

Préface

Pendant tout le Moyen Âge, le Français a eu la tête épique. À preuve, du XI^e au XV^e siècle, une multitude de chansons de geste dont le nombre (plusieurs centaines ?) est impossible à estimer avec précision, compte tenu des versions variées qui nous en sont – ou ne nous en sont pas – parvenues. Pendant ces quatre siècles, le succès ne s’est point démenti. Le goût du temps évoluant toutefois, on a vu les plus anciens poèmes, d’abord écrits en décasyllabes assonancés, changer de mètre (et passer à l’alexandrin); les rimes remplacèrent les assonances; la prose en vint même à relayer les vers, exigeant le dérimage et la réécriture des vieux textes.

Premières œuvres, avec des vies de saints, à être écrites en langue(s) romane(s), bien qu’un autre genre littéraire dût bientôt en réclamer pour lui le patronage étymologique (le récit en «roman» allait devenir le roman), les chansons de geste continuèrent de s’écrire, parallèlement au roman, tout au long du Moyen Âge; les deux genres influèrent l’un sur l’autre, chacun conservant cependant des spécificités, mais qui s’atténuèrent progressivement.

La chanson de geste est un genre poétique et narratif à la fois. Elle célèbre les auteurs d’exploits guerriers (impossible de ne pas citer le premier vers de l’*Enéide* : *Arma virumque cano*) dont elle raconte par là même l’histoire. Ce chant est formalisé assonances ou rimes, mètres, strophes (les «laisses»), vers ou strophes parallèles, refrains (parfois). Mais il tient aussi au ton – héroïque – du poème le trouvère chante le «*los*» et le «*pris*» de ses personnages, il ne fait pas la chronique de leurs campagnes.

Genre oral par sa diffusion et, à l’origine, en partie aussi, par sa composition, la chanson de geste entretient avec la mémoire et l’Histoire des rapports complexes elle est la plus politique de nos formes littéraires. Les critiques ont longtemps cherché les *Urtexten* qui leur auraient permis de donner une origine carolingienne à tous ces poèmes manuscrits au temps des Capétiens et qui, entre XII^e et XIII^e siècles, ne connurent jamais d’autres souverains que Charlemagne ou Louis le Pieux (voire Charles Martel). Au demeurant, il faut se méfier des identifications faciles : tel souverain et, à plus forte raison, tel personnage ayant moins marqué l’Histoire, n’est jamais

la source unique de son homologue épique. En fait, et surtout à considérer les textes en l'état où ils nous ont été conservés, plusieurs générations d'homonymes auront pu y donner, bien involontairement, matière. À l'issue, qu'il y ait quatre ou cinq Raoul (de Cambrai)¹... ou (dans un autre poème) dix-sept ou vingt-deux Guillaume (d'Orange), ce qui a de l'importance est, d'une part, quelle que soit l'ancienneté du substrat historique, la façon dont il est détourné pour considérer les problèmes politiques du temps de l'écriture et, de l'autre, celle dont il est devenu «*matiere*» littéraire entre les mains des poètes successifs. Combien de Raoul? Un seul, le Raoul de Cambrai dont la chanson porte le nom.

Si la matière épique est constamment guerrière, elle se varie en combats divers : ceux des Chrétiens contre les Infidèles (ces Sarrasins aux dépens desquels il convient d'«*essaucier sainte crestienté*»), ceux des lignages de féodaux en rivalité les uns avec les autres, ceux des vassaux révoltés contre leurs injustes et insuffisants seigneurs/rois.

Dans ces conflits aux enjeux si différents, les auteurs prennent parti. Pour que les batailles retiennent l'attention d'un public qui n'est pas toujours limité à celui de l'aristocratie chevaleresque et seigneuriale, il ne suffit pas de deux camps qui s'affrontent par les armes. Il faut qu'il y ait bataille des esprits et pas seulement des corps : vrai Dieu contre idoles ou démons, vassal fidèle contre traître à son seigneur, feudataire en butte à la vindicte d'un roi tyrannique ou ne pouvant obtenir justice d'un roi fainéant, querelle pour la possession des terres plus que des femmes, et, pourquoi pas, père(s) contre fils. Et, en tout cas, belliqueux contre pacifiques. Les tentatives de l'Église pour limiter les guerres féodales (trêve et paix de Dieu) se heurtent aux usages et mentalités de laïcs guerriers qui y trouvaient moyen de se faire justice (la vengeance par la «*vendetta*»), de s'approprier des terres trop rares (le schéma d'une société féodale couronnée par un roi-empereur dont seraient fidèlement dépendants tous les groupes sociaux, chacun à sa place hiérarchique, des grands feudataires aux vavasseurs et simples hommes libres, n'est qu'une idéale vue de l'esprit) et, en termes épiques, de gagner, mieux qu'aux tournois et «*assemblées*», ce «*los*» et ce «*pris*» dans le regard des autres qui décidait de l'honneur et de la honte.

Les chansons de geste trouvent dans l'exercice de la violence matière nécessaire à leur chant mais leurs conteurs en montrent, en même temps, les excès calamiteux et immoraux.

1. Voir l'édition-traduction de S. Kay et W. Kibler, *Raoul de Cambrai*, Paris, Livre de Poche, «Lettres Gothiques», 1996, p. 18.

«*En pais et en amor fais mon definement*»², affirme un trouvère après avoir «chanté» sur plus de 17000 vers le conflit qui, pendant des années, a opposé Renaut de Montauban et ses frères à Charlemagne. Ces fins heureuses sont précédées d'assez de malheurs pour laisser un arrière-goût d'âcreté. Encore ne sont-elles pas la règle les poèmes épiques s'achèvent souvent sur une issue qui reproduit leur commencement guerrier ou sur un champ de bataille qui n'est déserté que faute de combattants.

Poèmes de mémoire (elles chantent – *gesta* – des exploits passés), de morts humbles ou démesurées, d'amères victoires et de combats toujours recommencés, depuis que Lucifer s'est fait Satan et qu'Adam (et Ève) ont péché au jardin d'Éden, les chansons de geste ne célèbrent pas tant une guerre «fraîche et joyeuse» qu'elles ne peignent un monde mis à feu et à sang.

On aura reconnu au passage tout ce à quoi, dans ces formulations générales, fait largement écho *Raoul de Cambrai*.

Cette épopée, tombée dans l'oubli comme la plupart des autres, sauf celles auxquelles la «Bibliothèque bleue» donna, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, d'autres variantes et d'autres publics, en ressort, grâce aux travaux de l'érudit Jubinal, au XIX^e siècle encore. L'intérêt pour le passé national (ou pour ce que l'on considérait comme tel) aidant, et donc pour cet âge que l'on continuait de bien mal reconnaître en lui gardant l'épithète de «moyen», V. Hugo s'inspire de la poursuite d'Ernaut de Douai par Raoul pour écrire «L'aigle du casque». Mais cette transposition n'amène pas de lecteurs au *Raoul* médiéval. On sait comment le plus tardif renouveau des études médiévales a, de surcroît, longtemps privilégié, en matière épique, la Chanson de Roland : jusqu'à une date récente, la bibliographie sur *Raoul de Cambrai* comportait peu d'entrées.

Ce volume rassemble des articles anciens et récents disséminés dans des revues ou volumes de *Mélanges*, des traductions d'articles anglais et des extraits de thèses. Il offre ainsi un panorama des perspectives d'étude auxquelles donnent lieu cette chanson – et, de façon plus générale, les chansons de geste. Il n'ignore pas celles qui ont, de longue date, animé la recherche (tradition manuscrite, rapports avec l'Histoire) mais choisit plutôt des textes qui se servent de ces acquis comme base pour éclairer les structures de l'œuvre et ceux qui s'intéressent non tant à l'Histoire événementielle qu'à celles de la société, voire des mentalités : problèmes touchant à l'hérédité des fiefs, à la conclusion des alliances et des mariages, au rapport du roi avec

2. C'est le dernier vers de *Renaut de Montauban* dans la version du ms La Vallière.

ses vassaux. Il fait une large part à ceux qui traitent de cette «*desmesure*» que le poète lui-même attribue d'emblée à son personnage, péché du guerrier qui lui fait défier la croix, par l'épée et la flamme. Enfin, la «*conjointure*» de l'œuvre y trouve sa moderne part entre «action» et «personnages», la «bâtardise de l'écriture» est-elle le fin mot de *Raoul de Cambrai*?

Micheline de COMBAREIU du GRÈS

Quelques remarques sur l'espace et le temps dans *Raoul de Cambrai*¹

La chanson de geste de *Raoul de Cambrai* nous a été conservée par le ms. BnF. fr. 2493 qui a servi de manuscrit de base à l'édition de P. Meyer et de A. Longnon² et qui est le seul manuscrit à donner une version à peu près complète du texte. Nous possédons par ailleurs quelques fragments complémentaires : des extraits, tirés par le Président Fauchet, d'un manuscrit aujourd'hui perdu³ et trois passages, faisant respectivement 136 v., 156 v. et 48 v. découverts et publiés dès 1906 par A. Bayot⁴.

Le manuscrit de Paris est à la fois lacunaire et matériellement disparate. Les lacunes, des feuillets en partie rongés par les rats, des feuillets disparus, affectent surtout le début de la chanson, ce que l'on peut appeler le récit des «enfances» de Raoul, où se situe la catastrophe originelle, l'attribution du fief de Cambrai au *mancel Giboïn* et, lié, le don que fait inconsidérément le roi Louis du premier fief disponible. Les disparités, pour s'en tenir d'abord aux données matérielles, sont de deux sortes. La chanson, rimée jusqu'au vers 5374, est ensuite assonancée jusqu'à la fin (v. 8542) et on a depuis longtemps remarqué que ce changement formel correspondait à une rupture plus profonde dans l'écriture même du texte. Cette seconde partie assonancée est en effet généralement considérée comme une suite, plus romanesque qu'épique, malencontreusement ajoutée, à une date légèrement postérieure, à la

1. E. Baumgartner, première publication dans *La Chanson de Geste et le mythe carolingien, mélanges René Louis*, Mayenne, Floch, 1982, t. II, p. 1011-1019.

2. L'article original s'appuyait sur l'édition Longnon-Meyer, Paris, Firmin Didot, 1882 (LM). Nous avons modifié les références pour qu'elles correspondent à l'édition Kay-Kibler, *Lettres Gothiques*, 1996.

3. Sur ces extraits, voir LM, pp. XCI-XCIV.

4. A. Bayot, *Fragments de manuscrits trouvés aux Archives générales du Royaume* dans *Revue des bibliothèques et archives de Belgique*, IV, 1906, pp. 412-29.

version rimée, et dont tout élément historique est absent. En conséquence, les études consacrées à *Raoul de Cambrai* laissent très généralement de côté cette seconde partie⁵. Seuls L. Levin et, à sa suite, O. Jodogne⁶ ont attiré l'attention sur les liens structurels et formels qui unissent les deux parties et inciteraient à les prendre en une commune considération.

De cette partie assonancée, le troisième fragment reproduit par A. Bayot donne un texte rimé, qui n'a pas son équivalent exact dans la version éditée par P. Meyer et A. Longnon, qui devrait cependant s'insérer vers la fin du texte assonancé, lors de l'ultime combat entre Gautier, le neveu de Raoul, et Julien, le fils aîné de Bernier⁷. Le lieu du duel, les environs de Soissons semble-t-il, la présence du roi et de Thibaut de Blois, personnage inconnu du manuscrit de Paris, l'intervention de la reine en faveur de Julien,

Et Julien en ont aussi mené
O la roïne, qui en ot grant pité,
Qui le désarme et si l'a desnüé, (vv. 124-6)

le dénouement enfin du combat qui ne se termine pas, dans le fragment, par la mort de Gautier, confirment nettement qu'il s'agit d'une version différente de la version assonancée. Nous n'en avons pas moins la preuve que la suite et fin donnée par le manuscrit de Paris n'est pas une initiative isolée et qu'il a existé au moins deux versions concurrentes de *Raoul de Cambrai* qui poursuivaient la geste jusqu'à l'un de ses tout derniers rebondissements, le duel acharné entre Gautier et le fils de Bernier et de Béatrice.

Il est clair en effet qu'à la fin de la partie rimée le sujet du récit n'est pas épuisé. D'une part Gautier n'a pas réussi à venger la mort de son oncle. D'autre part, la dernière péripétie, la révolte commune de Gautier, Guerri et Bernier contre le roi Louis, est loin d'être close. Les laisses 248 et 249 annoncent en effet, comme prévu, la reprise prochaine de la lutte. D'abord

5. Ce n'est pas le lieu de donner une bibliographie de *Raoul de Cambrai*. Pour la constituer on pourra utilement se reporter à l'étude de Pauline Matarasso, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris, Nizet, 1962 et à celle de W.C. Calin, *The old french epic of revolt*, Genève, Droz, 1962.

6. Voir L.M. Levin, *A note on Raoul de Cambrai* dans *Modern Language Notes*, XXXIX, 1924, pp. 470-75; *The Unity of Raoul de Cambrai*, dans *Romanic Review*, XVII, 1926, pp. 116-27 et *The epic motivation of Raoul de Cambrai* dans *Philological Quarterly*, XI, 1932, pp. 374-384 et Omer Jodogne, *Sur l'originalité de Raoul de Cambrai* dans *La Technique littéraire des chansons de geste, Actes du Colloque de Liège* (sept. 1957), Paris, *Les Belles Lettres*, 1959, pp. 37-58. Les arguments de L. Levin sont discutés par W.C. Calin, *ouvr. cit.*, pp. 15-20, qui élimine de son étude ce qu'il appelle la *chanson de Bernier*.

7. Cf. *éd. cit.* v. 8447 sq.

repliés à Saint-Quentin, les trois révoltés décident de retourner dans leurs fiefs respectifs, Guerri en Artois, Gautier à Cambrai. Bernier, lui, restera en Vermandois, terre proche du pays de Laon d'où doit logiquement venir la riposte de Louis :

Je sai molt bien que molt nos heit li rois :
Fera nos guere, c'il puet, en Vermendois; [...]
Et je sui ci molt près de Loenois,
Assez souvent les metrai en effrois.
(L. 248, vv. 5328-9 et 5333-34)

Or la laisse 240, la dernière laisse rimée, qui débute ainsi :

Gautiers, Guerris, Berneçons li cortois,
A Saint Quentin vinrent en Vermandois. (vv. 5364-65)

anéantit ce beau plan. Ces deux vers reprennent bien, de manière un peu maladroite mais à peu près cohérente, le v. 5504 – *A Saint Quentin vinrent en Vermendois* –, mais la suite, discordante,

Li sors Guerris s'en ala en Artois;
O lui enmaine Berneçon li cortois, (vv. 5370-71)

n'est en fait que l'introduction à la partie assonancée qui reprend sans solution de continuité :

Va s'en Gautiers droit a Cambrai la riche,
Li sors Guerris a Aras la garnie.
Bernier enmaine, n'en i vieut laissier mie... (vv. 5374-76)

et fait aussitôt intervenir la fille de Guerri, la belle Béatrice, amoureuse de Bernier, et dont nous ignorions jusqu'alors l'existence.

Le passage de la rime à l'assonance correspond donc bien, comme on l'a déjà signalé, à une nouvelle orientation du récit.

On sait d'autre part que le manuscrit n'est pas tout entier écrit de la même main. Le scribe 1, dont l'écriture est plus soignée et sans doute plus ancienne, est responsable des f 2 à 102 v. Le scribe 2 a copié le f 1 puis les f 102 v fin à 150. Selon A. Longnon, l'intervention du scribe 2 au début du manuscrit laisserait supposer que les premiers feuillets ont été très tôt détériorés et témoigneraient d'un essai très partiel de restauration du texte⁸. Quoi qu'il en soit, changement de forme métrique et changement d'écriture ne

8. Cf. L.M., pp. LXXVI-LXXIX.

sont aucunement liés puisque les 700 premiers vers de la partie assonancée sont du premier scribe. Ce qui signifie sans doute que ce scribe recopiait déjà une version analogue à celle que nous avons conservée. Enfin, le changement de main au cours d'une laisse, la laisse 273, v. 6250, n'a aucune incidence sur le déroulement du récit. À partir de ce rapide examen des données matérielles et textuelles, trois points, donc, me paraissent acquis :

1. La version de *Raoul de Cambrai* que nous possédons, version à nos yeux disparate, n'est pas absolument isolée. L'atteste le dernier fragment publié par A. Bayot.

2. La suite assonancée répond à une attente nettement formulée dans les dernières laisses de la partie rimée. Mais la suite assonancée ne correspond pas vraiment au récit attendu. Il y a eu, à ce moment précis où la vendetta se transforme momentanément en révolte commune les deux clans contre le pouvoir royal, une sorte de bifurcation. Vers une intrigue amoureuse, le mariage, à maintes reprises contrarié par le roi, de Bernier et de Béatrice et dont l'enjeu, sans doute, est l'acquisition d'un fief par Bernier le bâtard⁹.

3. Enfin, le texte tel que nous le lisons a été également lu et reçu comme un tout par le public médiéval du début du XIII^e s. et au-delà, soit sous la forme du manuscrit de Paris, soit sous la forme entièrement rimée découverte par A. Bayot et, sans doute, sous d'autres encore. S'il est donc tout à fait légitime de s'interroger sur la formation et le contenu du texte originel de *Raoul de Cambrai*, il l'est tout aussi, me semble-t-il, de le considérer dans sa diffusion ultérieure et dans ses remaniements. Ignorer la partie assonancée, c'est ignorer en effet un bon témoin de l'évolution de la chanson de geste à la charnière des XII^e et XIII^e s.

Cette évolution pourrait être suivie selon des points de vue divers. La partie assonancée de *Raoul de Cambrai* est en effet marquée par l'intrusion d'éléments romanesques, l'utilisation de motifs folkloriques et d'un merveilleux de type féerique, le recours à la thématique de la croisade et du pèlerinage, etc. Tous éléments qui, comme l'a bien montré H.R. Jauss à propos de *Fierabras* et du *Bel Inconnu*¹⁰, attirent peu à peu le genre de la chanson

9. Ce qui revient à dire que la problématique devient elle aussi différente. La partie rimée et son héros, Raoul, est un essai de conquête du fief par la violence et les armes. La seconde partie est la tentative, difficile, du bâtard Bernier, de celui qui n'a pas le droit de tenir un fief, pour en conquérir un par le mariage. Mariage auquel précisément s'oppose à plusieurs reprises le roi Louis en mettant en avant la filiation irrégulière de Bernier.

10. Voir H.R. Jauss, *Chanson de geste et roman courtois, (analyse comparative de Fierabras et du Bel Inconnu)* dans *Chanson de geste und höfischer Roman, Heidelberg Colloquium*, 1963, pp. 61-83.

de geste dans l'espace du roman. Ce qui paraît cependant caractéristique de *Raoul de Cambrai*, observable de l'intérieur même du texte, ce sont les variations qui se produisent, au travers des 8542 vers, entre le temps de l'histoire racontée, de la fiction, et le temps du récit, de la narration, comme les modifications de l'espace narratif.

Le noyau le plus ancien de *Raoul de Cambrai* est sans doute les vv. 778 à 3460 où se joue l'affrontement tragique entre Raoul, son écuyer Bernier et les fils d'Herbert pour la possession du Vermandois¹¹. Avant, une exposition met en place, de manière au reste assez obscure, le thème de l'injustice royale. Après, une suite, à loisir extensible, dit la vengeance du héros mort. Or il est aisé de constater que, dans cet épisode central, la technique du récit se démarque elle aussi du reste de la chanson. Dans les 900 premiers vers en effet, le temps de la narration est fortement condensé par rapport au temps de la fiction. N'émergent, ne sont traitées, que quelques scènes clés – le baptême de Raoul, la perte du fief, l'adoubement du jeune homme et de Bernier, etc. – la transition de l'une à l'autre étant assurée par un vers formulaire du type : *puis passa molt et des ans et des dis*¹². Ce même rythme de récit se retrouve après la mort de Raoul. Tout l'épisode de la vengeance puis de la révolte des deux clans est lui aussi fondé sur l'alternance de «scènes» et de formules de transition. Dans les deux cas d'ailleurs, le problème narratif est le même : laisser à Raoul et, ensuite, à son neveu Gautier, le temps d'arriver à l'âge de l'adoubement... Mais dans les deux cas également, le rythme de la narration se fait beaucoup plus proche de celui du roman que de celui de la chanson de geste, si du moins le régime du roman occidental se définit bien, comme le propose G. Genette, par l'«alternance du sommaire et de la scène»¹³. La première partie du texte, cependant, le récit des «enfance», tel du moins qu'on peut le reconstituer dans l'état de délabrement du manuscrit, rappelle plus précisément, me semble-t-il, une tendance commune, au début du XIII^e s., à la geste et au roman, et qui consiste à remonter aussi loin que possible en amont du temps, à dire l'origine, l'enfance du héros ou, mieux encore, l'histoire antérieure de son lignage. Cette tendance a bien été soulignée, pour le cycle de *Guillaume d'Orange*, par Jean Frappier¹⁴. Elle apparaît également avec une particulière constance dans les grands romans en

11. Ce sont par exemple les conclusions auxquelles aboutit P. Matarasso, *ouvr. cit.*, pp. 95 et ss., conclusions discutées par W.C. Calin, *ouvr. cit.*, pp. 20-29.

12. Ce décasyllabe se retrouve aux vv. 94, 252, 363 (*une grant piece estut puis demorer*).

13. Voir G. Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972, p. 131.

14. Jean Frappier, *Les Chansons de Geste du Cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, S.E.D.E.S., 1955, t. I, p. 63, *Les modes de l'extension cyclique*.

prose du XIII^e s. comme le *Lancelot-Graal*¹⁵. Avec *Raoul de Cambrai*, il est remarquable qu'elle se manifeste à l'intérieur d'une unique chanson dont tout laisse supposer qu'elle s'est développée elle aussi en cycle, de manière à constituer un univers clos ou presque, depuis le rappel, en prologue, des prouesses du père, Raoul Taillefer, jusqu'à la mort de Bernier et la disparition hors texte de Guéri le Sor¹⁶.

L'épisode central en revanche, la lutte contre Raoul et les fils d'Herbert, utilise de manière toute différente le temps narratif. Au développement linéaire du début du texte, où chaque événement prend sa place logique sur l'axe du temps, succèdent en effet, par vastes ensembles, les vagues récurrentes des laisses similaires par lesquelles chaque instant du drame est représenté devant l'auditoire en ses aspects pluriels, jusqu'à en épuiser toutes les possibilités. Ainsi par exemple de la malédiction d'Aalais, espace narratif de près de 200 vers, à l'intérieur duquel chaque laisse énonce les angoisses de la mère, les transgressions du fils, sans jamais se fixer en un point précis du temps – et il serait ici possible de changer l'ordre des laisses sans que la narration perde son droit sens – et dont l'ensemble forme véritablement un tableau, c'est-à-dire la représentation sérielle et synoptique du drame d'Aalais.

Avec les vv. 812-815, qui inaugurent ou presque le passage,

Qui te donna Peronne et Origni
Et Saint Quentin, Neele et Falevi
Et Ham et Roie et la tor de Clari,
De mort novele, biax fix, te ravesti...

apparaît cependant un autre procédé, le recours à un vers ou à un groupe de vers qui fonctionnent ensuite comme leitmotiv et structurent au plan thématique le récit. Les vers cités ci-dessus, et qui reviennent avec insistance par la suite¹⁷, définissent ainsi avec une grande précision géographique les limites du fief convoité par Raoul et, simultanément, l'espace de mort dans lequel il va s'enfermer lorsque aux lieux nommés seront associés les fils d'Herbert. D'une manière plus facile, le vers leit-motiv qui est aussi vers

15. On sait, en effet, que ce cycle s'est sans doute constitué à partir d'un noyau central, le *Lancelot propre*, auquel se sont ajoutés deux prologues successifs, *l'Estoire Merlin* (les enfances d'Arthur et de son royaume), *l'Estoire del Saint Graal*, roman des enfances du Graal comme l'était déjà *l'Estoire dou Graal* de Robert de Boron, un texte finalisant et sublimant l'idéal chevaleresque illustré par le *Lancelot propre*, la *Queste del saint Graal*, un texte épilogue, clôturant le cycle en avant, la *Mort le Roi Artu*.

16. *Li sor Guéri de la cité issi / Sor son cheval, si ala en escil, / Mais on ne set certes que il devint*, vv. 8716-18.

17. Cf. également vv. 829 et ss., 1017 et ss., 1593.

d'intonation aux laisses 143, 144, 147, 151, *Fuit s'en Ernaut et Raous l'enchauçà* (v. 2694) unit thématiquement les différentes étapes de l'acharnement de Raoul et de son cheminement vers la mort.

Enfin et surtout il semble bien que tout cet épisode soit bâti sur l'opposition entre un vers attaché à Raoul,

En Origni le borc grant et plaingnier¹⁸.

et un vers refrain, repris de manière obsessionnelle par Bernier,

Qi ma mere arts el mostier d'Origni¹⁹.

Deux vers où se résume le drame et où s'affrontent deux visions d'Origny. Pour Bernier, le territoire de la mère, sanctifiée, de la concubine d'Ibert, devenue abbesse, le seul espace où le bâtard peut prouver sa filiation et retracer dignement son origine et, pour Raoul, la terre largement ouverte et désirable, à rapter et à investir, pour s'y légitimer lui aussi, y conquérir un fief, même au prix de la mort.

Ces vers leitmotiv, qui fonctionnent tous deux comme de véritables clichés épiques mais limités à l'espace de la chanson, décident ainsi de sa cohérence thématique. On sait en effet que la révolte de Bernier contre Raoul est provoquée moins par l'invasion du Vermandois que par le caractère insoutenable, que redit le vers refrain, de la vision de mort, du bûcher de la mère. Mais le rapport de Raoul à Origny est tout aussi important. Si Raoul en effet s'attaque d'abord à Origny c'est, comme l'a très bien vu W. Calin²⁰, parce que l'abbaye est par excellence *locus amœnus* et centre affectif du Vermandois. La parole de Raoul,

Je vuel le liu destruire et essillier;
Por ce le fas li fil Herbert l'ont chier. (vv. 1066-67)

est ainsi repris en écho par ces vers à la syntaxe ambiguë :

En Origni, le borc grant et plaingnier,
Li fil Herbert orent le liu molt chier. (vv. 1211-12)

Investir Origny, pour l'orphelin dépouillé du fief, c'est investir en fait l'enclos sacré où convergent et que protègent les interdits moraux, sociaux et

18. Le décasyllabe revient avec des variantes aux vv. 1082, 1211, 1299.

19. La première occurrence est le vers 1347. Voir ensuite les vv. 1361, 1517, 1569, etc.

20. Voir W. Calin, *Un univers en décomposition, Raoul de Cambrai*, dans *Actes du VI^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Aix-en-Provence, 1974, pp. 427-437, et notamment p. 434 et dans ce volume pp. 19-26.

religieux. Et il suffit de relire le texte célèbre de la prise de possession par Raoul de l'église d'Origny pour voir comment Raoul couvre et quadrille minutieusement cet espace, emblématique du fief dénié, s'y offre, en croix et en défi, au Père, qui lui a manqué, et le consacre, selon la prophétie d'Aalais, en espace de mort :

A Origni soiés ains l'anuitier :
Mon tré tendez en mi liu del mostier,
Et en ces porches esseront mi sommier;
Dedens les creutes conrées mon mangier;
Sor les crois d'or seront mi espievier.
Devant l'autel faites aparillier
.I. riche lit ou me volrai couchier.
Au crucefis me volrai apuier,
Et les nonnains prendront mi esquier.
Je vuel le liu destruire et essillier;
Por ce le fas li fil Herbert l'ont chier. (L. 60, vv. 1057-67)

Espace de mort pour Raoul d'abord, mais aussi pour Bernier, achevé, aux dernières lignes du texte, par Guerri le Sor, à l'endroit même où la terre et la mère se sont dérobées,

Si com il vinrent²¹ es prés sos Origni,
En celle place ou Raous fu ocis. (L. 336, vv. 8188-89)

Avec la partie assonancée et ce qu'on appelle parfois la «chanson de Bernier»²², la technique du récit change une fois encore. Globalement, cet ensemble de 3175 vers peut être découpé en quatre épisodes, la transition de l'un à l'autre étant ici aussi assurée par la formule rituelle, *Puis fu ainsis.I. an* etc.²³. Se succèdent ainsi l'épisode du mariage de Bernier et de Béatrice (jusqu'au v. 6402), l'épisode riche en péripéties du pèlerinage à Saint-Gilles qui s'achève par de rapides indications sur la naissance et la prime enfance du deuxième fils, Henri (jusqu'au v. 7447), la quête du fils aîné, Julien (jusqu'au v. 8143) et l'épisode final du meurtre de Bernier par Guerri qui déclenche la dernière phase de la lutte entre ceux d'Artois et ceux de Vermandois.

Du point de vue ici adopté, la donnée la plus immédiatement sensible pour chacun de ces épisodes est d'abord l'isochronie qui tend à s'y instaurer entre le temps de la fiction et le temps de la narration. Il ne s'agit plus en effet d'isoler quelques scènes clés d'un continuum narratif ou d'assurer la cohé-

21. Il s'agit de Guerri le Sor et de Bernier.

22. Cf. W. Calin, *The Old French epic of revolt, ouvr. cit.*, p. 20.

23. Voir les vv. 6402, 7430, 8144.

rence du récit par la récurrence de vers thèmes mais de tout dire, ou d'en créer l'illusion. Un bon exemple de cette nouvelle écriture est sans doute l'immense laisse 266 qui occupe 90 vers. Laisse véritablement informe²⁴ où le récit s'épuise à suivre dans le déroulement du temps et la multiplicité des espaces les différents personnages en jeu, Béatrice, Bernier, le roi Louis, que relie entre eux, par la seule vertu de ses déplacements, le personnage du messager fidèle et son opposant, l'espion du roi Louis²⁵. Il serait d'ailleurs facile de montrer que cette annexion de l'espace narratif, qui ne fait que doubler l'amplitude nouvelle du temps du récit, s'accroît encore au fil du texte, la narration s'évadant de son espace originel, les fiefs limitrophes de Cambrai et de Vermandois et l'espace rival du roi Louis pour atteindre jusqu'à la *terre de paiennie* avec le motif du double pèlerinage. Progressivement étiré aux limites extrêmes du temps, de l'histoire de Raoul Taillefer à la disparition des protagonistes de la geste, le récit, sous son extension maximale, les aventures de Bernier, d'Henri et de Julien, unit d'un seul jet la limite Nord de la chanson, l'Artois, domaine naguère de Guerri le Sor, fief désormais du fils de Bernier, à la terre de Saint-Gilles, reconquise par Julien sur le Sarrasin :

Et Henriés ot Arras la fort cit,
 Et si fu sires de Artois, je vous dis;
 Et Juliiens rala a Sain Quentin;
 Puis fu il cuens de Sain Gile autresis. (L. 345, vv. 8536-39)

Rien n'interdit au lecteur moderne de préférer, au plan esthétique, la partie rimée de *Raoul de Cambrai*, celle que chantait peut-être Bertolai, lui qui de la *bataille* et de la geste *vi tot le gregnor fais*²⁶; et ces pages ne se veulent nullement un plaidoyer à tout prix pour la partie assonancée. Elles sont tout au plus tentative pour suivre d'un point de vue restreint l'évolution d'un genre, pour jalonner l'ambition, commune en ce début du XIII^e s. à la geste et au roman, de forger le récit à la «semblance» même de l'univers.

Emmanuèle BAUMGARTNER

24. Si du moins on adopte les positions de Jean Rychner, dans *La Chanson de geste, Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, selon qui la laisse idéale doit réunir unité narrative, unité dramatique et unité lyrique. Voir notamment le chapitre IV, *La structure strophique des chansons*.

25. La laisse se découpe ainsi : v. 5812 : *La damoisele* (Béatrice) *apele.I. mesagier* – v. 5822 *Adonc monta sor.I. corant destrier / A Saint Quentin est venus a Bernier* – v. 5842-3 *A Aras vint... Trova sa dame; conta li de Bernier* – 5857-61 *Car Loeys qi France a a baillier / Par.I. mesaige les a fait espier... Atant es vos venu le pautonier : / Ou voit le roi ce li prent a huchier* – v. 5879 *Or vos redoï aconter de Bernier* – v. 5888 *La espousa Berneçon sa moullier*, etc.

26. V. 2447.