*: ces formules servent uniquement de description corporelle d'acteurs humains (vv. 118, 283, 284, 3502).

4. Notion que Jean Rychner attache aux laisses similaires: *La Chanson de geste*, p. 93.

tème, sauf le vers 3745 (num. 5), vers médiateur entre les deux parties du groupe.

J. J. Duggan a déjà remarqué, en passant, ce système (qu'il présente de façon réduite, avec seulement sept vers). Dans sa discussion des "formules qui contiennent des sujets et objets substantivaux", il donne, en dernier lieu:

"*Clers fut li jurz* (1002 [mon num. 6], 2646 [num. 7], 3345 [num. 8]) *e li soleilz luisant* (2646 [num. 7], 3345 [num. 8]) and *halt sunt li pui* (814 [num. 1], 1755 [num. 3], 1830 [num. 2], 2271 [num. 4]), the latter a powerful evocation of the rearward's isolation among the Pyrenean passes, are the only formulaic descriptions of landscape"⁵.

En fait, seule la première partie (*halt*) du premier groupe peut être qualifiée de description de paysage; la seconde partie (*cler*) est, peut-être, une description du temps qu'il fait, mais ce n'est point une description de paysage physique. La notion de formule syntactico-sémantique nous permet d'étudier quatre vers en plus des sept de Duggan. Nous pouvons ainsi observer la "vie" de la formule, remarquant comment elle se transforme, se transfigure, pour former système organisateur du texte.

Mais il faut d'abord dire explicitement que ma discussion part d'une déchronologisation du texte⁶. L'étude de l'organisation du système en texte, c'est-à-dire, des effets produits par la lecture linéaire du texte, est une tout autre question⁷, ainsi, d'ailleurs, que l'étude de la mise en contexte des vers individuels, étude qui pourrait expliquer rapidement la justesse de la déclaration de Duggan (et du sentiment de bien d'autres), qu'il s'agit d'une "évocation puissante de la solitude de l'arrière-garde". J'espère revenir sur ces questions très importantes pour les traiter comme il faudrait, mais l'espace dont je dispose ici ne me permet d'examiner en détail que ce premier niveau, préalable à l'examen des autres aspects du système lyrique poétique.

La formule de premier hémistiche de la première partie, identique

5. *The Song of Roland*, "Miscellaneous", p. 148; pp. 151, 156.

6. Principe posé par Claude Lévi-Strauss, in "La Structure des mythes (I)", in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, pp. 234-36 (article orig. publié en anglais en 1955), et plus clairement dans son étude de Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (compte rendu de l'édition américaine); "La Structure et la forme: Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp (I)", in *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 165 (article orig. publié en 1960). Le verbe "déchronologiser" a été utilisé par Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in "Communications", n° 8 (Nov. 1966), 12.

7. Groupe μ (Jacques Dubois, François Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet), *Rhétorique de la poésie: lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977.

dans chaque occurrence, comporte les classèmes ⁸ /verticalité/, /vers le haut/, manifestés dans l'adjectif ainsi que dans le substantif, lequel comporte aussi le classème /topographie/ (pour les num. 1-4).

L'expansion, en 1:1b (814b), chiasme sans verbe, comporte un substantif aux mêmes classèmes, /topographie/ et /verticalité/, mais celui commun au substantif et à l'adjectif de 1:1b (814b) change de valeur, pour donner /vers le bas/. L'adjectif de ce deuxième substantif change totalement de classème, pour prendre celui de /luminosité —/, ce qui fait que les deux lexèmes du second hémistiche ont en commun une valeur négative (de privation): /hauteur négative/, /absence de lumière/. Regardons cette valeur négative d'un peu plus près: il y a une sorte de norme à partir de laquelle on mesure "hauteur" et "profondeur": c'est la "route" ou bien la *via media*, depuis laquelle on regarde en haut vers les "puis" et en bas vers les "vaux"; vers le haut c'est +, vers le bas c'est —. Ce qui est "profond" ne se caractérise pas par une absence de "hauteur" (ce serait la "plaine"). Mais il n'y a pas de "lieu/moment" en ce qui caractérise la /luminosité/. Il y a "lumière" ou il n'y en a pas. Les moments —"aube", "vêpres"— ne sont pas neutres, ils sont liminaux, moments de passage d'un état vers un autre. C'est dire que, si on peut rester en place dans la /topographie/, on ne peut point le faire en ce qui concerne la /temporalité/, qui est essentiellement orientée (vectoriale). J'y reviendrai.

D'autre part, ce sont les "puis" qui font les "vaux". Dans 1:2a (815a), *roches* est /matériel/ + /naturel/, partie du taxème "terre"; les *roches* font partie de *puis* et de *vaux*. Son adjectif est une /couleur/, ce qui, pour l'instant, semble hors système. *Destreiz*, 1:2b (815b), comporte /hauteur négative (minimale) = "au fond"/ et /largeur minimale/ — valeur négative comme les lexèmes du vers précédent; il appartient à *val*. Nous avons donc:

$$\text{puis} \supset [\text{includ}] \left\{ \begin{array}{l} \text{roches} \sim \{ \text{roches} \\ \text{val} \supset \{ \text{destreiz} \end{array} \right.$$

Quant à *merveillus*, il fait partie de l'énonciation⁹; à cause de cette appartenance, qui demanderait une tout autre sorte d'étude, je laisse ici hors analyse ce lexème.

8. Discussion, avec distinction sème/classème, dans A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, pp. 42-54, et, rapidement, par Bernard Pottier, *Linguistique générale: théorie et description; Initiation à la linguistique*, B, 3, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 29-30; discussion plus étendue par Mariana Tuțescu, *Précis de sémantique française; Études linguistiques*, 19, Paris, Klincksieck / București: Editura didactică și pedagogică, 1975, début du chapitre 5, "Les unités de sens", pp. 46-62.

9. Sur cette question, voir les articles de base: Roman Jakobson, *Les embrayeurs*,

Num. 2 (vv. 1830/31): l'adjectif de 1:1*b* (814*b*) est ici colloqué à *pui*; à *tenebrus* est joint un nouvel adjectif (banal, semble-t-il), *grant* (augmentatif pour *halt*) — / (multi)dimensionnalité/ + /superlativité (relative)/. Le substantif de 1:1*b* (814*b*) se trouve maintenant en 2:2*a* (1831*a*), où il prend un nouvel adjectif, *parfunt*, qui entre en système:

$$\frac{\textit{halt} : \textit{pui}}{\textit{/vers le haut/}} :: \frac{\textit{parfunt} : \textit{val}}{\textit{/vers le bas/}}$$

ce qui produit un sème latent suite à une autre systématisation:

$$\frac{\textit{[clair]} : \textit{pui}}{\textit{/luminosité +/}} :: \frac{\textit{tenebrus} : \textit{val}}{\textit{/luminosité -/}}$$

Mais cette latence est occultée par 2:1 (1830), qui donne:

$$\textit{(tenebrus) pui vs. (tenebrus) val (1:1b [814b])}$$

réduisant ainsi l'opposition: *pui vs. val*.

La mise en isotopie du lexème *tenebrus* — dont je parlerai plus loin — sélectionne son sème /danger/; c'est-à-dire, le contexte des num. 1 (814/5) et 2 (1830/1) fait cette sélection. Le contexte des autres occurrences des vers du premier groupe — y compris le num. 5 — indique /danger/ aussi, même quand le lexème *tenebrus* est absent du second hémistiche.

J'anticipe sur mes conclusions, pour postuler que cette dernière équation ([*tenebrus*] *pui* vs. [*tenebrus*] *val*), ayant rendu *pui* plus effectivement "ténébreux" par refus de système deux fois symétrique (par opposition et de l'adjectif et du substantif — **clair* : *pui* :: *tenebrus* : *val* —) renforce la "ténébrosité" de *pui* et partant du vers en entier, et fait passer le sème /danger/ aux autres substantifs de second hémistiche, renforçant ainsi ce que fait le contexte¹⁰.

les catégories verbales et le verbe russe, in *Essais de linguistique générale*; traduits par Nicolas Ruwet (Paris, Éditions de Minuit, 1963 [Seuil, Coll. Points, 17, 1970]), pp. 176-96 (article orig. publié en anglais en 1957); Émile Benveniste, *De la subjectivité dans la langue*, in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 258-66 (article orig. publié en 1958); du même, *Sémiologie de la langue* (orig. 1969) et *L'appareil formel de l'énonciation* (orig. 1970), in *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 43-66 et 79-88. Voir aussi la section, "Énonciation", in Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 405-10.

10. Exemple du principe formulé par Roman Jakobson: "La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence", in *Linguistique et poétique*, in *Essais*, p. 220 (orig. publié en anglais, 1960).

Le num. 2:2*b* (1831*b*) contient un substantif, *ewes*, métonymie en quelque sorte de *val*, *destreiz* (lesquels comprennent le plus souvent un cours d'eau), avec un déterminant, *curant*. Ces deux lexèmes entrent dans notre système, mais ils y entrent d'en dehors du système réduit de la formule *halt* (ou *cler*). Leur collocation simple se trouve dans le vers 2225: "En Rencesvals ad un ewe curant" —c'est banal. Mais plus loin, vers 2465/6, on trouve: "L'ewe de Sebre... Mult est parfunde, merveill[us]e e curant", où les deux lexèmes en question sont colloqués, l'adjectif étant troisième et dernier d'une liste où l'adjectif 1, *parfunde*, se trouve dans le num. 2:1*a* (1831*a*), mais colloqué à *val*, et où l'adjectif 2, *merveilluse*, se trouve dans le num. 1:2*b* (815*b*), colloqué à *destreiz*, les quatre substantifs formant système par imbrication:

(rappel) [{ *roches* ~ { *roches*]
pui ⊃ { *val* ⊃ { *destreiz* ⊃ *ewe* (*curant*).

Le num. 3 (v. 1755), le seul vers parfaitement chiasmique de cette partie, introduit les classèmes /vivant (⊃ [impliqué par] animé ⊃ [humain])/ dans le substantif de *b*, *voiz*, et /horizontalité/ + /directionnalité/ + /superlativité/ dans l'adjectif, *lunge*, celui-ci augmenté par un adverbe d'intensité (à sème /superlativité/). Le classème /horizontalité/ se retrouve dans le lexème *plaigne* (à sème /topographie/) du vers 3305 (dans le second groupe), renforcé dans le même vers par le substantif *contree* (/topographie/), qualifié de *large* (/horizontalité/ + /superlativité/). Nous avons déjà noté que ce vers faisait exception dans le deuxième groupe de vers formulaïques; on le trouve maintenant rapproché sémiqument du premier groupe, ce que nous avons dit en le remarquant en premier lieu, mais de façon moins rigoureuse. Il y a, d'après cette analyse, contraste de *pui*, *val* vs. *plaigne*. Le substantif *plaigne* est qualifié de *grant*, qui fait contraste avec *halt* (/pluridimensionalité/ vs. /unidimensionalité [verticalité seulement]/). Ce même lexème, toujours dans le second groupe, qualifie *noise*, *oz*, *colps*, tous des substantifs appartenant au champ sémantique de "bataille" et comportant donc le classème /humain +/ (vs. /humain —/: *pui*, *val*, ainsi que *jurz*, *nuit*...)/. C'est mettre en relief de nouveau les deux num. 3 (1755) et 5 (3745).

Num. 4 (2271): son second hémistiche reprend l'adjectif du premier et le colloque à un substantif /vivant/ + /mobile — (C animé — [C humain —]); il comporte aussi un adverbe d'intensité (comme 3 [1755] et 5 [3745]). Ce nouveau substantif, *arbre*, reste, pour le moment, hors système.

Le num. 5 (v. 3745) ressemble syntactiquement, en *b*, à 4 (2271) en

ce qu'il comporte un adverbe (deux, même) d'intensité, un verbe (*être*) et un substantif; il ressemble encore à 4 dans l'ordre Adv. + (ê) + Adj. + Subs., et à 3 (1755) du fait qu'il est au singulier; tous les trois vers forment un sous-système, ayant tous *mult*. En outre, il ressemble à 3 dans son classème, par métonymie, /humain/:

- num. 3 (1755) — la partie, *voiz*, pour le tout, /humain/;
 num. 5 (3745) — le tout, *feste*, pour la partie, /humain/.

Mais ce qui le rapproche de la partie *cler*, c'est qu'en *a*, il est au singulier (comme en *b*) et que le substantif est changé. Colloqué à *jurz*, *halt* change de classème, de /topographie (espace: dimensionalité physique)/ à /temporalité/, et prendrait donc l'autre classème de *jurz*, /luminosité/, classème se trouvant déjà dans les num. 1 (814) et 2 (1830), sous la forme privative /manque de lumière/. L'hémistiche 5a (3745a) signifierait alors: "C'est midi juste/plein." Mais le substantif du second hémistiche, *feste*, qualifié par deux lexèmes à classème /superlativité/ (*mult*, *par*), passe ce classème également à *halt*, rendant le premier hémistiche redondant (et donc plus lyrique par rapport au second, plus spécifique)¹¹. Le vers prend donc un sens comme: "C'est un moment de célébration exceptionnelle", mais "dangereux", selon l'analyse faite plus haut.

Je note, en passant, que c'est dans cette "activité", dans ces attentes et ces changements sémiques, que se situe en large partie la poéticité.

C'est donc par le substantif de 5a (3745a) que nous passons à la seconde partie du groupe, moins unie dans le premier hémistiche, plus unie dans le second. Cette seconde partie, *cler*, se divise en deux, une section "diurne" et une "nocturne", avec une variante quasi-liminale. La première section est assez simple, où *jurz* avec son classème /luminosité/ prend l'adjectif *cler* — num. 6 (1002), 7 (2646), 8 (3345)¹². Dans chaque cas le second hémistiche comporte le substantif *soleilz*, avec, dans deux cas, l'adjectif *luisant*, au même classème que le substantif et que *cler*: /luminosité/. Mais *soleilz* a aussi le sème, non utilisé (mis en isotopie) ici, de /chaleur/ et, en plus, celui de /démarcateur (temporel) de "jour" ["nuit"]/.

11. "Midi juste" est métaphorisé habituellement, comme moment de décision suprême; cf. Paul Claudel, *Partage de midi*. L'exemple classique se trouve dans le film de Fred Zinneman, *High Noon* (1952), dont le titre français, *Le train sifflera trois fois*, perd tout le poétique.

12. Pour d'autres réflexions sur la "luminosité", voir Philip Bennett, *Further Reflections on the Luminosity of the "Chanson de Roland"*, in "Olif.", 4:3 (March 1977), pp. 191-204; et André Crépin, *Formule, motif et thème: la clarté dans la "Chanson de Roland"*, "Actes du VII^e Congrès de la Société Rencesvals", Liège, août 1978, pp. 345-358.

Le sème latent /clarté + (= luminosité)/ (~ /clarté — [= ténébro-sité]/) dans les num. 1 (814) et 2 (1831) devient manifeste ici, formant système:

$$\frac{\text{val, } \underline{\text{pui} + \text{tenebreus}}}{\text{[terre]} \text{ (valeur —)}} \text{ vs. } \frac{\text{jour, nuit, } \underline{\text{lune} + \text{cler}}}{\text{[ciel]} \text{ (valeur +)}}$$

Formellement, 6*b* (1002*b*) répète 6*a* exactement (Adj. + [ê] + Subs.) (2 X), tandis que 7 (2646), 8 (3345), "diurnes" aussi, et 9 (2512), "noc-turne", ont la forme d'un chiasme non verbal (comme 1 [814] et 2 [1831]).

Dans 6*b* (1002*b*), l'adjectif est *bels*, ce qui, quand on prend en considération les num. 7 (2646) et 8 (3345), pourrait laisser supposer un système:

$$\text{jour} + \text{clair} \simeq \text{soleil} + \text{luisant} = \text{valeur} + \Rightarrow \\ (\text{nuit} + \text{obscur} \simeq \text{[absence de soleil]} = \text{valeur —});$$

mais les autres num. 9 (2512), 10 (3659), montrent que, si *jour* ↔ *nuit*, on n'a pourtant pas

$$\text{soleil} \leftrightarrow X, \text{ mais} \\ (\text{soleil} \simeq \text{lune} \simeq \text{étoiles}), \text{ tous /productifs de lumière/.$$

Donc:

$$\text{lune} + \text{luisant} \Rightarrow \text{nuit} + \text{clair};$$

c'est-à-dire que

$$\text{soleil} : \text{jour} :: \text{lune} : \text{nuit},$$

non par opposition de valeur, mais tout au plus par simple remplacement (avec, peut-être, diminution simple de quantité de /lumière/).

A partir de là, on peut substituer *lune* ~ *nuit*. Le système ne se base donc pas sur /absence de soleil¹³ = "nuit"/, mais sur /remplacement de soleil (par lune = "nuit")/, et *lune* ayant /luminosité/, ainsi que *nuit* ayant *lune*, la valeur reste +.

Ce qui mène à la troisième "variante", le num. 10 (v. 3659), où le substantif de 9*b* (2512*b*) remplace celui de *a* et où paraît en *b* un nou-

13. Et voir la conclusion de l'article de Ph. Bennett, p. 204, où il cite le premier hémistiche du v. 980: "Soleill n'i luis!".

veau substantif, *esteiles*¹⁴, ayant également le sème /(*producteur de* luminosité/, et colloqué cette fois avec un verbe, *flambient*, à sème /luminosité/ et, non utilisé encore une fois, /chaleur/¹⁵. Ce vers est donc exceptionnel, en ce que le second hémistiche n'a pas la forme standard, mais est simplement Subs. + V (actif).

Le poème a une seule occurrence du verbe *flamber*, dans ce vers, mais trois occurrences du verbe *reflamber*, au même radical. La première occurrence est une expansion du num. 6 (1002), par

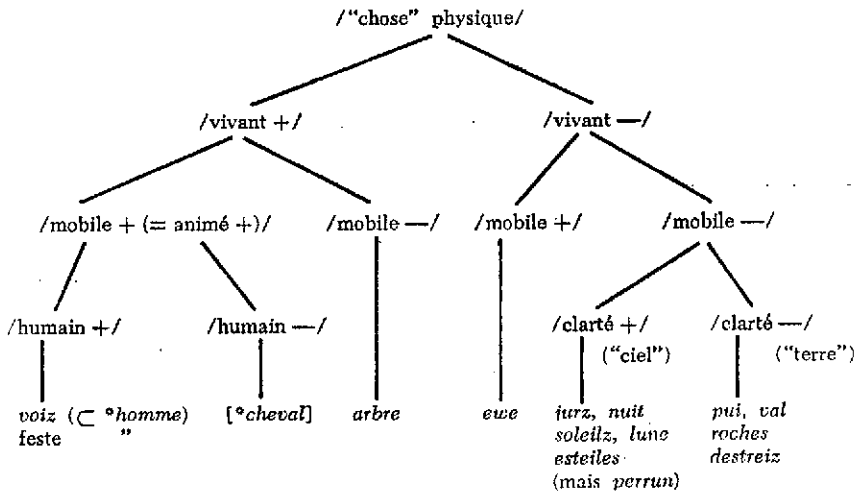
N'unt garnement que tut ne reflambeit (1003);

ce vers est le dernier de la description de l'armée des Sarrasins s'approchant de Roncevaux, et est suivi de

Sunent mil grailes por ço que plus bel seit.
Granz est la noise, si l'oïrent François (1004/5).

Le premier de ces deux vers contient l'adjectif *bel*, trouvé également deux vers avant dans le num. 6*b* (1002*b*); le vers 1005*a* contient une

14. Pour mémoire, je note l'organisation sémique des substantifs:



15. Si on accepte l'émendation de C. Segre, "Cler [lui]st la lune", la nature formulaire de *a* est très affaiblie, tous les autres *a* ayant la simple copule *être*; mais on pourrait y voir néanmoins une variante lointaine du num. 9 (2512), où le déplacement du substantif *a*, *jurz* ~ *nuit*, /notion temporel/, par le substantif *b*, *lune*, /émetteur de lumière/, s'accompagne aussi du déplacement de l'adjectif *b*, *luisant* (participe présent; verbe actif), en *a*, et par l'existence d'un autre verbe, *flamber*, également actif, dans *b*.

des formules du second type. Rappelons qu'il s'agit ici d'une laisse de transition narrative: derniers préparatifs d'attaque des Sarrasins, puis les Français apprennent qu'ils vont être attaqués.

Troisième occurrence: Charles, revigoré par l'appel de l'ange, frappe mortellement Baligant:

Fiert l'amiraill de l'espee de France,
L'elme li freint o li gemme reflambent (3515/6).

Mais il devient le plus porteur de signification dans la deuxième occurrence: Roland, dans la deuxième des trois laisses où il essaie de briser Durendal, s'adresse à son épée:

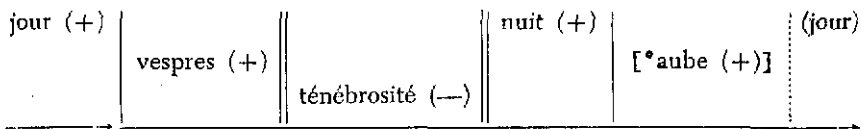
El Durendal, cum es bele e clere e blanche!
Cuntre soleill si luises e reflambes (2316/7).

Voici réunis trois lexèmes de la formule 2: *cler/e*, *soleil*, *luire*, plus un autre qui devient formulaique de par cette co-occurrence: *bel*.

Là-dessus nous passons au dernier num., le numéro 11 (157), qui entre dans le système non par appartenance immédiate aux parties où le premier mot est en système, mais simplement par le premier adjectif, "pris" dans le second hémistiche du num. 6 (1002) et de "Durendal" (2316), et avec l'adjectif systématique de la seconde partie totalement postposé maintenant. On peut même parler de double métathèse du num. 6 (1002):

(6a) *cler*, substantif /luminosité/ + /temporalité/ — (11b) *soleilz*, *cler*;
(6b) *bels*, *soleil* — (11a) *bel*, substantif /temporalité/.

Ce vers a un nouveau lexème, *vespres*, au champ sémantique de /temporalité/, où nous avons déjà *jurz*, *nuit*. Ce qui semble rester comme terme marqué dysphorique est *tenebrus* (*val*, *pui*) — isotopie /clarté/. *Vespres* ⊂ "ciel", comme *val*, *pui* ⊂ "terre"; et donc *vespres* (= vers absence de soleil/jour, mais non-encore-nuit, donc quand même jour) est marqué axiologiquement, toujours, +, et /ténébricité/ (= plus nuit que jour ou bien état liminal: ni jour ni nuit) semblerait —. Ce qui laisserait postuler un système:



Narrativement, /ténébrosité/ se situe dans le poème à un moment de passage (à lexème *tenebreus*):

avec le num. 1 (814): les Francs avec Charles entrent en France;
avec le num. 2 (1830): ils reviennent vers Roland et l'arrière-garde.

Pour le reste du système, notons rapidement:

vv. 151, 737 Trésvait la noit e apert la clere albe,

ayant une formule syntactico-sémantique dans chaque hémistiche, que l'on retrouve,

v. 3675 Passet la noit, si apert le cler jor;

ce vers-ci étant lié formulaïquement, par le premier hémistiche, au v. 3658 (qui précède le num. 10 [3659]):

Passet li jurz, la noit est aserie¹⁶.

Je ne puis approfondir la question ici, la réservant pour une autre fois, mais je note qu'il semblerait qu'au lieu d'être un système à deux parties identiques ("jour", "vêpres", "ténébrosité"; "nuit", "aube", X; "jour"...), il y a un cycle où /ténébrosité/ marque le seul moment totalement liminal, le moment de passage de "jour" à "nuit", mais sans qu'il y ait un pendant pour le passage de "nuit" à "jour"; ce qui soulignerait l'importance de /ténébrosité/ comme moment, crucial, de lutte entre /vie/ et /mort/, celle-ci étant, dans le système idéologique chrétien, une fois réussi le passage, transformé en /vie superlative sans limite/.

Les lexèmes du groupe *haut* qui ne sont pas formulaïques — *roches* + *bises*, *arbre*, et qui donc pourraient sembler gratuits le sont moins si l'on se rapporte à la charnière du poème — la mort de Roland — et que l'on note que toutes les occurrences de cette formule (sauf le num. de transition, 5 [3745]), précèdent cette mort. Ces lexèmes "exceptionnels" fonctionnent comme l'exception *flambient* du second groupe; ils nous "mènent" à cette charnière.

Il s'agit des six laisses qui se terminent par la montée de l'âme du

16. Le lexème *vespres* paraît aussi dans le v. 1807 (début de la laisse où se trouve le num. 2 [1830/31]): "Esclargiz est li vespres e li jurz".

héros au Paradis. Dans les 6^e, 5^e, 4^e (je compte à rebours: lignes 171/2/3), Roland essaie de briser Durendal; il frappe son épée contre une *perre / perrun / perre*. Ces rochers ont été auparavant qualifiés (v. 2272, suite du num. 4 [2271]):

Quatre perruns i ad *luisant*, de marbre.

Dans 6 et 4, cette "pierre" est de couleur *bise* (vv. 2300, 2332). Ensuite, dans 3 et 1 (lignes 174, 176), Roland se couche sous un *pin* (vv. 2357, 2375) et dans 2 (ligne 175) il est sur un *pui* (v. 2367), mot de la formule *halt*. Je suggère que ce ne sont pas seulement les autres occurrences (hors système restreint) des mots formulaïques (comme *pui* ici) qui valorisent ces mots en narration, mais que c'est également, sinon plus, la répétition ailleurs des mots non immédiatement formulaïques, formant ainsi contraste dans le micro-système des vers formulaïques¹⁷, qui les met en valeur. C'est-à-dire que c'est l'exceptionnalité de *roches* \supset *perron*, *bise*, *arbre* \supset *pin*, ainsi que *re/flamber*, dans les deux variantes de formule (*halt* et *cler*) qui leur confère un pouvoir qui nous les fait remarquer ailleurs, surtout ici, quand ces exceptions se présentent ensemble. La fonction lyrique souligne donc ce que l'analyse narrative nous montre être des moments cruciaux.

Le sème /arbre/, dans *arbre* et *pin*, et le lexème spécifique *pin*, se retrouvent également, dans les scènes de cour, chez Charlemagne quand arrive l'ambassade de Marsile ("desuz un pin", v. 114) et chez Marsile quand arrive l'ambassade (Ganelon) de Charles ("suz l'ombre d'un pin", v. 407).

Il y eut un *perron* au début, où se trouvait couché Marsile ("Sur un perron de marbre bloi se culchet", v. 12) —il est de couleur bleue, formant contraste avec les pierres gris-brun de Roland et les pierres gris-brun du num. 1 (815).

Mais les *perrons* de Roland sont également définis —avant d'être qualifiés de *bise*— comme *luisant*, *de marbre*, où il y a lien d'abord avec le num. 1 (815), seule autre co-occurrence de *perron* et de /clarté/ (dans le num. 1, —), et aussi par contraste avec le *perron de marbre* mais non qualifié par /clarté/, de Marsile.

Si bien que cette formule diffusée dans le poème: *halt / cler + être*

17. Michael Riffaterre a développé la notion de "pattern contextuel qui permet le contraste": voir les articles rassemblés dans ses *Essais de stylistique structurale*; présentation et traductions de Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, notamment "Le contexte stylistique", pp. 64-94; à lire aussi, la préface par Delas, pp. 5-24.

+ Subs. + 6 syll., en établissant des lexèmes qui y font exception, nous les fait remarquer dans les scènes du début, et puis au moment suprême du sacrifice de Roland.

Ce que j'ai essayé d'esquisser ici n'est qu'une partie d'une recherche en cours. Je crois néanmoins avoir indiqué que non seulement ces onze vers formules/formulaïques font système entre eux et donc sont de nature lyrique, vu leur quasi-clôture, mais que, d'autre part, cette systématisation lyrique sert à valoriser de façon redondante (en parallèle à ce que fait la narration) certains moments cruciaux dans la narration.

La fameuse non-spécificité des descriptions dans la *Chanson de Roland* ne fait que souligner que les vers formulaïques "descriptifs" n'ont pas comme fonction de produire un "effet de réel"¹⁸, mais plutôt de servir à resserrer l'organisation du poème; leur nature lyrique, non-narrative —et non-descriptive—, relie les moments narratifs pour en faire, non une succession de faits, mais un grand "sens". En quelque sorte, on pourrait dire qu'ils font partie de la conjointure, sans laquelle il ne peut y avoir sens.

Dernière remarque: si j'ai pu trouver ces systèmes, c'est grâce à de nombreuses lectures et grâce également à l'aide de la concordance de Duggan. Le quidam au moyen âge, entendant une *Chanson de Roland* comme celle de la Bodléienne, ne disposait pas de la concordance et n'avait sans doute pas le loisir de réentendre le poème une quinzaine de fois —encore moins de le relire. Et pourtant le critique les trouve. Il s'agit donc de perception critique. Je hasarderai une suggestion: j'admets que le *Roland* d'Oxford, version "précellente", soit un travail écrit —comme le sont avec encore moins de doute les autres versions—, non une simple transcription d'une version du poème "composée" oralement¹⁹. Mais non pas écrit d'un seul jet; plutôt composition mûrement réfléchie, sans doute après plusieurs auditions d'une **chanson de Roland* orale —ce qui veut dire après plusieurs auditions d'une **chanson de Roland* différente chaque fois (ce pourrait même être notre "auteur" qui était d'abord "chanteur de geste"). Je suggérerais donc que cet effort de composition, d'"écriture" —logocentrique si l'on veut—,

18. Roland Barthes, *L'effet de réel*, in "Communications", n° 11, 1968, pp. 84-89.

19. Maurice Delbouille, *Les chansons de geste et le livre*, in *La technique littéraire des chansons de geste*, "Actes du colloque de Liège, sept. 1957", Bibl. de la Fac. de Phill. et Lett. de l'Univ. de Liège, fasc. 150, Paris, "Les Belles Lettres", 1959, pp. 295-407, notamment p. 404. Voir aussi le compte rendu du *Song of Roland* de J. J. Duggan par Edward A. Heinemann, *Formulas, Motifs and the "Song of Roland"*, in "Olf.", 1:1, Oct. 1973, pp. 23-31.

est précisément ce qui fait paraître ce système formulaïque que j'ai essayé de décrire, diffus mais en même temps très serré, non perceptible aux premières lectures (ou auditions), qui ne se révèle clairement qu'après un effort, certes infiniment loin d'être aussi créateur et très loin d'être aussi ardu que celui demandé pour la composition de notre *Roland* oxfordien, mais, tout de même, long et attentif.

Et c'est en cet effort de découverte justement que consistent le plaisir et le travail de l'appréciation de la littérature.