

# Quelques remarques sur le "Fragment de la Haye"

Autor(en): **Burger, André**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **27 (1968)**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-22570>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Quelques remarques sur le «Fragment de la Haye»

Dans un article récent<sup>1</sup>, que M. Menéndez Pidal a qualifié de «renovador»<sup>2</sup>, M. Paul Aebischer a tenté de rendre au *Fragment de la Haye* l'importance capitale qu'on lui attribuait autrefois dans la question de l'origine des chansons de geste. Sur un point, on ne peut que l'approuver, sa réfutation de l'hypothèse malheureuse du «devoir de trois écoliers».

Pour le reste, son article est en net recul sur l'état actuel de la question. Il est regrettable qu'il ait ignoré deux publications importantes sur le sujet, l'une de E. R. Curtius, *Über die allfranzösische Epik. 5. Das Haager Fragment*<sup>3</sup>, l'autre de O. Schumann, *Über das Haager Fragment*<sup>4</sup>.

Schumann montre d'abord, dans une étude paléographique minutieuse, que les vingt premiers paragraphes sont d'une seule main; aussi met-il déjà en doute l'hypothèse du devoir d'écoliers. Il donne ensuite un essai de restitution de l'original en hexamètres très supérieur à celui de Hofmann; avec prudence, il laisse en prose les passages qui ne se laissent pas restituer sans violence. L'article se termine par une étude de la versification et du style. Ce qui ressort de là, c'est la remarquable culture du poète. Sa maîtrise du latin et de la métrique est très supérieure à celle d'Abbon de Saint-Germain et même à celle de l'auteur du *Waltharius*. Ses vers sont de «recht sauber und geschickt gebaute Hexameter» (p. 144); quant au style, il serait «zum Teil recht gewandt und flüssig, oft aber auch umständlich, hochtrabend, schwülstig». Autrement dit, l'auteur appartient au courant maniériste qui traverse tout le moyen âge, comme l'a montré Curtius<sup>5</sup>, et aboutit dans les langues romanes au style baroque. On peut ne pas goûter ce style, mais parler, comme le fait M. Aebischer, «d'une grenouille qui s'enfle et qui s'essouffle» (p. 31), d'un «malheureux» qui «mégotait des bouts d'hémistiches chez les classiques» (p. 32), c'est faire preuve d'une incompréhension totale de l'esthétique des poètes latins du moyen âge. L'imitation des poètes classiques et chrétiens n'était pas pour eux une tare, mais un idéal, les emprunts à leurs œuvres, une élégance et une preuve de culture. Celle de notre poète va de Virgile, Ovide, Lucain, etc., en passant par Paulin de Nole, Dracontius, Fortunat, etc., jusqu'aux poètes de la renaissance carolingienne et

<sup>1</sup> *ZRPh.* 74 (1957), 20s.

<sup>2</sup> *La Chanson de Roland*, p. 343.

<sup>3</sup> *ZRPh.* 64 (1944), 262 ss.

<sup>4</sup> *ZRPh.* 67 (1951), 131 ss.

<sup>5</sup> *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, p. 276 ss. Cf. aussi *Antike Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft, Comparative Literature 1* (1949), 24 ss.

jusqu'au *Waltharius*. Ce n'était pas un «malheureux», c'était un clerc instruit, bon latiniste, excellent versificateur. Voici un spécimen de son talent; il s'agit de dire qu'au lendemain d'une rude bataille, au lever du soleil, la nouvelle se répand dans l'armée chrétienne qu'une troupe de renfort approche:

Haec inter uitae rerum grauitate labantis,  
 40 Quarta dies, astro laceris fugiente tenebris,  
 Mane suum tribuit. [Et] praeclarum effecerat orbem  
 Orbita solaris, ad casum quippe rubescens.  
 Prof[di]dit [sic]ut ipsa ortum sinceri nuntia, nomen  
 Innotuisse liquet praelatae accedere pubis,  
 45 Praeueniente procul plebei faminis aura.

«Entre ces aléas de la vie qui chancelle sous le poids des événements, le quatrième jour fit don de son matin, l'astre fuyant loin des ténèbres qu'il déchire. Le char du soleil alors a rempli le monde de lumière, rougissant jusqu'au lieu de sa chute. Quand, messenger du réel, il fait paraître son lever, la nouvelle se répand claire qu'arrive le nom d'une jeunesse d'élite, précédée de peu par le souffle de la voix populaire.»<sup>6</sup>

Les quatre premiers vers présentent le motif traditionnel du passage à un nouveau jour, qui remonte à Homère et que Virgile a varié diversement, p. ex. *En.* III, 521:

Jamque rubescebat stellis Aurora fugatis

On remarquera, dans notre texte, les variations sur l'idée de lumière: *laceris ... tenebris, praeclarum, rubescens, liquet*; il y a là deux traits typiquement maniéristes, d'abord l'idée que c'est le soleil qui fuit loin des ténèbres, alors que normalement c'est le soleil (ou l'aurore) qui fait fuir les ténèbres, p. ex. *En.* III, 588s.:

Postera iamque dies primo surgebat Eoo  
 Umentemque Aurora polo dimouerat umbram

ensuite l'idée que, le soleil ayant éclairé le monde, la nouvelle qui se répand, elle aussi «est claire», *liquet*. C'est du maniérisme aussi que les périphrases *mane suum tribuit, orbita solaris* (litt. 'la roue solaire'), l'épithète *sinceri nuntia* pour caractériser le soleil dont la lumière nous révèle le monde réel.

Notre poète ne manque ni d'ingéniosité ni d'habileté; mais le style maniériste est l'aboutissement d'une longue tradition littéraire, il est aux antipodes de celui des chansons de geste et particulièrement de la *Chanson de Roland* qui présente la

<sup>6</sup> Texte de la mise en prose (§ VI et VII): «Inter hec uite labantis grauitate rerum tribuit quarta dies suum mane fugiente astro laceris tenebris et effecerat solaris orbita preclarum orbem rubescens quippe ad casum sicut prodidit ipsa nuntia sinceri ortum. Liquet innotuisse nomen accedere prelate pubis procul preveniente aura plebei faminis» (*nomen* a été rajouté en interligne). Les vers 43 et 44 ont été laissés en prose par Schumann; la restitution est de moi. Le metteur en prose a cru que la phrase finissait avec *nuntia* et dès lors prenant *ut* au sens de 'de même que' l'a renforcé d'un *sic*. Le remplacement du présent narratif par un temps du passé se retrouve ailleurs, ainsi § VIII, v. 54, de la restitution. Ici, *prodit* s'accorde bien avec *liquet*.

manière fraîche et directe d'une langue écrite à ses débuts. Turolde a employé, lui aussi, le même motif traditionnel, mais il le traite avec la plus parfaite simplicité:

737 Tresvait la noit e apert la clere albe.

Ce qui donne au *Roland* son charme incantatoire, c'est la technique de la reprise verbale dont Turolde joue avec une étonnante maîtrise et dont il tire des effets bien supérieurs aux préciosités des maniéristes.

\*

M. Aebischer a néanmoins cru reconnaître un trait de cette technique aux paragraphes XX et XX<sup>bis</sup>, où le début du second répète le récit du premier: il s'agirait là de laisses similaires. L'idée, qui peut paraître séduisante à première vue, ne résiste pas à un examen sérieux. Il n'y a pas trace de laisses dans notre fragment qui est formé, sur le modèle de l'épique antique, d'une suite d'hexamètres dactyliques sans le moindre découpage strophique; pas plus que la laisse, notre fragment ne connaît le vers similaire. Pourtant le poète aurait eu deux belles occasions de l'employer: une fois aux paragraphes VIII à X, où il montre successivement *Ernoldus*, *Bernardus* et *Bertrandus* montant à l'assaut de la ville assiégée; puis aux paragraphes XVIII à XXII qui décrivent successivement cinq combats singuliers; or, dans l'un et l'autre passage, le poète recherche visiblement la variation et non la répétition. Soit, p. ex., dans les trois premiers duels, la chute du païen vaincu; le premier est percé d'un coup de lance:

130 Summittique caput, sed in altum crura cadendo  
vertuntur, confracta solo modo colla dehiscunt

le second a la tête fendue d'un coup d'épée:

142 Occubuit uno proiecta plus pede lingua

pour le troisième, le poète revient au coup de lance (XX<sup>bis</sup>):

quo ictu impellitur corpus militis longius. X. cubitis.

Nous sommes aux antipodes de la technique de Turolde; qu'on compare le même motif dans les trois duels successifs qui ouvrent la première bataille:

1204 Pleine sa hanste del cheval l'abat mort.  
1229 Pleine sa hanste l'abat mort des arçons.  
1250 Pleine sa hanste l'abat mort el chemin.

Mais voyons de plus près les paragraphes XX et XX<sup>bis</sup>. Pour le premier la restitution en hexamètres est facile:

Propalat Ernaldum laudis sitibunda cupido  
Quanti sit pretii quantoque refulgeat actu.  
Quicquid enim Bellona parat lacerat <que> trahitque

Ut leo quod reperit, dum pridem saucia dirae  
 Praedarum sapuere nihil commercia faucis.  
 Fraternal ante suos alium cognoscere stirpis  
 Obtutus potis est habilemque acclinat in ictum  
 Hastae aciem.<sup>7</sup>

En revanche, le même récit, au début du paragraphe XX<sup>bis</sup>, résiste à tout essai de reconstruction:

Declarat insatiabilis cupido humane laudis quanti pretia sit quantoque refulgeat actu animositas Ernaldi. Quicquid enim bellice uirtutis officionatur opus id ab eo haud segniter completur. Haud secus famelica rabies leonis grassatur occurrente sibi preda quam uirtus Ernaldi per prelia. Post multa uero feliciter acta aspicit quendam fraterne stirpis cedis reum<sup>8</sup>.

De ce texte on ne saurait tirer sans violence qu'un seul vers:

Quanti sit pretii quantoque refulgeat actu

qui n'est pas similaire, mais identique à celui du paragraphe XX auquel il correspond.

Dans les paragraphes suivants, il est également rare que les vers se laissent restituer. Comme le remarque Schumann, dans les vingt premiers paragraphes la restitution est de règle, elle est exceptionnelle dans les trois derniers. La mise en prose du second scribe est beaucoup plus libre que la première; le scribe y a introduit des mots qui ne figuraient pas dans son modèle, comme le prouvent les mots *animositas*, *umbilici*, *interemisse*, *inuenuitur*, *inseruiens* qui n'entrent pas dans l'hexamètre dactylique. Schumann remarque en outre que ce scribe a du goût pour l'homéotéleute: il fait rimer *praeda* et *proelia*, *hostis*: *militis*: *cubitis*, *manus*: *hostibus*: *feralibus*: *mortalibus*. Il ne s'astreint pas, comme le premier, à l'ordre rigoureux verbe, sujet, compléments, ainsi: *dextera nempe Palatini nulli hostium parcere sueuit* (XXI); il se permet également l'hyperbate: *duram ibidem inuenerat mortem*. Bref, tandis que le premier se borne la plupart du temps à changer mécaniquement l'ordre des mots, le second prétend à écrire une prose plus ou moins ornée, rendant le sens du modèle, mais restant assez libre pour la forme.

Dans ces conditions, il y a toute chance que la première ligne du paragraphe XX<sup>bis</sup> rende le même vers du modèle que le texte correspondant du paragraphe XX, c'est-à-dire que le scribe aura remplacé *propalat* et *sitibunda* par *declarat* et *insatia-*

<sup>7</sup> Texte de la mise en prose: «Propalat sitibunda cupido laudis Ernaldum quanti pretii sit quantoque actu refulgeat. Quicquid enim parat Bellona lacerat trahitque ut leo quod reperit dum pridem sapuere saucia commertia dirae faucis nihil predarum. Potis est cognoscere alium fraterne stirpis ante suos obtutus acclinatque habilem atiem haste in ictum.»

<sup>8</sup> Schumann voit dans *quantipretia* (*quanti* est en fin de ligne) et *officionatur* de «pompöse Neubildungen» du second scribe, inconnues par ailleurs. Les autres éditeurs corrigent en *pretii* et *officio datur*.

*bilis*, *Ernaldum* par *animositas Ernaldi* et qu'il aura ajouté *humanae*. De même, plus loin, *Bellona* est remplacée par une périphrase pédante, avec peut-être, comme le signale Schumann, une réminiscence du *uirtutis opus* virgilien (*En.* X, 469); plus loin, encore, *id ab eo haud segniter completur* a toute l'apparence d'une glose prosaïque de *laceratque trahitque*, et il en va de même de la comparaison qui suit.

En revanche, la phrase suivante présente deux vers incomplets du début, restituables par simple changement de l'ordre des mots:

— ∞ — ∞ in hunc ualidam contorserat hastam  
— ∞ uolanti cui torax fit peruius hostis.

Or, il suffit de changer *qui nihil moratus* en *haud mora* pour que le passage se raccorde exactement avec la fin de XX:

Hastae aciem. Haud mora: in hunc ualidam contorserat hastam

Dans ces conditions, l'hypothèse des laisses similaires me paraît plus qu'aventureuse; il s'est produit là un accident sur la nature duquel on s'en tiendra aux sages réflexions de Schumann (p. 134): «In welchem Verhältnis die beiden zueinander standen, ob sie sich verabredet hatten oder ob sie voneinander ganz unabhängig waren, ob etwa noch andere an dem Unternehmen beteiligt waren, usw. — über all diese Dinge läßt sich gar nichts aussagen.»

\*

S'il n'y a aucun rapport entre la technique poétique du *Fragment* et celle des chansons de geste, il est par contre indéniable qu'ils ont en commun quelques motifs épiques; le plus remarquable, auquel M. Menéndez Pidal a consacré une étude<sup>9</sup>, est celui du coup d'épée qui tranche en deux un chevalier avec son cheval, la lame allant encore s'enfoncer en terre. Le motif revient quatre fois dans le *Roland* (l. CIV, CVII, CXIX, CXXIV), sans toutefois le trait final, lequel se retrouve ailleurs, dans la *Chanson de Guillaume* v. 3325ss., dans le gab de Charlemagne du *Pèlerinage*, v. 453ss., etc.

D'une façon générale, l'équipement militaire et la technique du combat semblent être les mêmes que ceux des chansons de geste; en particulier, la lance n'est pas jetée de loin, mais tenue en main par le chevalier qui l'abaisse (*acclinatque habilem atiem haste in ictum* [XX]), la dirige contre l'adversaire (*in hunc contorserat hastam* [XX<sup>bis</sup>]), lui perce son bouclier et sa cuirasse (*per munimina clipei et per trilicem tunicam* [XVIII]) et le culbute, jambes en l'air (*vertuntur crura in altum cadendo* [XVIII]). Pour ce dernier trait, comparer le *Couronnement de Louis*, 2150:

li esperon tornerent vers le ciel

<sup>9</sup> Dans *La technique littéraire des chansons de geste, Congrès et colloques de l'Université de Liège 11*, 198ss., reprise dans *La Chanson de Roland*, p. 246ss.

*Aliscans* 988:

Jambes levées l'abat mort et crevé

Et ceci nous ramène à la question de la date.

Cette question est considérée par beaucoup de critiques comme définitivement résolue depuis l'article célèbre que M. Samaran lui a consacré: entre 980 et 1030, *magister dixit*. Ces critiques ne semblent attacher aucune importance à la prudente réserve du maître: «... dans la mesure où il est possible de se prononcer sur un manuscrit de quelques pages ne comportant ni lettrines ni décoration d'aucune sorte»<sup>10</sup>. Cette possibilité est catégoriquement niée par Otto Schumann qui, interrogé par E. R. Curtius, lui a écrit les lignes suivantes: «Hier kann ich nur auf das allerdingendste warnen vor einem Versuch, den Text nach dem Schriftcharakter auf Jahrzehnte festzulegen. Dabei kann man arg daneben hauen ... Nach meinen Erfahrungen ist gerade in der Zeit vom 9. bis 12. Jahrhundert, also der karolingischen Minuskel, überaus schwer, zu datieren. Einstweilen kann ich nur sagen, daß ich es ganz und gar nicht für ausgeschlossen halte, daß die Schrift erst ins 12. Jahrhundert gehört.»<sup>11</sup>

De son côté, M. F. Lecoy se montre sceptique quant au caractère définitif de la date proposée par M. Samaran. Remarquant qu'il date de 1029–30 le premier exemple à lui connu du seul trait particulier de l'écriture du *Fragment* qu'il date avec précision, à savoir la fermeture en *O* des deux premiers jambages du *M* oncial, il se demande pourquoi choisir 980, comme le fait M. Menéndez Pidal, et non 1030<sup>12</sup>. A mon avis, il serait judicieux de prendre 1030 comme terminus *a quo* plutôt que comme terminus *ad quem*. Quoi qu'il en soit, le désaccord de deux experts, aussi qualifié l'un que l'autre, montre que la seule étude paléographique ne suffit pas à trancher la question. Les remarques faites ci-dessus sur l'armement et la technique du combat pourraient-elles apporter quelque lumière? Dans le *Manuel* d'Enlart, je ne trouve que ceci: «Le costume militaire de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle ne diffère guère de celui du X<sup>e</sup>. Dans la seconde moitié, nous trouvons l'équipement qui persistera au XII<sup>e</sup>»<sup>13</sup>, qui permet au moins de penser qu'à cette modification de l'équipement correspond un changement de la technique du combat. Plus précise est la remarque que fait Edmond Faral dans son beau livre sur *La Chanson de Roland*, p. 49: «Tout au plus peut-on remarquer qu'ici les chevaliers portent une lance dont ils appuyent le coup en chargeant, sans la lâcher, et que cet usage paraît postérieur à celui qu'on observe sur la tapisserie de Bayeux – elle-même mal datée, mais en tout cas plus récente que l'année 1066 – où la lance, moins lourde, est le plus souvent projetée comme un trait.» La technique de combat des chevaliers du

<sup>10</sup> *R 58* (1932), 204.

<sup>11</sup> Dans E. R. CURTIUS, *Über die altfranzösische Epik*, *ZRPh.* 64 (1944), 263.

<sup>12</sup> *R 84* (1963), 120.

<sup>13</sup> ENLART, *Manuel d'archéologie française* III, p. 451.

*Fragment* est la même que celle des chevaliers du *Roland*: il est dès lors plus que hasardeux de placer le *Fragment* dans la première partie du XI<sup>e</sup> siècle. Le motif du chevalier tranché avec son cheval d'un seul coup d'épée va dans le même sens. Il apparaît dans l'épique antique sous une forme différente, due à la différence du maniement de la lance; ici, en effet, c'est la lance qui transperce l'homme et le cheval d'un seul coup. Cf. Stace, *Théb.* VIII, 538ss.:

Ecce ducem turmae certa indignatus in hostem  
Spicula felici Prothoum torquere lacerte  
Turbidus Oenides una duo corpora pinu  
Cornipedemque equitemque ferit: ruit ille ruentem,  
In Prothoum.

L'auteur du *Berengarius*<sup>14</sup>, qui reprend ce motif (II, 167 ss.), se borne à copier Stace presque mot à mot; celui du *Waltharius* en donne une variante:

685 Tunc equus et dominus hora cecidere sub una.

Or le poète du *Fragment*, malgré l'étendue de ses lectures classiques, n'a pas imité ce motif tel quel, mais il l'a transposé dans la technique militaire de son temps, où la lance ne pouvait plus traverser à la fois l'homme et le cheval.

Reste la question des noms des héros: *Ernaldus*, *Bernardus*, *Bertrandus* qui porte le titre de *palatinus*, *Borel* et ses fils, *Wibelinus*, qualifié de *puer*, autant de noms qui se retrouvent dans les chansons du XII<sup>e</sup> siècle; on sait qu'ils ont induit beaucoup de critiques<sup>15</sup> à croire que le cycle d'Aimeri et de Guillaume était déjà constitué au XI<sup>e</sup> siècle. Le scepticisme de Ph. Aug. Becker<sup>16</sup>, le meilleur connaisseur en son temps de ce cycle, qui ne voit dans ces rencontres de noms que l'effet du hasard, a été généralement taxé de parti-pris; mais on ne s'est pas donné la peine de réfuter ses arguments, qui ne manquent pourtant pas de poids. Une chose est sûre, c'est que la légende mise en œuvre par l'auteur du *Fragment* est entièrement différente de celle des Aimerides. Le seul élément légendaire commun est l'allusion à Borel et à ses fils; mais cette légende, dont nous ne savons rien de plus, est déjà attestée dans la *Chanson de Roland* (l. CVIII); l'auteur du *Fragment* a pu la connaître sans pour cela chanter Aimeri ni Guillaume qu'il ne nomme pas. L'action du *Fragment* se place sous le règne de Charlemagne, *Carolus imperator*, et non sous celui de Louis le Pieux. Il est vrai que deux documents légendaires du XI<sup>e</sup> siècle font de Bertrand et de Guillaume des contemporains de Charlemagne, mais ni l'un ni l'autre ne permet de conclure à l'existence d'un cycle de Guillaume dès lors constitué. C'est la *Nota Emilianense*, qui fait de *Bertlane* et de *Ghigelmo alcorbitanas* deux des *neptis* de Charlemagne, et c'est le faux diplôme de Saint-Yrieix que Charlemagne fait signer

<sup>14</sup> *MGH, P. A. C.* IV, 1, p. 355 ss.

<sup>15</sup> Cf. p. ex. J. FRAPPIER, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, p. 81, N 2.

<sup>16</sup> *Das Werden der Wilhelmgeste*, p. 187 s.



par *Guillelmus curbinasus* et par *Bertrannus ualidissimus*; le titre de *palatinus* y est donné non à Bertrand, mais à *Otgerius*. Encore vers 1125, la *Vita sancti Wilhelmi* fait de Guillaume un ami intime de Charlemagne. Il n'est donc pas exclu que le sujet du *Fragment* soit tiré de la légende cléricale qui se forme au XI<sup>e</sup> autour de saint Guillaume de Gellone, mais rien ne le prouve. Quant au cycle des Aimerides, il est tout autre chose qu'un développement rectiligne de cette vieille légende; il se constitue au cours du XII<sup>e</sup> siècle par une série de créations originales et souvent contradictoires; la plus ancienne semble être la première partie de la *Chanson de Guillaume* qui met en scène, à côté de Guillaume, des héros tout nouveaux: Vivien, Girard, Guichard. Ce n'est qu'avec le *Couronnement* que Guillaume devient le protecteur du faible Louis et le défenseur attitré de la chrétienté, et qu'est donnée la liste des fils d'Aimeri dont le cadet se nomme Guibert et non Guibelin. Sans aller plus loin, on voit avec quelle libre fantaisie ont opéré les poètes du XII<sup>e</sup> siècle; ils ont pu puiser quelques noms de héros dans la vieille légende de Saint Guillaume, il ne semble pas qu'ils lui doivent beaucoup plus. Quant au *Fragment de la Haye*, c'est un document intéressant qui, avec d'autres, témoigne du travail légendaire qui s'est produit autour de Charlemagne dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle et de la part que les clercs y ont prise. Mais il est muet sur l'origine des chansons de geste.

Genève

André Burger