

Formule et style formulaire en ancien français

Essai sur la formule et son évolution en ancien et en moyen français, dans la tradition des chansons de geste et des textes narratifs : la formule et ses limites.

Après avoir rappelé la définition de la formule et toutes ses composantes dans la chanson de geste, à partir des nombreuses études qui lui ont été consacrées depuis les origines, on tentera de suivre son destin à travers la tradition épique, historiographique, et même romanesque, pour cerner la conception de « style formulaire » et ses paramètres morpho-syntaxiques (ordre des mots, emploi des démonstratifs, etc.) stylistiques récurrents (hyperbolisme dans la peinture des actions et des émotions), à l'oeuvre dans les motifs se perpétuant à travers les genres narratifs. Nous proposerons, ce faisant, d'avoir de la formule une définition souple, allant de sa conception étroite, insérée dans le carcan stéréotypé des chansons de geste, à une conception large, où elle devient un élément de ce style.

Note liminaire : Esquisse étymologique du mot *formule*.

Gaffiot 2000 s. v. **formula** I. au propre « jolie prestance – II. 1. cadre, règle, formule *cujusque generis nota et formule* (Cic. Or., 75) « la caractéristique et la formule de chaque style » 2. « formulaire de prescriptions ou conditions relatives à une chose, règlement, en part. droit ».

FEW, 3, D-F, s. v. **formula** formel « forme précise et invariable de paroles destinées à être présentées en certaines occasions » (seit 14. jh. bis zum 17. jh. selten, seit Mon 1636 häufig) – « forme d'après laquelle des actes de même nature doivent être rédigés » (seit Ac. 1694).

TLFi, s. v. **formule**, Étymologie et histoire : 1372 *fourmulles* « forme déterminée suivant laquelle on exprime quelque chose » (G. Pagniez, *Doc. Relatifs à l'hist. de l'industrie et du commerce en France*, II, 105) – 1752 « expression concise et rigoureuse résumant un ensemble de significations » (Voltaire, Lettre Mme Denis, 24 juillet, dans Littré)

Le mot est donc inconnu de l'ancien français et n'apparaît que dans la deuxième moitié du 14^e siècle, on peut compléter les données du FEW et du TLFi en s'aidant de Frantext :

- *Et ne doute point confesser* [Varron, prônant l'adoration d'un dieu *tant seulement*] : *Et ne doute point confesser que, s'il avoit a faire ou ordener une nouvelle cité, qu'il ne la deust miex dedier selonc la formule ou ordenance de la nature les diex et leurs noms.* (Raoul de Presle, *La cité de Dieu de saint Atugustin*, 1, tome 2, Livres IV et V (1371), XXXI, *Des opinions de Varron*, p. 322.

- *à la formule et maniere des sacrefices que l'en leur faisoit chascun jour* [à Dieu et à ses saints]. (Ibidem, vol. 1, t. 2, livres IV et V, XXIII, p. 268).

- *Si le papier de mes schedules beuvoit aussi bien que je foys, mes auditeurs auroient bien leur vin quand on viendroit à la formule de exhiber.* (Rabelais, *Gargantua*, 1542, ch. V) : Si le papier de mes actes buvait aussi bien que moi, mes créanciers auraient bien leur pourboire, seraient bien attrapés, quand il faudrait produire les pièces, car l'écriture serait effacée.

- *Le pape Nicolas dicta ceste belle formule à Berengère ...* (Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, 1560, Livre IV, chapitre XVII, p. 386).

- *Ceste formule de faire pourra estre universelle* [Recette de confiture de fruits] Charles Estienne, *L'agriculture et maison rustique*, 1564, fol. 89R^o).

- *Des armées entières se sont ainsin obligées à leurs capitaines. La formule du serment en ceste rude escole des escrimeurs à outrance portoit ces promesses...* (Montaigne, *Essais*, Exemple de Bordeaux, 1595, éd. Villey et Saulnier, 461).

- *Une certaine formule qu'on appelle un acte de contrition* (Arnauld Andrieu, *De la fréquente Communion...* 1643, Partie 2, chapitre 12, p. 350).

- Qualificatifs et termes associés :

Formule de serment, de prière, de foi, de confession, de politesse.

Formule consacrée, rituelle, magique, toute faite, usuelle, passe-partout.

Définition de la chanson de geste :

Témoignage de Jean de Grouchy, musicologue de la fin du 13^e siècle :

Cantum gestualem dicimus in quo gesta heroum et antiquorum patrum opera recitantur et martyria sanctorum et adversitates quas antiqui viri pro fide et veritate passi sunt, sicut vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli.

Cantus autem iste antiquis et civibus laborantibus et mediocribus debet ministrari donec requiescunt ab opere consueto, ut auditis miseriis et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggrediatur. Et ideo iste cantus valet ad conversationem totius civitatis. (J. Chailley, *Mélanges René Louis*, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982, « Du Tu autem de Horn à la musique des chansons de geste », I, 23-24).

(Nous appelons chanson de geste celle qui raconte les exploits des héros et des pères d'autrefois, comme la vie et le martyre des saints et les épreuves que les anciens ont supportées pour la foi et la vérité, comme la vie du bienheureux Étienne, premier martyr et l'histoire du roi Charles. Ce chant doit être proposé aux gens âgés, à ceux qui travaillent, afin que l'écoute des misères et des malheurs des autres leur permette de supporter plus facilement les leurs et que chacun s'attaque plus énergiquement à sa tâche. De la sorte que ce chant est utile pour le salut de l'ensemble de la communauté). Cité par F. Suard 2011, p. 25)

L'épopée ressortit du *stilus gravis* de la roue de Virgile évoquée dans les traités de rhétorique médiolatins, distinguant trois styles, *gravis*, *mediocris* et *humilis*, topique bien identifiée par des mots-clés et illustrée pour l'Antiquité par l'*Énéide*, les *Géorgiques* et les *Bucoliques* : le *stilus gravis*, élevé ou sublime, est caractérisé par les mots-clés *miles dominans* (soldats = chevaliers et seigneurs), *equus* (cheval), *gladius* (épée), *laurus et cedrus* (laurier et cèdre). Même si cette répartition des styles peut paraître révolue au 12^e siècle et ne figure pas nécessairement dans les Arts poétiques majeurs (James-Raoul 2012).

Littérature héroïque : Cf. le long article d'E. R. Curtius, consacré à l'histoire de la tradition épique depuis l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge, à sa topique, et à une analyse serrée de celle-ci dans la *Chanson de Roland*. (Curtius 1944, 252 sq.) :

Toposforschung : historische Topik, Fortleben antiker Topik und Rhetorik (p. 252). Mot *epos* rare dans la littérature ancienne, désigne un long poème (p. 252-253). Définition d'Isidore de Séville : *heroicum carmen dictum, quod eo virorum fortium res et facta narrantur* (*Etymologiae*, I, 39, 9). *Nam heroes appellantur viri quasi aerii et caelo digni propter sapientiam et fortitudinem.* (On appelle héroïque le poème où sont racontés les actions et les hauts faits d'hommes courageux. En effet, on appelle héros des hommes pour ainsi dire 'aériens' et dignes du ciel en raison de leur sagesse et de leur bravoure). Cette définition, contenant en germe la fameuse opposition entre *fortitudo* et *sapientia* qu'illustreront Roland et Olivier dans la *Chanson de Roland*, rapproche par *quasi*, dans une paronymie signifiante en quelque sorte emblématique de l'étymologie médiévale, les mots latins *heros* (souvent orthographié *aeros*, comme dans la même oeuvre X, 2 : *aeros, vir fortis et sapiens*) et *aerius*, met en avant la supériorité morale et même spirituelle du héros épique, et rend possibles des poèmes sans guerre, comme ceux qui racontent la vie du Christ ou d'un saint. Épopée comprenant aussi les saints : *Heiligenviten Epik = Heroendichtung* : auch Märtyrer und Heilige, comme ceux de la Bible : *Hagiographische Epik. Imitatio* des récits antiques.

Prototypes des chansons de geste : Épopée d'Ermoldus Nigellus sur les exploits de Louis le Pieux, de 2659 vers, vue parfois comme l'ancêtre des chansons de geste (p. 255). Poèmes homériques latins consacrés aux saints, comme celui d'Henri d'Avranches : hagiographie épique. Vorstufe zur französischen Epik (p. 256). Le poète Saxo : paraphrase métrique de 2700 vers des *Annales* et de la *Vita* d'Eginhard → Vorgeschichte des *Rolandsliedes*. Cf. aussi Abbo, poème sur le siège de Paris par les Normands, composé en 897.

Imitatio de Virgile, Ovide, mais modernité du style, chaîne entre les auteurs de l'Antiquité et les auteurs des chansons de geste, mais différence de style. Abbo : philologisches Prunkstück. Bédier : Ermold et Abbo : prototypes possibles des chansons de geste. Question restant ouverte.

Fragment de La Haye (p. 262) : Zeugnis für Heldendichtung vor 1030 aus *imitatio* von Ovide, Prudens : lateinisches Epos et non la traduction d'une chanson de geste en français (p. 267), hypothèse erronée de G. Paris à Voretzsch (1865-1925) (p. 269)

Chanson de Roland : *christianitatem exaltare*. Variationstechnik : *Amplificatio*, *expositio*, *interpretatio*. Doppelung des Ausdrucks : Sie bringt bisweilen im zweiten Glied eine Spezifizierung oder eine leichte Abänderung des Gedanken, häufiger jedoch eine durch synonymes Gefüge bewirkte Wiederholung, die pleonastisch wirkt » (Curtius 1938, 217). Mais aussi « Versuch eine stilistische Eigenheit Virgils nachzubilden » (Curtius 1948 271), cf. *Eneïde*, VI, 24 sq. : marque de style épique chez Virgile, cf. éd. Norden et Nissen : *Die epexegetische Copula bei Vergil*, Kiel, 1915 → différentes formes de la Doppelung, figure rhétorique et ornement du discours poétique, Stilmuster chez Virgile, mais filiation douteuse dans *Roland*. Das Stilprinzip der Variation, nicht eingeschränkt auf den Gebrauch einer einzelnen Figur, ist das, was auf der mittelalterlichen Lateinschule gelehrt und an Virgil demonstriert wurde. (p. 271). Angenehme Wiederholung des Ausdrucks : ein besonderer Schmuck dichterischer Rede (p. 271) In Virgil : Gewohnheit des Dichters, einen Gedanken doppelt ausdrücken (Jahn), mais pas de parallèle vraiment convaincant avec Virgile dans *Roland* (p. 272), cf. Bédier, *Commentaires*, p. 60. Pas de véritable *imitatio* comme à la Renaissance.

Différentes figures de rhétorique relevées par Curtius :

1. *Oppositio* : man behauptet eine Sache und verneint zugleich ihren Gegensatz (Arbusow, 87 : ex. de *Carles se dort, il ne s'esveille mie*, *Roland*, 1431)

2. *Amplificatio* (Arbusow, 21 sq.)

3. *Apostrophierung* (Arbusow, 48 sq.) : Hauptmittel des epischen Stils, rhétorique grecque : *ekphronesis*, latine : *exclamatio* : *exclamatio est, quae conficit significationem doloris aut indignationis alicujus per hominis aut urbis aut loci aut rei cujusquam compellationem* (Rhétorique à Herenius, IV, 22). Cf. la traduction de Jean d'Antioche, éd. W. van Hoeske, VI, ch. 144, p. 269 : *Ci dit de l'aornement de parole qui est apelé escriement, CXLIII : Exclamation ou escriement si est cel aornement qui monstre la significacion de douleur ou de desdaing por aucun home ou aucune cité ou por aucune chose, en tel maniere...* Suivent 3 exemples illustratifs. Erregung von Pathos (p. 273)

Im Epos werden besonders Waffen apostrophiert : *épée* dans *Roland*, 445 sq., 2316, 2344, adresse à Durendal. Adresse à une ville, à un pays, 1861 : terre de France, 2598 : Saragosse.*

4. Hyperbole (Arbusow, 89), sous forme de synecdoque dans *Roland* : *Ja pur murir n'eschiverunt bataille*, 1096 – *Jo ne lenneie por tut l'or que Deus fist, Ne por l'aveir ki seit en cest païs*, 457 – *Mielz valent eles que tut l'aveir de Rome*, 639.

5. Interrogation rhétorique (*erotesis*) fréquente dans le *Roland* (Arbusow, 51) : *Si vunt ferir, que fereient il el ?*, 1185 – *De ço qui calt ? N'en avrunt sururance*, 1405 .

6. Intervention du poète en aparté (Arbusow, 51-52) : *interjectio ex persona poetae*, vient du style élégiaque, nombreux exemples dans l'épopée médiolatine. Dans *Roland* : *Deus ! Quel dulur que li Franceis ne'l sevent*, 716. *Ço est li dulurs pur la mort de Rolland*, 1437.

7. La formule *cernas*, remontant à Homère , *si quis cernas* (Arbusow, 120) : *idois an*. Variantes latines : *credas*, *putes*, *expectes*, *videres*. *Roland* : *La veïssiez...*349, 1680, 3388.

8. *Addubitatio* ou *aporesis* (Arbusow, 51 sq.) : question rhétorique : *quid faciam ?* Dans *Roland* : *Que feraient il el ?* 1185 - *Que fereient il plus ?* 2812 – *Qu'en fereient il el ?* 2861 – *Qu'en fereie jo el ?* 3956 → Episches Füllsel.

9. Marquage épique du paysage (Arbusow, 111 « *Locus amoenus* » mit Einschluss des *Viridariums*, et 115, *Topographia* : epische Markierung der Landschaft Cf. Schon, II, 222. Inszenierung der epischen Handlung der Baumgarten (Verger). Mention de l'ombre, cf. *Roland* 11, 383 (*verger*) - 407 (*pin*) – 2571 (*oliver*). Abrégé du *locus amoenus* ou *viridarium*. Résidu d'un paysage bucolique repris dans le trésor formulaire de l'épopée : *Desuz une sapeie* (993). Usus primitiver Erzählertechnik → epische Handlung markierenden Baumpflanzungen (p. 276). Aussi le buisson : *Que mort l'abat sur un buisson petit* (3357). Aussi la colline, le *puy*, *Roland* 1017, 1028, 1185.

Schéma *mont et plaine*, cf. Apulée, *Métamorphoses*, 2, 8 : *Post ardua montium et lubrica vallium* : *Après avoir parcouru des montagnes abruptes et des plaines glissantes*. Dans *Roland* : *e les valees e les munz* (2185) – *grant est la plaigne et large la cuntree* (3305) – *De desuz Aiz est la pree mult large* (3873).

10. Noms allitérants (Arbusow, 76-77) : *Roland* : *Gerers et Gerin* (174) – *Basan Basiles* (208) – *castelz, citez* (704) ? Cf. Bédier, *Commentaires*, 306, signalant les antécédents.

11. *Praemonitio* (gr. *Promanteusis*) (Arbusow, 50) : prévision/prémonition des catastrophes à venir par le conteur, cf. *Roland* : *Ne's puet garder que mmals ne l'i ateignet*, 9, - *Dient Franceis* : « *Dues, que purrat ço estre ?* » 334, et 1405-22.

12. Eilige *Gesandte* / urgence : *Quant aller dei, n'i ai plus que targer* (*Roland*, 338) – *Mei est vis que trop targe !* (ibid., 659).

13. La formule *Bedeutungsschwache* : *velit-nolit* comme remplissage : *Roland* 1419, 2168, 2220, 3170, antécédents dans la poésie médio-latine.

14. Litote : (Arbusow, 86-87) bien connue dans la rhétorique de la poésie antique et médiolatine : *non amare* : *hair*. *Roland* 7, 306, 323, 1491, 2134, 8261, 3628.

15. Pause de réflexion de Charles avant de prendre la parole : *Baisset son chef...* (*Roland*, 214)

16. Proximité avec la langue biblique. Cf. Margot Ries, Diss. Münster, 1935. Cf. vision de Charles à la laisse 185 : *urs e luparz, serpenz e guivres, draguns, grifuns, leon* : animaux des visions prophétiques de la Bible, comme les grifons, réminiscences bibliques.

17. Traces de culture savante. Cf. *Sarrazins plus neirs que nen est arrement*, v. 1932-33. Grand âge de Charles, cf. aussi âge fabuleux des grammairiens et des poètes. Traits spécifiques de *Roland* qui se trouvent en partie dans l'épopée et dans la poésie antique et médiévale. *Appolin* : un *Apollo* romanisé ! *Barbe fleurie* de Charlemagne : antécédents latins. Culture cléricale de Tuold.

Répartition de ces caractéristiques :

I. Éléments non antiques < Vulgate et la poésie qui en est inspirée (*oppositio*), le schéma *non amare*, éléments bibliques, culture cléricale.

II. Éléments remontant à Virgile, Macrobe → médiolatin, apostrophe, hyperbole, question rhétorique, intervention du poète, *cernas*-formule, *addubitatio*.

III. Ecphrasis du paysage, allitération des noms, cliché de la *Bedeutungsschwache*, *praemonitio* devenue un élément de l'épopée, cliché *haud mora* du n° 6, cf. Virgile, *Énéide*, 3, 570-71 : *Haud mora, continuo perfectis ordine votis, Cornua velatarum obvertimus antemaram*.

→ au total, solide fonds de formation cléricale médiévale (Schulbildung). *Das Rolandslied* hat eine ganze Menge lateinische epische Kunstgriffe erlernt und verwendet (p. 281), aber sie decken sich nur zum geringsten Teil mit der Technik der MA Epik → Neuanfang. Empreinte virgilienne selon Curtius (p. 281) : Tuold hat Virgil schulmässig gelesen.

Point relevé encore par Curtius : couples de pensées et d'images fortement condensés (p. 283):

Blanche a la barbe e tut flurit le chef (117)

Halt sunt li pui et li val tenebrus (815)

Païen unt tort e chrestien unt droit (1015)

Rollant est proz e Oliver est sage (1093)

Et aussi 2112, 2710, 3017, 3778.

Créativité de Tuold : Tuold ist ein wirklicher Dichter gewesen, der eine geschlossene epische Fabel zu ersinnen verstand.

La « catastrophe » de Roncevaux offre le point de départ de la fable épique, dont les cellules germinales ne sont pas les prémices de 778, mais le caractère de Roland et ses manifestations.

Chaque épopée est d'abord une conception d'ensemble où un héros joue le rôle principal. Pour déclencher l'action, il doit y avoir un adversaire qui s'oppose à lui. Cf. Achille vs Agamemnon, Hagen vs Siegfried, Ganelon vs Roland. Roland : héros intrépide, poussé à des exploits démesurés, insensés, il refuse d'appeler de l'aide et livre ainsi ses fidèles à la perte. Pour éclairer cet hybris, le héros doit être flanqué d'un compagnon qui est aussi courageux, mais tout en étant raisonnable. C'est Olivier à côté de Roland, Odysseus à côté d'Achille. Réminiscence de l'*Iliade* : *inconsulta*

temeritas d'Achille. Opposition entre *sapientia* et *fortitudo*, antinomie remontant à Homère et à la Bible et se poursuivant au MA (cf. Virgile : *Turnus* et *Latinus*, Gautier de Chatillon *Alexandreis*. E ICf. Pauphilet, *Romania*, 1933, 117 sq. Opposition entre le courage guerrier raisonnable et l'intrépidité insensée est un phénomène primitif de l'humanité héroïque. Dans *Roland*, opposition complexifiée par les liens d'amitié et de parenté par alliance entre Roland et Olivier → opposition entre les amis Olivier et Roland, conduit à un sommet tragique, Roland dédaignant orgueilleusement les conseils et les objurgations de son ami Olivier, Roland ne succombant pas seul, mais entraînant dans la mort son ami et ses compagnons (v. 1726 : *Franceis sunt morz par vostre legerie*). Conflit moral entre Roland et Olivier.

Mais une épopée héroïque composée sous l'impression des luttes contre les Sarrasins et l'idée naissante de la croisade ne peut se terminer tragiquement → Charles doit anéantir les païens et le traître Ganelon en l'honneur de la cause nationale et chrétienne. Épisode annoncé au v. 2145. Cf. aussi l'évocation de Roland, v. 2105. Épisode de Baligant : membre nécessaire de l'action épique (p. 285).

Article de Peter Koch (1993) : Aspect médial de la production du texte. Koch distingue, dans le passage à l'écrit des langues romanes, une catégorie C : énoncés du type 'distance' qui ne sont fixés par écrit que pour être prononcés à haute voix, soit une **scripturalité à destin vocal**, cf. Zumthor 1987, 213 : monuments orientés vers la distance communicative, destinés à la lecture publique ou, exprimé en termes plus généraux, au transcodage graphique → phonique → passage de la langue vulgaire à la sphère conceptionnelle de la distance, réservée jusque là au latin.

Type III : texte à caractère poétique au sens strict et donc formellement lié, versifié : présence d'effets sonores et rythmiques directement liés à la voix humaine, texte invitant au chant et à la récitation plutôt qu'à la lecture (Zumthor, 1987, 304). Le vers, par son rythme, par le jeu des sons, par la mimique plus accusée qu'exige sa récitation, maintient avec plus d'efficacité et d'évidence tous les éléments d'une présence physique et de son environnement sensible ; on est en présence d'une oralité élaborée. Tradition poétique en déclin dès la *Chanson de Roland* malgré l'épanouissement de la chanson de geste au 12^e siècle (p. 53) : très contestable !!

La langue des chansons de geste est fortement « stylisée », fondamentalement formulaire comme le sont les textes légaux, mais seulement partiellement, essentiellement dans l'ouverture et la fermeture de la plupart des textes, il ne s'ensuit pas que l'entier des textes le soit, et ce caractère formulaire lui-même évolue avec le temps. (Balon et Larrivée 2016).

Aspects formels

Le mètre et son évolution : »Élargissement progressif de l'espace accordé au chant épique, qui fait passer de l'octosyllabe (*Gormont et Isembart*) au décasyllabe, mètre de la « haute époque » du genre (12^e, début du 13^e siècle), puis à l'alexandrin, qui se généralise au cours du 13^e siècle et restera, sauf exception, le mètre de la chanson de geste jusqu'à sa disparition, à la fin du 14^e ou au début du 15^e siècle. » (Suard, 2011, 69-70)

Le rythme du décasyllabe primitif a été étudié par André Burger dans son *Turolde poète de la fidélité* et surtout par Edward Heinemann qui a développé la notion de **pulsion**, à la césure comme à la rime. À l'intérieur du vers, la saisie du sens est provisoire dans le premier hémistiche ; la césure crée une attente, une pulsion vers le second hémistiche, qui complètera le sens. L'assonance permet également une attente que vient combler, dans la rareté des enjambements, le vers suivant. (p. 63-96 et 97-135).

L'espace rythmique de l'alexandrin est plus ample que celui du décasyllabe et offre, du moins en principe, plus d'espace au contenu narratif, mais tentation de remplir le second hémistiche par des clichés. (ibid., p. 71).

Petit vers orphelin hexasyllabique terminant la laisse et refrain (ibid., p. 73). Refrain dans ChGuillSd, élément lyrique destiné à scander l'action. Indication chronologique à valeur symbolique, vers de quatre syllabes à assonance féminine : *lundi al vespre, joesdi al vespre, lores fu*

mecresdi. Caractéristique de la partie la plus ancienne de la chanson, « clausule métrique ». « Couplet-refrain » également dans *Gormont et Isembart*, quatre vers octosyllabes à la fin de la laisse qu'ils clôturent : fonction dramatique.

Quand l'accent est mis de plus en plus sur la dimension narrative du texte, le besoin de refrain s'étend au profit des formules de « soudure » employées à la fin de la laisse et au début de la laisse suivante. Cf. *Fierabras* :

Es vas sor Morimonde s'en est la nuit logie (4828) Laisse CXXII

Es vas sot Morimonde s'en rest l'ost ostellee (4829) Laisse CXXIII

Facture lyrique des chansons de geste, scandées par des strophes monorimes qui brisent volontairement le mouvement du récit pour donner sa place à l'incantation, alors que le roman déroule sa narration sur une séquence ininterrompue de vers où l'homophonie de la dernière voyelle accentuée unit seulement deux vers successifs. (Suard 2011, 24)

Sur le modèle de l'étude menée par Nelly Andrieux-Reix sur *Lors veïssiez* : « La résistance d'une forme syntaxique à l'évolution de la langue, plus qu'elle ne masque le changement, en est un indice. On essayé de suivre ici, même de façon partielle, les emplois de la séquence *Lors veïssiez* qui a fini par traverser les âges et les textes du Moyen Âge, y occupant successivement des fonctions presque inévitablement diverses, tout en y demeurant une marque de diction » (1995, 133).

Définition de la formule

La formule comme marque de diction

« Production orale d'une littéralité imposée par des marques formelles » (Genette 1991, 31-32)

Paramètres de la formule

Formule et motif

Définitions de base données par J. Rychner dans Rychner 1955, p.126-127, Chapitre V, LES MOYENS D'EXPRESSION : « Dans une chanson de geste, nous distinguons le sujet, les thèmes, les motifs, le langage. » Et il donne comme exemple *Raoul de Cambrai* :

- « Le sujet de *Raoul de Cambrai*, c'est la lutte entre Cambrésis et Vermandois ;
- Les thèmes sont : jeunesse du héros, ingratitude royale, préliminaires à la guerre, bataille générale, mort du héros, etc.
- Les motifs plus restreints apparaissent dans le traitement des thèmes : une bataille générale se décomposera en combats particuliers, à la lance ou à l'épée, en mêlées générales, en discours des chefs à leurs troupes, en fuites, en poursuites, etc... Ces motifs eux-mêmes sont traités dans un certain langage, à l'aide de certains moyens d'expression stéréotypés : les formules.... » Le jongleur traite ainsi son thème de façon traditionnelle, grâce à des motifs, stéréotypés sur le plan du récit aussi bien que dans l'expression ; sur le plan du récit, ces motifs isoleront certains moments, toujours les mêmes, et, dans l'expression, ces motifs seront rendus de façon analogie par les mêmes formules. »

Le motif peut aussi être ainsi défini comme un « ensemble codifié, à l'amplitude variable de formules, ou seulement d'isotopies sémantiques dont relèvent les formules ».

Quant à la formule, elle a bénéficié d'essais de définition visant à cerner ses spécificités dans toutes ses composantes. Soit celle de Milman Parry, rappelée par J. Rychner, qui en fait « une expression qui est régulièrement employée dans les mêmes conditions métriques pour exprimer une idée essentielle. L'essentiel de l'idée, c'est ce qui reste après qu'elle a été débarrassée de tout superfluité linguistique » (Parry 1958). Plus précise apparaît la définition de facture « générative » rappelée par N. Andrieux-Reix, en soulignant les paramètres syntactiques et rythmiques : « structure (ou patron) syntactico-rythmique et sémantique sous-jacent(e) à diverses réalisations 'de surface' dites 'expressions formulaires' (Andrieux-Reix 1993, 134, note 5). Elle souligne d'emblée la variabilité de la formule à propos de *la veïssiez*, dite formule y comporis dans la variabilité qu'elle inclut,

qualifiée d'« épique », la chanson de geste étant son principal port d'attache (Andrieux-Reix 1993, 134).

André Crépin en donne peut-être la définition la plus juste en réunissant ses paramètres essentiels et surtout en y voyant une unité minimale formée d'éléments de base pouvant entrer dans des combinaisons et des variations très large, des mots-lego en quelque sorte, ou encore des mots-clés, tels que les a définis J. M. Beer, « un mot-clé entraînant souvent avec lui une expression formulaire (même si la nature du sujet ne semble pas toujours en accord avec sa source », qui sont autant de mots-déclencheurs du style épique (Beer, 1968, 35) : « Unité minimale de composition dans un poème de technique originellement orale. La formule se définit du triple point de vue sémantique, syntaxique et prosodique » (André Crépin 1978).

Exemple de *Bels fu li vespres e li soleilz fu cler* (RolS², 157) analysé comme une **chaîne de formules** que l'on retrouve en permutation des adjectifs dans *Clers fu li jorz e bels fu li soleilz* (1002). Éléments de base *jur cler* qui fait bloc, que l'on retrouve dans *al/le cler jur*, les autres emplois de *cler* entrant également dans des formules : couples coordonnés (*fin e cler*, v. 895, *haltement e cler*, v. 1975), intensif précédent l'adjectif (*si/mult/tut cler*, v. 1992 / 3138, 3160 / 3453). La formule entretient aussi des rapports syntagmatiques et des rapports associatifs avec les autres : opérations de permutation d'éléments (*al jur cler*, *al cler jur*), d'addition (*li sans clers*, *li sancs tuz clers*), de disjonction (*li sancs... tuz clers*). Ces opérations répondent aux nécessités métriques.

Polyvalence d'emplois formulaires de *cler* dans la *Chanson de Roland*, pour :

- la météo, le *jur/jor* (162, 1002, 2569, 2646, 3345, 3675), l'*albe* (737), le *soleilz* (157), la *lune* (3659), la *noit* (2512), en ouverture de laisse en particulier : *Bels fu li vespres e li soleilz fu cler* (157) – *Clers fu li jurz e bels fut li soleilz* (1002) – *Clers est li jurz et li soleilz luisant* (2646) – *Clers fu li jurz e li soleilz luisanz* (3345). Insertion, dans le cadre épique, d'éléments de la lyrique courtoise, comme l'observe Helmut A. Hatzfeld, qui fait de ces vers récurrents des « regulating and co-ordinating elements » et parle d'une « insertion of atmospheric sketches whose lyricism intrudes into the accumulative battle scenes » (Hatzfeld, 1952, 11). Cette référence « lyrique » se retrouve chez Villehardouin et est largement développée chez Henri de Valenciennes, avec l'évocation du chant des oiseaux :

- le visage, en diérèse *le vis fier e cler* de l'émir de Balaguer (895) - *le vis cler et riant* de Roland (1159) - *le visage cler* de Charlemagne (3116) – *le vis mult cler* de Baligant, associé au *fier visage* (3161) - *le viaire cler* de Malatrie dans *SiegeBarbG*, 1663 *au vis fier*, 4889 / *a la clere façon* (1680)
- le sang qui coule, dans *li cler sanc(s)* (1614, 1763, 3972), *le /li sanc tut cler(s)* (1342, 1980, 3165, 3453, 3925) en contraste avec *l'erbe verte* en 1614, 3453, 3972.
- le son de la trompette : *graisle(s) cler(s)* (2150, 3194, 3138, 3309) – *buisine* (3523, 3524)
- la voix (3566) – le rire (619, 628) – le cri (1974)
- les *helmes* (3274, 3586, 3865)
- l'*espee* (445, 2316)
- le feu des étincelles (3912)
- l'Espagne : *clere Espagne la bele* (59, traduit par « herrlich » in TL, II, 474, s. v. **cler**, Cf. Jonin 1975.

Ces connexions sémantiques se retrouvent dans la *Chanson de Guillaume* :

- *jur/jor* (1563, 2992)
- visage : *Guischard al vis cler* (2486, 2521, 3056) – *Guiburc o le vis cler* (3222) – *le sanc tut cler* (842)
- *healme u le brun ascer luis cler* (3295)
- *broine bele e cler* (133)

S'y ajoutent :

- l'or : *or del plus cler* (2193)
- le vin : *vin cler* (114, 1158, 3003)

Les formules ne sont pas des cubes rigides de mosaïque, mais des cellules souples et vivantes susceptibles de transformations dont peuvent rendre compte des opérations simples. Quant à leur développement, il présente une fixité sans rigidité, des variations dans un cadre limité. Cf. leur utilisation dans le *Stanzaic Morte Arthur*, poème de la fin du 14^e siècle : « La formule moyen-anglais n'est pas une brique rigide, un outil de composition que le poète prend tel quel pour le placer dans les vers, comme la formule vieil-anglaise. Elle n'est pas essentielle au vers, et sa forme est fluctuante. Il est possible de la modifier, en déplaçant, en inversant, en séparant les éléments, en remplaçant un mot par un synonyme, sans qu'elle perde son identité. » (Stévanovitch et Vial 2015, p. 466).

Idée de formule-matrice proposée par Stévanovitch et Vial à propos de la formule du 'dire vrai', sous les variantes *without lees, is not to lain(e)* et *for sooth to say(n)*, formule allitérante déclinée de façon plus complexe que les deux autres et aux occurrences plus nombreuses. « On dénombre quatorze occurrences de cette formule que nous appellerons 'matrice', toutes deux situées en second hémistiche, ce qui lui confère un parallélisme exact avec les deux formules précédentes, des points de vue métrique, syntaxique et sémantique. » Si l'on fait le compte des variantes syntaxiques qui la déclinent, « on obtient un total de quatorze occurrences de la matrice et onze de ses variantes très proches, soit vingt-cinq occurrences au total » (Stévanovitch et Vial 2015, 478)

Étude des motifs et formules par Jean-Pierre Martin 1987, 1992, 2017 : les motifs dans les chansons de geste, définition et utilisation : motif narratif dans l'épopée, genre littéraire fondé sur des stéréotypes, genre qu'on désigne d'une façon générale comme de style formulaire. À partir d'un petit corpus représentatif, J.-P. Martin distingue 80 motifs narratifs (1987, 322, note 41), le motif étant défini comme une suite ordonnée de clichés (1987, 322), comme le combat, général ou individuel dans ses différentes phases ou composantes, le *planctus*, le credo épique ou prière du grand péril sous ses nombreuses variantes. « La signification [du motif] n'est pas à chercher dans le sens strict des clichés : peu importe le détail de ce qu'ils disent, peu importe du même coup le nombre des clichés actualisés sur l'ensemble des possibles. Le style formulaire des chansons de geste, tel qu'il s'actualise dans les motifs rhétoriques, aboutit à une signification symbolique, dans laquelle la connotation prévaut sur la dénotation » (J.-P. Martin, 1987, 325). Connotation d'un langage codé renvoyant à des signifiés conventionnels, qui seront exploités dans l'historiographie naissante (cf. infra). Le style épique est marqué par la primauté et la priorité de la narration sur la description ou l'analyse psychologique : le décor dans lequel s'inscrit le récit n'est développé qu'à grands traits suggestifs, réduit souvent à des éléments schématiques, les personnages flanqués de qualificatifs catégoriques.

Le motif est l'actualisation dans et par le texte des formules dont dispose la mémoire des poètes.

Réduplication synonymique particulièrement fréquente dans les chansons de geste, pour souligner, entre autres, la violence des actions, des sentiments, favorisée aussi par la versification :

bel et gent (RCambrK², 1081)

cremus et redoutez (RCambrK², 4182)- *douter et craindre* (SiegeBarbG, 2047)

derompre et desmaillier (RCambrK², 4437) – *desrompre et despaner* (du haubert) (SiegeBarbG, 1291) – *rompre et desmaillier* (SiegeBarbG, 2454)

dolereus et chaitis (ChevVivM, 385)

destrure et essilier (RCambrK², 1168)

fier polyvalent, dont le sens est précisé par le qualificatif associé : *orguillos et fier* (RCambrK², 1237) – *fier et irascus* (RCambrK², 4277) Traduction : « féroce et débordant de colère » - *feirs et redotez* (ChevVivM, 464) / *fiers et redoutés* (Ms. D) – *fier et angoissus, de l'estor* (Ms. C)

ocirre et tresbucheir (ChevVivM, 745) - *ocire et afoier* (SiegeBarbG, 2515)

ocire et detranchier ... morir et trebuchier (RCambrK², 1242-43, 2218, 4564)

ortroier et creanter (RCambrK², 4230, 4738)

corrocié et iré (PriseOrABR², 73 ; SiegeBarbG, 2416) – *corrociez et plains d'ire* (PriseOrABR², 333) – *corrocei et iré* (ChevVivM, 640) / *coroços et irei* (Ms. D) – *coreços et mari* (RCambrK²,

576) – *corrouciez et dollant* (HuonK, 2258) – *dollans et correciés* (RCambrK², 4519) *corouços et marris* (SiegeBarbG, 332) – *dolent et corouceus* (SiegeBarbG, XXIII, 592 : rime en *-eus*) / *corouços et dolent* (SiegeBarbG, XXIV, 599 : time en *-ent*)
fendre et percier (RCambrK², 4436)
a force et a vigor (RCambrK², 3945)
fraindre et percier (RCambrK², 2548, 2734, 4047, 4812 ; SiegeBarbG, 2158) – *fandre et peçoier* (RCambrK², 3446) – *fraindre et troer* (RCambrK², 3895, 4250, 4795) – *fraindre et estroer* (RCambrK², 4268) – *fraindre et fendre* (RCambrK², 4448) – *fraindre et tranchier* (RCambrK², 4827) – *fraindre et troer* (SiegeBarbG, 1290)
goiant et lié (RCambrK², 2212)
greins et irez (ChevViv93 – RCambrK², 4804) / *mout airés* (ms. D) – *corouseus et iré* (ChevVivM, 1019)
hurter et brochier (ChevVivM, 928)
jurer et plevir (RCambrK², 1449)
las et recreü (RCambrK², 2599)
mornes et pensis (RCambrK², 2666)
morir et afoier (SiegeBarbG, 1490)
penés et traveilleiz (ChevVivM, 999a)
preus et feirs (ChevVivM, 123) / *fors et fiers* (Ms. D) – *preus et senez* (RCambrK², 4988 – SiegeBarbG, 2109)
frainz ne casez (ChevVivM, 472) / *brisiés ne tröés* (Ms. D)
Et les nouvelles en vont a Desramé
Que Vivien lor ont mort et navré (ChevVivM, 682) / *Que Viviens estoit a mort navrei* (Ms. D) – *mes fix ont il mors et ocis !* (RCambrK², 2466)
Et son escu trenchei et decopé (ChevViv, 1008) / *Et son haubert ronput et desafrei* (Ms. D) - *partir et desevrer* (ChevVivM, 1026) – *Sonent li cors et tentissent ses grelles* (ChevVivM, 1569)
plaint ne regreté (ChevVivM, 673)
secor et aiüe (ChevVivM, 370) – *secourre et aideir* (ChevVivM, 1135) – *score ne aidier* (RCambrK², 1333)
sain ne haitiez (SiegeBarbG, 2465)
sofrir ne endurer (ChevVivM, 76)
traveilliez et penez (PriseOrABR², 167) – *Et de ses armes penez et travailliez* (ChevVivM, 999a)
prendre et conquerer (ChevVivM, 201)
recreans et faillis (ChevVivM, 392)
tentir et resoner (ChevVivM, 318)
vergonder ne honnir (RCambrK², 4402, 4706)
fervestuz et armez (ChevViv, 255, 1170)
trebuchier et verser (ChevVivM, 1174)
garnir et conreer (ChevVivM, 1298)
la noise et le crier (ChevVivM, 1461) – *la noise et le cri* (RCambrK², 499) – *n'i ot ne cri ne noise* (SaisnA/LB, 1614)

Adaptation de la formule réduplicative à la versification, relevée dans le *Stanzaic Morte Arhur*, poème en moyen-anglais de la fin du 14^e siècle : s'il manque une ou deux syllabes, le poète complète les apports en diluant la formule par un mot grammatical à peu près dépourvu de sens. « Une formule composée de deux mots coordonnés peut ainsi être diluée avec un mot grammatical à peu près dépourvu de sens. Une formule composée de deux mots coordonnés peut ainsi être diluée par l'ajout de *both*, qui exprime la même idée que *and* avec davantage d'insistance ». Ce qu'illustrent quelques exemples : *Mordred was both keen and bold* (3248 : Mordred qui était à la fois brave et audacieux) - *For ever he was both keen and thro* (2823 : Car toujours il était à la fois brave et courageux), etc. La dilution s'observe aussi dans les formules de comparaison, à l'aide d'*any* en particulier : *His herte was hevy as any stone* (761 : Son coeur était lourd comme n'importe

quelle pierre), etc. « Dans tous les cas, la modification apportée à la formule a une fonction exclusivement métrique, le mot ajouté est vide de sens, et les variantes avec ou sans ajout s'appliquent indistinctement aux mêmes personnages ou à des personnages de statut identique » (Stévanovitch & Vial 2015, 468)

L'écriture épique : stylisation, appel à la vue et au ressenti, écriture fortement codée

- **Géographie épique** : toponymes réels ou imaginaires, paysages conventionnels, signification symbolique, pas de véritable description. « La 'description' épique de l'espace est donc fixation, à l'aide de quelques dénominations accompagnés de qualificatifs limités, d'un espace contribuant de façon éminente au sens de l'action qui s'y déroule. » (Suard 2011, 82). Description des palais, espace aulique, *palais/palés* listé en particulier (PriseOrABR², 407 - RenMontDT, 676).

Couleurs

Couleurs éclatantes privilégiées dans les chansons de geste : « Les poètes épiques aiment [aussi] à célébrer les couleurs, comme on le voit en de multiples passages de la *Chanson de Roland* : le sang vermeil (laisse 77), les gonfanons blancs, bleus et vermeils (l. 79), les blancs hauberts (l. 82, i.e. « brillants », en l'occurrence), les Sarrasins, *gent* plus noire que l'encre et dont seules les dents sont blanches (l. 144). L'amour des couleurs apparaît également dans les miniatures, dans les vitraux, dans les fresques. » (Rousset, 1959, 86)

- couleur vermeille du sang répandu, en particulier sur l'herbe verte (cf. RoIS², 950, 968, 985, 2872)
 - couleur brillante des armes, en particulier les *verz heaumes*, souvent associés aux *blanz hauberz* dans l'évocation des armes des belligérants dans la phase de prébataille, comme l'observe M. Plouzeau, qui en fait une étude détaillée, évacuant les interprétations erronées d'une tradition peu fiable, condensée dans sa note au vers 491 de ParDuchP : *An son chief li lacerent .i. vert hiaume jemé* : « Dans *vert heaume*, *vert* a parfois été interprété comme une graphie de *vair*, dont la signification serait « luisant » ; Cl. Régner, note au v. 945, p. 133, de PriseOrABR², et P. Ruelle, HuonR, note au vers 516 [v. 549 dans HuonK], étayent au moyen de bons arguments la traduction « de couleur verte ». Aux rapprochements qu'ils signalent, on joindra *.ccc. homes, chascun destrier covert, le vont suiant a helme rouge et vert* (vers 497 d'un passage de *Gerbert de Metz* donné à la suite de RCambrM : *Icis ver hiaumes fu a .i. Sarrazin*), et *Il trait l'espee el poing, qui reflambe, S'en fiert Gaydon sor l'elme qui verdie* (GaydonG, 1742). Il n'est peut-être pas licite de mettre en parallèle la locution *blanc hauberc*, très fréquente (cf. *1866), s'il est vrai que là *blanc* signifié « brillant », comme assez souvent en vieux français. Les attestations de *vert heaume* abondent ; notons la variante de BlancandinS, 4355 : *Le heaume fu d'un vert acier*. »

Dans son étude, M. Plouzeau en relève des attestations s'échelonnant de la fin du 12^e à la fin du 13^e siècle, dans *Antioche*, *Gerbert*, *Bueve*, *Croisade Albigeoise*, *Enfances Renier*, *Buevon de Conmarchis*. Elle mentionne les exemples confirmant la couleur verte : *Heaume verdoyant, l'elme qui verdie* (FierL, 1055) et fait l'inventaire des qualifiants du « heaume épique » Elle relève la haute fréquence de *vert heaume* dans les chansons de geste, comme le note Lévy dans son *Supplement (unendlich oft)*, lieu par excellence de la séquence, qui ne se trouve que beaucoup plus rarement dans d'autres types de textes, récits ou romans en octosyllabes, et note sa fréquente association avec le haubert dans l'évocation des armes : *Et blanz hauberz et vers heaumes luisanz* (PriseOrABR², 1086) / *Ne blanc hauberc ne vert hiaume d'acier - El dos li vestent le blanc hauberc safrey, El chief li laicent un vert elme gemmey* (EnfGuillP, 2603?) - *El dos li vestent son halbers jaserenz, Roge est la maille plus que n'est feus ardenz, Et puis li lacent un vert helme luisanz, Une escharboacle el nassel par devant* (CourLouis², 2478-81) – *son vert hiaume luisant* (RCambrK², 3527). Cette couleur verte serait due à la peinture ou vernissage des heaumes. Dans le DMF, s. v. **vert** : *vert heaume*. L'adjectif semble désigner la teinte du métal (plutôt que la brillance). Typique du genre épique. M. Plouzeau signale aussi une rémanence du *vert heaume* et du *blanc hauberc* dans le *Lancelot en prose* : « Il n'est pas douteux que le souvenir épique s'inscrit de façon privilégiée par la mention du couple (un peu déformé) dans la prose du Lancelot : *Il li getent el dos .i. hauberc blanc fort et legier et li lacent el chief un vert helme d'acier dur*. » (LancPrM, II)

- **Météorologie épique :**

Mention des phénomènes météorologiques accompagnant le récit, « système météorologique à valeur symbolique »

. clarté du jour, en ouverture de laisse :

Bels fu li vespres et li soleilz fut cler (Rols², 157)

Au matin par souz l'aube, a l'esclerier du jour (SiegeBarbG, LXV, 1716)

- **Époque épique :**

. Saison

Ceu fut a Pasques que l'on dit en esté (ChevVivM, 8) / *A Pantecoste, que l'on dit en esté* (ChevVivM, ms. D)

A Pantecoste, que l'on dist en esté,

Que nest la flor et verdissent li pré,

A Cordes tint grant court rois Desramez (ChevVivM, 79-80) / *A Pantecoste, que revient li esté* (ms. D)

Ce fu a Pentecoste, après l'Asencion,

Karles fu a Paris en sa mestre maison (RenMontDT, II, 30-31)

Au jor de Pentecoste qui bien est celebraz

Tint li duz haute feste, molt i ot grant berné (RenMontDT, 349)

Ce fu el mois de mai, droit el commencement,

Que chante la mauviz et la merle ensemment (RenMontDT, 521-22)

A Pentecoste qe on doit celebrer

Tint Loeyes sa grant cort comme ber (RCambrK², 392-93)

A Pentecoste, qe on doit bien goïr,

Nostre empereres qi France a a tenir

Ces homes mande – a lui les fait venir (RCambrK², 4599-601)

Au jor de Pentecoste, si com m'oez conter,

Tint Aymeris sa court a Nerbone sor mer (SiegeBarbG, 48-49)

Parfois, thème développé commun aux chansons d'amour, avec le démonstratif de notoriété marquant une scène traditionnellement attendue :

Ce fu en mai el novel tens d'esté ;

Florissent bois et verdissent cil pré,

Ces douces eves retraient en canel,

Cil oisel chantent doucement et souëf (PriseOrABR², III, 39-42) Cf. CoucyChansL, XI, I).

. Refrain semainier de la chanson de geste

Dans la *Chanson de Guillaume*, refrain : « bon exemple de la fluidité essentielle de la durée : *lundi al vespre, joesdi al vespre, lores fu mecresdi* dénotent un bref laps de temps, mais... le refrain, dans sa permanence au cours d'une tranche développée de l'action, ne désigne pas un point dans la durée, mais symbolise plutôt la brièveté oxymorique de l'interminable et condense une durée qu'indique ailleurs la succession des repérages chronologiques. » (Cf. l'indication de temps qui les résume tous lors de la seconde bataille de Larchamp dans ChGuillSd, 1120-21, 1123, 1126-27) (Suard 1994, 56 : « La configuration épique », p. 234).

- **Objets** : chevaux, armes, stylisation et nomination symboliques. (Suard 2011, p. 84).

- **Personnages** : héros représentant des types. Démarche propre de l'épopée qui consiste à styliser et, lorsqu'il s'agit de personnages, à forcer le trait : toute figure épique est, d'une manière ou d'une autre, marquée par la démesure » (Suard 2011, 88). Réactions instinctives Traits descriptifs limités, sentiments brièvement caractérisés par des formules stéréotypées, *doel*, *ire* extrêmes, gestes codifiés

« donnant à voir », émotions et réactions paroxystiques (Suard 2011, 90). Cf. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*.

Exemples :

Lever les sourcis : geste de colère

Li quens Guillelmes conmenche a tressuer,

Et les sorchoeus contrement a lever,

Les dens a croistre, et la teste a croller (CharroiM, ms. C, 159-61, note de D. McMillan, ChevVivM, tome II, 532, note u v. A 117a. - *Il a estraint les dens, les sourcieux va levant* (ChevCygne, 18491).

croler le chief : *De mautalent en a le cheif crolé* (ChevVivM, 155)

Cf

– douleur extrême « calme » marquée par l'abattement, exprimée par des manifestations ostentatoires, « toute une série d'attitudes et de gestes stéréotypés : inclinaison de la tête, immobilité ou mouvement de renonciation ou d'abandon, silence ou larmes et soupirs (cf. les expressions courantes : *la face aval baissiee, embronchier le front, bessier le chief, la main a la maiselle, des euz pleure, du cuer sospire, se pasmer de doel*) (Kleiber 1978, 49). Mais aussi douleur « agitée » exprimée par des gestes hystériques du malheureux : « il secoue alors la tête, tord les mains, s'arrache les cheveux ou les poils de la barbe, se bat le visage, la poitrine, pousse des cris, verse également des pleurs, perd la raison, et va même parfois jusqu'au suicide (cf. les expressions toutes faites du type : *crosler le chief, tordre ses poinz, derompre sa crine, debatre son piz.* » (Kleiber 1978, 49). Les scènes de pleurs et de pâmotions sous la douleur sont particulièrement fréquentes dans les chansons de geste : les héros de l'épopée pleurent d'abondance, tandis que les héros de la littérature courtoise ignorent le don des larmes (Beszard 1903, 21). L'épopée française la plus célèbre, la *Chanson de Roland*, est ainsi traversée de torrents de larmes (Beszard 1903, p. 59).

Exemples :

Grant duel vait demenant l'empereor Karlon

Por la mort de Loher, qui molt par fu preudon.

La plorerent le jor maint chevalier baron,

Tant chevel ont tiré tant vermeil ciglaton,

Tel noise i demenerent et tele bruïson

Qu'a paines li .i. l'autre entendre poïst l'on (RenMontdT, XXIX, 1027-1032)

Mais les pleurs collectifs peuvent aussi accompagner d'autres manifestations d'émotion, comme les préparatifs spirituels des guerriers avant la bataille soulignés par un *La peüssiez veir*, dans la *Chanson d'Antioche*, :

Ce fu un venredi, quant l'aube fu crevee

E li solaus leva par toute la contree...

La peüssiés veir tante gent confessee,

Envers Nostre Seigneur toute coupe clamee,

D'amour et de pitié toute larme ploree (AntiocheG, VII, 33).

- violence extrême aussi : la littérature épique et les chroniques abondent en actes de violence (Rousset 1959, p. 57). Les personnages sont souvent animés d'une fureur extrême, d'une irascibilité et d'une vindicativité hystériques exprimées par des formules récurrentes, voisines de celles de la douleur, comme l'a souligné G. Kleiber « En ce qui concerne la colère (et les sentiments-émotions voisins comme la rancune, le ressentiment, etc.) et la tristesse, leur contiguïté référentielle (c'est-à-dire extralinguistique) ne fait aucun doute : 'dolor est conversus ad iras' (Waltharius, 2^e éd. K. Strecker, Berlin, 1924, v. 1299. W. M. Hackett note également qu'en latin classique, *IRA* est souvent associé à *DOLOR* (Hackett 1973, p. 178). Pour Sénèque, la tristesse est voisine de la colère (*De ira*, t I, II, v. 2). En réaction à une situation, à un discours, les personnages sont souvent pris d'une rage extrême, dans des séquences comme *Quant l'ot / Quant l'entent X... : estre desvés, desver le sens, avoir le sanc mué, estre grains et irés, teindre come charbon* (Cf. T-L IX, 152, s. v. **teindre** : *In Folge vom Gemüzbewegungen) gelb, blass im Gesicht werden* avec nombreux exemples) :

Kant il ot que Franchois ne s'osserent monter,
Në aler en l'engarde au Sarrazin joster,
Le quens en ad tel duel, le sens quide desver (FierL, 206-08)
Kant l'entent Charlemainne, tout a le sanc mué (FierL, 307)
Quant l'entent Fierabras, grains en fu et irés (FierL, 475a)
Et quant ce voit li rois, a pou que n'est desvé (RenMontDT, 134)
Kant l'entent Fierabras, grains en fu et irés (FierL, 475a)
Kant l'entent Fierrabras, deu sens cuide desver (FierL, 525)
Kant l'entent Fierabras, a poi qu'il n'est desvés (FierL, 494)
Kant l'entent Fierrabras, dou sens cuide desver (FierL, 602)
Kant l'entent Fierrabras, deu sens cuide desver (FierL, 1125)
Kant le voit Fierrabras, tout a le sens desvé (FierL, 1420)
Quant l'entendit Girart, a pou n'est forsenez (SiegeBarbG, 1287)
Et quant li Turs l'entent, a poi n'est forssenez (SiegeBarbG, 1441)
Et quant Gyrars le voit, si ot le cuer mari (SiegeBarbG, 1738)
Quant l'entent Malatrie, le cuer en ot joiant (SiegeBarbG, 1709)
Quant l'entent l'amirans, ne puet muer ne rie (SiègeBarbG, 1796)
Quant Libanor l'entent, n'i ot qu'eleescier (SiegeBarb, 1966)
Quant dus Bueves l'entent, n'ot en lui qu'aïrier, (SiegeBarbG, 2275)
Quant Gyrars l'entent, n'ot en lui qu'aïrier (SiegeBarbG, 2300)
Quant li dus l'entendi, le sens cuide changier (SiegeBarbG, 2493)
Raous l'entent, les cens qide derver (RCambrK², 680) – *Gueris l'oï, le sens qida derver* (RCambrK², 3398) – *Gueris l'oï, a poi n'enraige vis* (RCambrK², 3412) – *Raous l'oït, le sens quida changier* (RCambr², 922, 1474) / *Gueris le vit, le sens quida changier* (RCambrK², 4655) / *Gautiers lo vit, n'i ot que corecier* (RCambrK², 4912) / *Quant Guis l'a entendu, n'i ot que coroucier* (SiegeBarbG, 3214) – *Gueris l'oït, si baisse le menton* (RCambrK², 3776) / *Oit le li peres, molt en fu coreciés* (RCambrK², 2043) – *Oit le la dame, ses cuers en est maris* (RCambrK², 5026) – *Berniers l'oï, del sens qida issir* (RCambrK², 2080) – *Raous l'oï, d'ire fu tressuans* (RCambrK², 2155) – *Rocous l'oï, del dens quida issir* (RCambrK², 2723) – *Qant Gautiers voit son oncle enprisonné Tel duel en a, le sens qide derver.* (RCambrK², 1391-92) – *Gautier l'oï, le sens quida marir* (RCambrK², 4388) – *Gueris l'entent, a poi n'enraige vis* (RCambrK², 4544) – *Voit le Berniers, le sens cuida changier* (RCambrK², 4655) – *Gueris le vit, le sens qida changier* (RCambrK², 4916) – *Gautiers l'oï, le sens qida changier* (RCambrK², 4958) – *Rubions oit le mes, tout a le cuer mué* (SiegeBarbG, 4996) / *Qant voit Raous qe si bien li estait...*
Por poi Berniers ses chevos n'en detrait (RCambrK², 771-74)
Voit le Guillelmes, a poi qu'il n'est desvé (ChevVivM, 1051) – *Voit le Guillelmes, mout en fu trepensé* (ChevVivM, 1819)
Voit le la dame, le sens qide derver (RCambrK², 995)
Voit le Berniers, tot a le sens changié (RCambrK², 1541) – *Berniers l'oï, tout a le sens changié* (RCambrK², 2865)
Voit le Raous, mornes fu et pensis (RCambrK², 2666)
Voit le Berniers, s'a la color muee (RCambrK², 3120) /
Li sors Gueris voit sa gent enpirier ;
Tel duel en a le sens qide changier (RCambrK², 3184)
L'enfant le voit, a poi n'enraige vis (2351)
Qant il voit ci Berneçon correlié...
Or a tel duel les sens cuida changier (RCambrK², 1551-54) / *Raous l'entent, le sens qide changier* (1995)
L'enfes le voit, a poi n'enraige vis (RCambrK², 2351)
Gueris le voit, de duel quide morir (RCambrK², 3289)
 Formule relevée et commentée par Velinova 2011, p. 15-16, 4.5. **La parataxe :**

« Dans notre corpus, la structure paratactique, en tant qu'une des variantes syntaxiques de l'expression de la valeur temporelle, apparaît uniquement avec les verbes *veoir*, *oïr* et *entendre* dans le genre épique (le sémantisme de ces verbes renvoyant à l'unité temps-espace + cause). Et pourtant sa souplesse syntaxique est beaucoup plus grande que celle du tour *ou* + *veoir* ou de *ou que*, ce que prouvent les fréquences des occurrences dans les chansons de geste observées : dans *Ami et Amile* la structure paratactique se rencontre seulement deux fois moins fréquemment que la subordonnée temporelle introduite par *quant* et trois fois plus fréquemment que la tournure *ou voit* ; dans le *Charroi de Nîmes* les occurrences de la construction syntaxique rejoignent à peu près celles de *quant* temporel (celles de *ou voit* font un dixième des cas d'emploi de ce dernier).

Exemples :

Voit le Guillaume, tot le sanc ot mué (AliscRé, 1924)

(trad. : Guillaume en est hors de lui)

Renoart l'ot, si commence a plorer (AliscRé, 7922)

(L'ayant entendu, Renouart fond en larmes)

Voit le li cuens, en haut s'est escriez (AmAmD, 90)

(Quand il l'aperçoit, le comte pousse des cris)

Ot le Guillaume, s'en a un ris geté (CharroiM, 44)

(À ces mots, Guillaume éclate de rire)

On ne peut pas ne pas noter le statut formulaire de ces constructions que l'on retrouve à plusieurs reprises au sein d'une même oeuvre, ainsi que dans des oeuvres différentes. La souplesse syntaxique de la construction (la possibilité d'un agencement assez varié des constituants dans la proposition initiale) contribue à ce statut de formule épique permettant plusieurs variantes syntaxiques ou même lexicales [au regard de la formule *ou* + *veoir*. »

Fierabras est constamment en ébullition, *mout fier et maltalentis* (FierL, 70), furieux dans ses échanges avec Olivier, rejoignant la galerie des Sarrazins évoquée par Paul Bancourt.

Auberis l'oït, si taint come charbon (AuberiT, 60, 5)

Desramez l'ot, tot en est aïrez,

De mautalant fu tains et enbrasez (ChevVivM, 148)

Quant li duz Bués l'oï, si taint come charbon (RenMontDT, 600)

Cf. aussi *Mais puis en fu Raous grains et irez, Si faitement con vos dire m'orrez* (RCambrK², 423-24)

- Mépris des propos de l'interlocuteur :

Kant l'entent Fierrabras, s'enn a un ris getés (FierL, 465)

Quant Desramez ot païens escoutez

De Vivien qui tant fu redoutez...

De mautalant en a le chief crolé (ChevVivM, 152-155)

Fréquents sont les dialogues faits d'échanges de menaces entraînant de vives réactions des interlocuteurs, invectives et injures. cf. FierL, laisse XIV, XXXIII, dialogue entre Olivier et Fierabras.

Formules de mépris : *ne prisier X plus que, ne valoir* une petite quantité

Or ne te pris nes q'un chien erragié (RCambrK², 2849)

La bone coife ne valt une cinele (RCambrK², 4507)

Tous les diex que t'aoures ne pris je un bouton (SiegeBarbG, 2132)

Dénigrement qu'on peut s'adresser à soi-même pour signifier une farouche résolution : si je n'accomplis pas cette action X, c'est que je ne vauds rien !

Se m'estordés, ne me pris deus festus (RCambrK², 3708 et 4290)

(Si vous m'échappez, je ne vaudrai pas deux fétus de paille)

Se ne te toil le chief desor le bu,

Je ne me pri valissant un festu (RCambrK², 4202-03)

Se jel refus, ne me pris un denier (RCambrK², 4426)

*Se de ta char ne fas vilain maisel,
Je ne me pris vaillant un arondel* (RCambrK², 4480)

Oralité et écriture : débats

Rychner et ses émules : chanson de geste composée oralement vs. composées par un clerc-trouvère qui écrit la chanson ou la remanie : l'emploi des formules ressortit à un style traditionnel adapté au chant ; le jeu des variantes ne s'explique pas par des improvisations différentes, mais par « la somme lentement accumulée de menues retouches apportées à son modèle par chacun des scribes qui eurent à recopier le texte. » (Delbouille, in Suard 2011, p. 92).

Mais « il est possible de s'intéresser à la rhétorique épique et à son style formulaire sans se prononcer, du moins nettement, sur le caractère oral de la composition des chansons de geste. » (Suard 2011, 93).

Débat relancé par Joseph J. Duggan (1973 et 1975) : le lien avec l'épopée vivante est immédiat, comme le montrent les fameuses interventions des jongleurs qui découpent des tranches de récitation dans *Huon de Bordeaux*.

Question de savoir si les marques d'oralité unanimement reconnues dans les chansons de geste signifient le caractère véritablement oral de ces textes – lié aux conditions mêmes de leur composition –, ou bien s'ils miment une oralité « habillage littéraire d'une nostalgie », qui préside seulement au repérage génétique du message écrit et aux circonstances de sa diffusion. (Suard 2011, 95)

Proposition de P. Zumthor distinguant les différentes étapes de l'évolution des textes : production transmission, réception, conservation, répétition, et à chaque étape, interaction entre oralité et écriture → notion d'*intervocalité* qui produit la mouvance des textes (Zumthor 1987).

W. van Emden « Au sortir de la longue période orale, une seule mise par écrit semble s'être imposée pour chaque sujet, destinée certes à être recopiée, remaniée même, avec toutes sortes de variantes et d'innovations, mais toujours reconnaissable comme étant au fond le même poème » (Van Emden « Le chef d'oeuvre épique », in *L'épopée romane*, 2, t. 1, 406. Et Suard : « conscience aigüe, chez celui qui reprend en les systématisant ou invente des traits « épiques », de devoir se couler dans un moule qui lui est fourni par l'oralité et doit en garder les caractéristiques essentielles » (Suard 1996, p. 129).

– Types de formules selon les textes : paramètre du genre

Formule qualifiée souvent d'« épique », pour son emploi essentiellement concentrée qu'elle est dans le genre de la chanson de geste, son principal « port d'attache » (N. Andrieu-Reix, 134, note 6).

Chanson de geste marquée par l'hyperbole, l'amplification.

Stéréotypie du cliché, avec base et variations, dans un « horizon d'attente » engendrant volontiers la parodie, comme l'a montré A. Dzrewicka : « Présupposant, chez le destinataire, une reconnaissance immédiate du modèle, due à sa familiarité avec un répertoire de formules, de schémas, de manières de dire, avec le « style formulaire » au sens large, le procédé en question permet une exploitation constante et parfois très fine de ce style dans des contextes qui lui prêtent une coloration humoristique » (Dzrewicka 1987, 445). C'est à proprement parler le « burlesque » employant le registre « élevé » pour des actions « basses », le *stylus gravis* pour des *res viles*. Et A. Dzrewicka d'illustrer cet emploi travestissant dans le *Charroi de Nîmes* et le *Moniage Guillaume*.

« Déclics épiques » qui se repèrent dans les traductions de passages narratifs des originaux latins, à l'exemple de la traduction du *Roman des rois de France*, immense fresque retraçant l'histoire des rois de France depuis leur légendaire origine troyenne jusqu'au règne de Philippe-Auguste, à partir d'originaux latins prétendus transcrits dans le strict respect du mot à mot, selon la déclaration de principe de la première version dans le manuscrit Vatican Regina 624. « Cependant, lorsque l'occasion s'y prête, la traduction se départit parfois du mot à mot pour emprunter au formulaire

épique, se livrer à des gonflements ou à des amplifications rehaussant la tonalité épique de tel ou tel passage : des motifs, des situations déclenchent, pour ainsi dire, des réflexes stylistiques de la chanson de geste dont l'écriture se manifeste, çà et là, en résurgence... Les adjonctions de nature épique, sur le plan du style, peuvent d'abord s'observer à un niveau élémentaire. Il suffit parfois qu'il y ait environnement épique – les scènes de bataille étant privilégiées, bien sûr – pour que se déclenchent ce que l'on pourrait appeler des tics formulaires» (Buridant 1978, 445-46). Ainsi dans l'évocation des montures et dans celle des armes, déclenchant des clichés usant de qualificatifs stéréotypés immédiatement **disponibles**, selon la définition de René Michéa : « Un mot disponible est un mot qui, sans être particulièrement fréquent, est cependant toujours prêt à être employé et se présente immédiatement à l'esprit au moment où l'on en a besoin. C'est un mot qui, faisant partie d'une association d'idées usuelle, existe en puissance chez le sujet parlant dès que ces associations entrent en jeu » (1953, 340). On peut ainsi dire, schématiquement, qu'un mot d'**appel** transposé de l'original latin, appartenant à un motif déclenche un qualificatif **disponible** qui lui est immédiatement associé dans la langue d'arrivée, comme on le verra pour les montures et les armes.

- paramètre pragmatique, rôle de la formule dans le discours :

Dans l'exorde, paratexte d'ouverture marqué par un éventail de *topoi* récurrents ayant comme but de prédisposer le lecteur à la bonne réception du texte qui suit. Cela signifie essentiellement pour l'auteur deux choses, relève Carlos Heusch : « s'attirer la bienveillance du lecteur et aiguillonner son attention ou, si l'on préfère, *captatio benevolentiae* d'une part et *iudicem attentum parare* de l'autre ». (Heusch 2012, 11). Et d'évoquer les principaux motifs et *topoi* chers à toutes les formes de l'exorde, tels que l'évocation de l'importance ou même de l'universalité du sujet traité, son caractère novateur, voire inouï, mais aussi proche du lecteur, selon le principe horacien «*tua res agitur* » ou, sur le plan formel, des mises en garde destinées au public, comme la promesse de la brièveté, l'énumération des parties de la *narratio*, ou nombre de tropes et de recours stylistiques convoqués par le préfacier pour enflammer la *voluptas* du lecteur/auditeur (*exempla*, comparaisons, métaphores, évocations épidiotiques – comme celle de la nature, du printemps... – digressions érudites, etc.), voire sa *vanitas*, en lui faisant croire (comble de la *captatio*) qu'il lui laisse le soin d'amender l'oeuvre qui suit. Telle est l'*insinuation* du préfacier, généralement l'auteur lui-même, qui n'est pas moins efficace en raison de son caractère **obligé et attendu** d'un public qui plonge dans l'exorde, conscient des intentions de l'auteur, mais curieux de savoir comment il va s'y prendre, désireux de savoir si la *renovatio* va l'emporter sur l'*imitatio*. » (ibid., p. 12)

La topique de l'*exordium* est aussi détaillée par L. Arbusow dans les *Colores Rhetorici* : Il y distingue d'abord quatre *topoi* bien connus en général : 1. La formule de modestie affectée. 2. Le proverbe ou la sentence. 3. La *causa scribendi* ou la formule de justification. 4. La formule de la *brevitas*. Pour détailler ensuite un fort ensemble de lieux communs, parmi lesquels :

- *Topoi* introductifs de différentes sortes : *topos* de présentation, méditation de l'auteur, invocation, *topos* de la surenchère hyperbolique.
- *Captatio benevolentiae* pouvant être associée au *topos* de la modestie affectée, ou l'assurance d'apporter quelque chose de neuf.
- Topique de la *causa scribendi*, en particulier la nécessité de répandre le savoir, de ne pas le laisser sous le boisseau (Cf. *Sapientia abscondita et thesaurus absconditus, qua utilitas in utrisque ?*), la conscience de la charge dont on est investi, dont celle de dire la vérité, autre lieu commun.
- Sentence ou exemplum, en particulier la nécessité de diffuser le savoir, qui ne doit pas être mis sous le boisseau, lamentation sur la décadence des moeurs.
- Formules de la « *brevitas* », remontant à une solide tradition antique, comme « *virtus scribendi* ».
- Formule d'exhortation de l'auditoire à l'écoute, sans doute d'origine biblique et liturgique et répandue dans l'épopée latine médiévale (Arbusow 1963, 97-103 : **Topik des Exordiums, auch der Narratio**).

Autant de topoï qui se retrouvent peu ou prou dans les exordes des chansons de geste, avec des variantes :

*Oez, seigneur, que Dex vous soit aidant,
Li glorieus, par son commandement.
Plest vous oïr d'une estoire vaillant
Bone et cortoise, gentil et avenant.
Vilain juglerres ne sai por quoi se vant,
Nul mot a dire tresque l'an li comant.* (CourLouisL, 1-6)

*Qui d'oïr et d'entendre a loisir ne talant,
Face pais, si escout bone chanson vaillant
Dont li livre d'estoire sont tesmoing et garant !
Jamais vilains joulerres de cesti ne se vant,
Car il n'en sauroit dire ne les vers ne le chant.* (SaisnB, 1-5)

*Plest vos oïr chanson bien fete et compassee ?
Toute est de vielle hystoire de lonc temps pourpensee :
Moult fet bien a oïr, pieça ne fu contee,
Tout est de la lignee que Diex a tant amee...* (SiegeBarbG, 1-4)

*Seignors, or faites pais, s'il vous plaist, si m'oez !
Canchon fiere et nobile jamais mellor n'orrez !
Che n'est mie menchonche, mes fine veritez ;
A garant en trirai euvesques et abez* (FierL, 1-4)

La formule *faites pais, si m'orrez* est même employée dans le corps d'une chanson de geste, comme une sorte de cheville :

*Cil li amaine tost quant il fu enselez,
De la seue faiture, fetes pais, si orrés* (SiegeBarbG, 2031)

*Seignors et dames, por Deu or escoutez
Bone chanson, jamés telle n'orez ;
C'est de Guillelme, le marchis au court nes,
Le mellor home qui de mere soit nés,
Cun il prist guere vers Lowies, nostre empereür ?* (ChGuillSd, 1-3)

*Seignor, plait vos oïr gloriose chanson,
Par itel covenant que Dex grant ben vos dont ?
C'est de l'ost Charlemaine, le nobile baron,
Qui conquist mainte terre et mainte region.* (ParDuchP, 1-4 et note à ces vers, II, 249 : « Ni Charlemagne ni son armée n'apparaissent dans *Parise*, dont le véritable sujet est exposé aux vers 5-14. Ce début sonore est sans doute un démarquage maladroit de chansons antérieures. On peut comparer Gaydon. » Cf. infra)

*Qui or voldroit entendre et escouter
Bonne chanson, qui molt fait a loer,
C'onques traîtres ne pot nul jor amer,
Ne li fu bel qu'il en oïst chanter,
C'est de Gaydon, qui tant fist a loer,
Dou duc Naynmon, qui tant fist a amer,
E dou Danois, qui fu nés outremer ;
Aprez, de Charle, nostre emperere ber,
Qui en Espaingne fu tant por conquerer
Qu'aprez les peres conveint les fiuls aller.* (GaydonG, 1-10)

*Seignors et dames, por Deu or escoutez
Bone chanson, jamés telle n'orez ;
C'est de Guillelme, le marchis au court nes,
Le meillor home qui de mere soit nés*

*Ne qui des armes peüst plus endurer (ChevVivM, 1-5) /
 Or faites pais, baron, si escoutés
 Bone canchon, s'entendre le volés.
 C'est de Guillelme, si con dire m'orés.
 Ainc ne fu hom, asés chanter l'orrés,
 Qui de ses armes eüst tant endurés. (ibid., ms. C)
 Seignour, oiez chançon de grant nobilité,
 L'estoire est tote voire, sanz point de fauseté,
 Onques meillor n'oïstes des ce que Dieu fu nez
 A Saint Denis en France que Dex a tant
 La trueve l'en ou rolle o l'autre auctorité... (RenMontDT, 1-5)
 Oiez chançon de joie et de baudor !
 Oït avés auquant et li plusor -
 chantet vos ont cill autre jogleors -
 chançon nouvelle, mais il laissent la flor
 del grant barnaige qui tant ot de valor... (RCambrK², 1-5)*

Formule assertive ou délocutive par laquelle le locuteur engage sa foi comme garant de véracité ou fait appel à l'interlocuteur en lui demandant d'engager sa foi : *par ma foi, en la moie foi ta/vostre foi*. Formule de serment ou d'affirmation solennelle (cf. DMF : *Par mon chief*). Appel à la grâce de Dieu, pouvant être en emploi interjectif : *Comment avés erré, gentius fils a baron ? Le merci Deu, molt bien, Guillaumes li respon* (AntiocheG, 2338-39).

Mais bien souvent, formule-cliché qui sert avant tout à remplir le vers, relevées par G. Paris dans *L'Estoire de la guerre sainte* d'Ambroise (Introduction), cf. ce passage où elles sont regroupées dans un laisse à rime en *-ant* :

Gueris le vit – cele part vint corant ; *Jehan, mort*

*Lui et Raoul a pris de maintenant,
 Andeus les oeuvre a l'espee trenchant,
 Les cuers en traist, si con trovons lisant.
 Sor un escu a fin or reluisant
 Les a couchiés por veoir or semblant :
 L'uns fu petiz, aussi con d'un effant ;
 Et li Raoul, ce sevent li auquant,
 Fu asez graindres, par le mien esciant,
 Que d'un torel a charue traiant. (v. 3062-67)*

- Cette focalisation se repère bien dans d'autres genres, et M. Bastide note ainsi sa haute fréquence dans *Le Bel Inconnu*, mais elle trouve son terrain d'élection dans la chanson de geste, pour souligner l'intensité de scènes récurrentes, comme les combats, les manifestations de joie ou de deuil. (Bastide 1997).

Formule attirant l'attention sur un spectacle : *La veïssiez*, ses variantes *Lors/la/dont veïssiez/oïssiez*, et ses concurrents *Qui donc veïst/oïst*, l'adresse la plus personnelle semblant la plus fréquente, au moins dans *Garin le Loherain*, selon le relevé d'A. I. Gittleman : *La veïssiez* : 150 fois – *La oïssiez* : 18 fois – *Qui donc veïst (Qui donc oïst)* : 52 fois. Schème de quatre syllabes au rythme ternaire pour la formule *La veïssiez*, soit dans le décasyllabe de la *Chanson de Roland* ou des *Aliscans*, l'octosyllabe de *Gormont et Isembart* (Gittleman 1967, 143).

Le concurrent *Qui veïst...* : communauté de références à des indéfinis (N. Andrieux-Reix 1994, 136). Peut être employée sans corrélation, avec une réaction suggérée (N. Andrieux-Reix, 136) Mais cf. *Qi li veïst son escu embracier, Sa bone espee tenir et paumoier, Son hardement doubler et*

engraigner (RCambrK², 4902-04) / *Qui adonques veïst corgiees empoignier Et ferir ces sonniers et ceuls poindre et chacier, Pitié peüst prendre du josne chevaler*

L'étude de Nelly Andrieux étudie les variantes de la formule en fonction du mètre, en parlant malheureusement d'une séquence de « quatre pieds » ! (p. 137). Emploi de la formule dans les différents mètres des romans en vers, comme les romans antiques, nombreux exemples dans le *Roman de Thèbes*, cf. infra.

Unité sémantique *qui* en fait presque un mot-outil.

Cliché descriptif du motif épique typique de l'épopée héroïque militaire souvent appuyé par *tant*, *maint*, parfois par un chiffre qui se veut précis, mais imposant,

La veïssiez tant cop d'espee

Et tante lance enquarteree,

Tantz Sarrazins par ces estrees

Morir sanglent sor l'erbe lee ! (GormB, 502-505)

La veïssiez meint cheval recengler

Et l'un por l'autre henir et braidoner

Et tant enseigne vers le ciel venteler,

L'une sor l'autre baloier et hurter,

Indes et berz contre vant fresteler

Et ces buisines, ces olifanz corner,

Paiens glatir et chevelins uller,

Par la marine ces Bedoïns hüer,

Fiere bataille qui or velt escouter... (AliscRé, 5120-27)

« Sur un schème de quatre syllabes au rythme ternaire, le motif *y* occupe toujours, et quel que soit le mètre, une position liminaire commune à deux motifs récurrents dans ce type de textes :

- majoritairement, celui de la « bataille générale » ou de la « mêlée générale », dans son paroxysme, en particulier avec *esbaudir*, « l'explosion paroxystique et jubilatoire de l'ardeur guerrière » (Andrieux-Reix 1994, 8 et 1995, 135, note 8).

La veïssiez tante targe saisie,

Et por ferir tante lance brandie (RCambrK², 2193-94)

Dont veïssiés fier estor esbaudir,

Tant hanste fraindre et tant escu croissir... (RCambrK², 3292-96)

La veïssiés une dure meslee,

Tant pié, tant point, tante teste colpee,

Plus de deus cens en sont mort en la pree (RCambrK², 4021-23)

La oÿssiés le jour ferir maint cop d'espee,

Et tant bras et tant poing, tante teste copee (SiegeBarbG, 3183-84)

- dans une moindre mesure, celui de la fête de cour.

Ces deux motifs, qui « représentent sans doute eux-même les variables respectives de l'expression de la fête épique en ses deux formes complémentaires, la guerrière et la mondaine » (N. Andrieux-Reix, 134)

Mais aussi expression d'une grande émotion, douleur, joie exubérante :

La veïssiez grant dolor demenee,

Tante pucele dolante escavelee ;

Pleurent et crient comme gent desterree (MonRainCB, I, 1122-23).

La veïssiez tant chevaliers sanglans,

Tant bon vassal ferir de mal talent (FantosmeJ, 660-61)

La veïssiez serjanz e Flamens si madlez,

Targes et escuz freindre, pennunceus despleiez (FantosmeJ, 1211-12)

La veïssiez une dolor si grant,

Meurent paien a deul et a torment (ChevVivM, 638-39)

Encore dans les épopées tardives :

Grand chagrin de Béatrix, se prenant d'affection pour Olivier, l'enfant trouvé qu'Elie lui apporte dans *Lion de Bourges* (15348-64), et fondant en larmes lorsque le jeune homme la quitte pour suivre sa vocation chevaleresque :

Que don veyst la dame a la terre verser

Et ces palmes debaitre et gemir et plourer (24798-99)

Chez Villehardouin, «historien épique » :

. bataille générale :

Et quant li Venisien voient le confanon Saint Marc a la terre et la galie lor seignor qui ot terre prise devant als, si se tint chascuns honi, et vont a la terre tuit. Et cil des uissiers saillent fors et vont a la terre qui mielz mielz. Lors veïssiez assault merveillloz. (174) Évocation encore soulignée par l'emploi de l'epizeuxis *qui mielz mielz*, (Cf. Beer 1968, p. 70-71 et Schon 1960, p. 102). Dans les mss. BCDE, évocation de la bataille encore renforcée par le binôme : *assault grant et merveillloz*.

De même, assaut de Constantinople par les Vénitiens et les Pisans , avec double epizeuxis :

Lors veïssiez la cité de Costantinople mult esformier des Venisiens et des Pisans et d'autres gens qui de mer savoient ; et corent as vassiaus qui ainz ainz, qui mielz miel (466).

. massacre :

Lors veïssiez Griffons abatre, et chevaus gaaignier et palefrois, muls et mules, et autres avoires. La ot tant des mors et des navrés qu'il n'en ere ne fins ne mesure (244).

Dans *Aspremont* :

La peüssiez veIr tant viés dras depanés,

Et tant longe barbe et tant ciés hurepés...

Portent haces danoises et coutel acerés,

Gisarmes et maçues et pels en son arcés.

Li rois porte une fauc dont l'aciés fu tenprés... (*Aspremont*, 8256-57, 8262-64)

Dans *Erec* :

Lors les veïssiez toz plorer

Et demener un duel si fort

Con s'il le veïssent ja mort (*ErecR*, 4262-64)

De joie veïssiez plorer

Le pere et la mere Enyde (*ErecR*, 6830-31)

Mouvement collectif, mouvement de foule.

Grande fréquence dans le *Roman de Thèbes* :

- Dans l'évocation des scènes de bataille ou d'une armée en marche

La veïssiez granz chapeleïs sor les elmes (797)

Treit a un fes chascun s'eslesse,

La veïssiez estrange presse (2756-57)

Lors veïssiez l'ost esmouvoir ;

Ces buisines, cil graisles sonnent

Et ces valees resonnent (2864-66)

La veïssiez hantes bessier

Et tanz gonfanons desploier (3637-38)

La veïssiez tanz cox ferir

Et tant bons chevaliers morir (4769-70)

La veïssiez ties frois de lances
Et tantes fieres connoissances ! (9682-82)
Dans le Roman de Brut :
Mult veïssiez fiere assemblee,
Estur espee, dure medleee (BrutA, 12027-28)
Mult veïssiez, a l'aprismier,
Saetes traire e darz lancier (125453-44)
Dunc oïssiez noises e criz
E veïssiez granz capleïz (12724-25)
La veïssiez estur mortel
Unc ne veïstes, ço quit, tel,
Mult veïssiez terre essillier (12785)
La veïssiez ung fort estour mortez,
Tant hante fraite et tant escus trouueez,
Tanr piez, tant poing, tant de teste copez,
Que d'une part et d'autre, san douter,
En sont .vii.c. ossis et descopér. (HuonK, 8510-15)
Mult fu grant la bataille et grevose a soffrir,
La veïssiez le jor maint chevalier morir,
Anceis qu'il departissent an covint maint fenir (RenMontDT, 1410-1411)
Donc veïssiez roiaux ariere revertir,
Desique a l'agait ne finent de foïr (RenMontT, 1434)
Adonques veïssiez maint escuz estroez,
Et tant pié et tant poing i ot le jor coupez,
Et l'un mort desor l'autre trebuchiez et versez (RenMontT, 1511-13)
Mult fu fort la bataille et grevose a sofrir :
Le sanc et la cervelle i veïssiez bolir,
Le coart avancier, remaner et foïr (RenMontDT, 1935-27)
Lors veïssiez une dure meslé :
Tant hanste froidre, tante targe troee... (RCambrK², 2806) /
Ilueqes fu li chaples maintenus,
Tante anste fraite et perciés tans escus,
Tant bons haubers desmailliés et ronpus,
Li chans jonchiés des mors et des cheüs (RCambrK², 3710-13)
La veïssiez fier estor et pesant,
Tant escu fendre, tante lance froissant... (RCambrK², 3859-3865)
Évocation d'une armée innombrable :
Drescent lor velles, et l'ost s'est destravee.
La veïssiez tante hante levee,
Et tant vert hiaume o la cercle doree,
Et tante ensaigne contremont ventelee.
Onc puis que Dieu ot fait ceil et rousee,
Et s'aonbra en la Veïrge honoree,
Ne fu tel ost veüe ne gardee. (ChevVivM, 189-194)
Lors veïssiez ses haubers endouser,
Hiaumes laceir, ses ecus acoler,
Et ses espeis encontremont lever,
Ses gonfanons et ses panons fermer (ChevVivM, 435-38) et variantes dans D : Lors veïssiez
merveillos cris levés...
Atant ez vos Sarrazins arivez ;
Des cors qui sonent retentissoit la mer ;

Dex ne fist home qui tant soit alosez
S'il les veïst quant issirent des nez,
Ne peüst estre qu'il ne fu engarez, (ChevVivM, 444a-449)
La oïssiez merveïlose crior (ChevVivM, 542) *cri de l'enseigne
La veïssiez nos gens si aroutez
Des Sarrazins que tramet Desramez (ChevVivM, 479-80)
La veïssiez nos barons enconbrez (ChevVivM, 488)
La veïssiez tant escu estroër,
Et tant vert hiaume enfondre et enbarer,
Tant Sarrazin et morir et crier (ChevVivM, 1076-78)
La peüssiez trover, c'est verité provee,
Mult grant chevalerie et mult grant aünee.
Aler devient sor Karles, itel est lor pensee (RenMontDT, 1241-43)
A l'ajoster oïssiés noise grant (RCambrK², 2298)

Massacre et pillage :

Mult veïssiez terre essillier,
Femmes hunir, humes percier (13483-84)
Sanc veïssiez curre a ruissels,
E ocis gisir a muncels (BrutA, 12973-74)

Rôle de cette formule : « Suggérer l'enthousiasme ou, au moins, actualiser un tableau, le rendre présent aux auditeurs, et en même temps, nouer un contact émotionnel d'admiration commune entre le narrateur et l'auditeur » (Drzewicka) : déclencher une communion émotionnelle. Association à l'expression de la fête épique. Formule interactive, participation au narré, invitation pressante à un spectacle attendu (Nelly Andrieux-Reix, p. 134 et 144). Dimension théâtrale du texte, participation active des auditeurs en appelant à leurs émotions (Chosson, p. 38). Extension à toutes sortes de manifestations spectaculaires et lieux d'émotions fortes.

Hyperbolisme avec focalisation dans le traitement des motifs l'évocation d'un personnage.

Formule évoquant la bataille en termes généraux, et son intensité, amorçant le plus souvent une laisse, avec aussi volontiers focalisation d'un qualificatif ou d'un adverbe d'intensité (Rychner 1955, 129) :

A Clermont en Auvergne fu grans li aünee (AntiocheG, 825)
Dedens Costantinoble fu molt grans li barnés (ibid., 857)
Entor Costantinoble molt grans pules i crie (ibid., 929)
La bataille est merveïluse e cumune (RoIS², 1320)
La bataille est merveïluse e pesant (RoIS², 1411)
La bataille est merveïluse et hastive (RoIS², 1610. Cf. Glossaire : « précipitée, d'où intense et acharnée »)
Li esturs fut fiers e pesanz,
E la bataille fut mult grant (GormB, 9-10)
Desus Qaiou, a la chapele,
Fut la bataille fort e pesme (GormB, 41-42)
Desus Qaiou, en la champaigne,
Fut la bataille fort et grant (GormB, 65-66)
Li estur fut mut fier mortel,
E la bataille comunel (GormB, 112-113) et XXI, 599-600
La bataille fut esbaldie
E dol ferir enmanevis (GormB, VII, 138-39)
Fiers fu l'estur e esbaudi. (GormB, VIII, 164 et XX, 583)

Granz fu la noise et granz li chapeleiz (ChevVivM, 496) / *Grant fu la noise et fiers li chapeleis* (ms. D)

Granz fu li bruiz et ruite la bataille

Et la huee d'icele gent sauvage,

É vos Gaifier de la terre a l'aufage...(ChevVivM, 548) / *Fiers fu l'estor et dure la bataille* (ChevVivM, ms. D)

Granz fu la noise en l'Archant sus la mer (ChevVivM, 685)

Grant fu la noise et li estors comun (ChevVivM, 1609) – *Grans fu la noise, li cris est esforcies* (RCambrK², 4024) / *Grans fu la noise et esforcies li cris* (RCambrK², 4056) – *Grans fu la noise sus el palais plaignier* (RCambrK², 4888)

Granz fu l'estor et mout bein recomense (ChevVivM, 1349)

Granz fu l'estor, longuement a duré (ChevVivM, 1400) / *Grans fu l'estor, et fort et adureis* (Ms. D)

Mot fu fort la meslee et laide, gente et bele,

Es prés soz Morimonde, ou gente est la praele (FierL, 1031)

Molt fu grant la bataille et li estor mortez (FierL, 1076)

Mout fu fort la bataille, ja plus fiere n'orrés (FierL, XXXV, 1194)

Mout fu fort li estor et la bataille fiere (FierL, 1308)

Mais aussi pour l'affliction :

Grans fu li diex as effans enterrer (RCambrK², 391)

Grans fu li dues illec u departir (RCambrK², 4379)

Molt par en fu dolant li sors Gueris (RCambrK², 4068)

Cf. aussi infra dans la traduction de la *Philippide*.

A Clermont en Auvergne fu grans li aünee (AntiocheG, 745)

Dedens Costantinoble fu grans li barnés (AntiocheG, 857)

Entor Costantinoble molt grans pules i crie (AntiocheG, 929)

Grant fu l'estor, longuement a duré (ChevVivM, 1400)

Beaus fu li jors et li estors fu fors (ChevVivM, 1483)

Mais aussi pour accentuer la mention d'une foule

Mout fu grant le barnage, quant le roi dut laver (FierL, 46)

Le caractère farouche d'un adversaire :

Mout est le Sarrazins fiers et maltalents,

Mout grant effroi menoit sur le mul arrabi (FierL, 70-71)

Ez vos plutôt réservé au combat individuel :

É vos poignant Guibert par mi l'estor (ChevVivM, 521)

Es vos poignant a itant Berneçon (RCambrK², 3765)

Es vos par la bataille dont Guion de Processe (Antioche G, 1338)

Es vos par la bataille Eschignart et Pinel (AntiocheG, 1351)

Es vos par la bataille Lambert, le fil Quenon (AntiocheG, 1397)

A tant es vous Guillaume poignant a l'oriflour (SiegeBarbG, 356)

Formule évoquant la mort d'un ennemi :

Mort le trebuche tres en mi le larriz (ChevVivM, 512) – *Mort le trebuche delez une muraille* (ChevVivM, 562) – *Mort le trebuche davant lui a la terre* (ChevVivM, 622) / *Mort lou trabuche, si a sachié sa rene* (ms. D) – *Mort le trebuche, l'epei fist tronsoner* (ChevVivM, 1294, 1591)

Prière épique, implorant l'assistance ou la pitié divine, répondant au schéma typologique décrit par E.-R. Labande, i. e. prière de demande, prière de contrition ou toute autre oraison, en particulier prière dite « du grand péril », implorant le secours de Dieu dans le péril extrême d'une bataille ou d'un combat singulier. Invocation marquée par des thèmes obligés, exprimés par des formules

récurrentes et qui peut connaître une expansion considérable, cf. HuonK, laisse 44, prière de Huon sur 40 vers. Dans CourLouisLe, longue prière adressée à Dieu par Guillaume d'Orange dans son combat contre le géant Corsolt, soit 94 vers (v. 695-789), et nouvelle prière aux v. 976-2029. Dans FierL, intercession de Charlemagne pour Olivier dans son combat contre Fierabras, développé sur 67 vers.

E.-R. Labande relève 83 prières de ce type dans 41 chansons de geste. Prière marquée par des thèmes récurrents qui peuvent être plus ou moins présents :

- évocation des personnages bibliques de l'Ancien Testament (Jonas, Daniel, Suzanne) ou des saints du martyrologe qu'il a sauvés par ses miracles ;
- affirmation des vérités du dogme chrétien, crucifixion, mort du christ pour les pécheurs, mise au tombeau et résurrection au troisième jour renvoyant au *Credo* du Concile de Trente ;
- acte de foi, recommandation de l'âme à Dieu, inspirée du rituel chrétien de l'*Ordo commendationis animae* : *Libera, Domine, animam ejus, sicut liberasti Danielum de boca leonum* et *Suscipe, Domine servum tuum in locum sperandae sibi salutationis a misericordia tua*, rituel chrétien d'assistance spirituelle récitée par le prêtre aux derniers moments d'un mourant en recommandant son âme à Dieu (cf. Narros 2015) ;
- et au nom de cette foi, appel à son aide : comme le note E.-R. Labande, en qualifiant cette prière de « *credo* épique », ces *credo* sont de longueur variable et plus ou moins détaillés, mais leur développement est toujours le même : « L'orant rappelle au Tout-Puissant quelles furent les marques successives de son intervention dans les destins du monde créé puis racheté par lui. » Quant à la conclusion du morceau, elle est toujours identique. Après que celui qui prie a énuméré un nombre plus ou moins grand de faits, connus par l'Écriture ou plus rarement par la tradition, auxquels s'attache sa foi, il conclut en implorant la grâce divine, qui ne peut manquer de lui être accordée en échange... La présence des formules : *Ainsi comme ce fu voirs, Sy com c'est vray, Si com trestot ce croi, Si veirement com ce feïs*, est un élément infaillible pour repérer l'amorce finale des prières. » (Labande 1955, II, 64-65). J. Frappier écrit ainsi, à ce sujet : « Le contenu de la prière importe moins que son schéma : le procédé de l'énumération et la formule finale », et souligne que « Plus la litanie se prolonge, plus elle revêt d'efficacité » (Frappier 1965, 136 et 138). La formule est réduite à un schéma de formule magique « as X, so Y » par Morton W. Bloomfield, à propos des deux prières de la *Chanson de Roland* (Bloomfield 1964, 541), ce que reprend J. E. Singerman en parlant de « charme » : « although [these prayers] have lost their 'original magic aura', they are both structurally similar to a widespread charm type he describe by use of the formula 'as X, so Y'. In such charm, a person in difficulty hopes that the desired outcome, Y, may be brought about through homeopathic magic if X, the story of a god or hero who successfully faced a somehow relevant situation, is recounted. » (Singerman 1985, 293). Et plus loin : « The implications of this on the prayers relation to the charm type are significant. In the 'as X, so Y' formula as we have observed it, the outcome of a specific request, Y, rests largely upon the specificity of the reference, X, and on the structural similarity that will exist between the two terms if the charm works. » (ibid., 297).

Exemples

- RolS², CLXXVI, 2384-88 (prière de Roland) – CCXV, 3100-3109 (prière de Charlemagne)
- GormB, XXIII, 641-654 (prière d'Isembart à Dieu appelant l'intercession de la Vierge)
- PriseOrABR² : Guillaume *reclame Dex, le pere, escordement* (498-509)

Reviennent, dans cette prière, les attributs « circonstanciés » de Dieu, Vrai Dieu, Dieu de vérité, Dieu de gloire, Dieu sauveur,

Veire Paterne, ki unkes ne mentis,

Seint Lazaron de mort resurrexis

E Daniël des leons guaresis,

Guaris de mei l'anme de tuz perilz

Pur les pecchez que en ma vie fis (RolS², 2384-2388)

Glorieus Sire, qui formas toute gent,

Et de la Virge fu né en Belleant...

Si com c'est voirs que je vois devisant,

Gardez noz cors de mort et de torment,

Ne nos ocient Sarrazin et Persant. (PriseOrABR², 499-509)

Glorieus peres, qui tot as a sauver

Et en la Virge te deignas aonbrer,

Tot por le peueple que tu vosis sauver,

Glorioz Sire Pere, biau rois de majesté,

Garissiez Olivier par la vostre pité (FierL, XXXIV, 1157 : Intercession de Charlemagne pour Olivier, dans son combat contre Fierabras).

Si garris Olivier qu'il ne soit afolés

Et que mon droit i ssoit conquis et esprouvés (FierL, XXXV, 1221-1287 : Nouvelle intercession de Charlemagne pour Olivier dans son combat contre Fierabras)

Si com c'est veir, bels reis de majesté,

Defent mon cors... (CourLouisL, 783-84) /

Si com c'est veir, et creire le doit on,

Defent mon cors... (1022-23)

Aie, pere Deu, dist il,

Qui en la seinte cruiz fus mis...

Si veirement cum ceo feis,

Si aiez vus de mei merci. (GormB, 641-648)

Prière pouvant être réduite à son premier terme :

« *Dameldeu, dist Loher, voir Pere omnipotent,*

Qui en la sainte Virge preïs aonbrement,

Sire desfendez moi de l'infernal torment. » (RenMontDT, 745-47)

Imploration d'Aalis dans *Raoul de Cambrai* :

Glorieus Diex, qi en crois fustes mis...

Ren moi mon filg sain et sauf et gari (RCambrK², 965-969)

Ou prière embryonnaire, réduite à un simple appel :

Cil Damredex qui maint en trinité,

Et qui nos done et soleil et clarté,

Il saut et gart le marchis au cort né,

Et sa moilleir que je vois la ester,

Et ses amis, ses barons et ses pers ! (ChevVivM, 1034-1038)

L'évocation des armes au sens le plus large d'équipement des chevaliers, est un des *topoi* privilégiés du formulaire épique,

Pour le *heaume*, où se pressent un éventail d'épithètes variant au gré des rimes,

- au premier rang desquels *gemmé* : *le vert helme gemez* (HuonK, 5130, 8427) – *l'elme a or gemez*

(HuonK, 6833) – *(h)elme gemez* (5941, 6780, 7860, 7961, 8299, 8376) – *vers heaumes genmez*

(ChevVivM, 307) – *elme genmez* (FierL, 254) – *elmes gemmez* (SiegeBarbG, 2075)

- mais aussi le polyvalent *cler* (cf. supra) : *helmes clers* (RoIS², 3274, 3586, 3865)

Pour les écus, ils sont volontiers *listés*, i. e. ornés de bandes : *escus listez* (HuonK, 8304 ;

PriseOrABR², 953 ; RCambrK², 3894 ; *d'or listez*, SiegeBarbG, 2040) – *escus bouclez* (8365)

- pour le haubert : *mon (le) boin haubert saiffrez* (Huon K, 5145, 5170, 6782, 8107, 10502) –

haberet saffrez (7584, 10483) – *les bons haubers saffrez* (SiegeBarbG, 788, 803) – *hauberc jaserant*

(SiegeBarbG, 1536) : épithète en fonction de la rime.

Invocation de Dieu dans les serments :

Berniers en jure celui qui fist poissons (RCambrK², 3989) !!

Par cel signor qi pardon fist Longis (RCambrK², 4064)

Formule variant selon la rime.

La traduction peut être le lieu de « déclics épiques », comme dans *L'histoire des rois de France*, inspirée de sources latines. La traduction mentionne d'abord parfois l'équipement du chevalier, non précisé dans son modèle. Ainsi de Louis VI au combat de Sainte-Sévère-sur-Indre (1107), présenté dans un *eslai*, *l'escu au col, la lance ou poin* (XI, 9). Plus loin, dans ce même combat, les Français chassent leurs ennemis : la traduction mentionne leurs *roides lances* (XI,9).

Ailleurs, dans une scène animée de la *Vie de Louis le Pieux*, où les Sarrasins se heurtent aux Français, se multiplient les notations relatives aux armes, absentes de l'original (éd. Pertz, ch. XIV : XIV, 10) : Sarrasins *ars tendus*, chevaliers français *escus as pis, lances levees* ; ces notations brèves, ayant le figé des clichés, renforcent les arêtes épiques du passage.

Mais c'est surtout par l'adjonction de qualificatifs aux armes déjà évoquées dans l'original que la traduction laisse percer sa « culture » épique. Elle tend ainsi à qualifier systématiquement l'*espee* de *tranchant*, absent du latin. L'épithète apparaît dans une scène d'assaut, dans des paroles de menaces, et paraît même s'imposer pour les couteaux de combat, quelles que soient leurs épithètes en latin. Mais pour le *gladius*, ou éventuellement l'*ensis* du latin, la traduction utilise aussi *brant d'acier* ou *brant forbi*, dans les scènes de bataille en particulier. La traduction par *brant* elle-même n'est sans doute pas indifférente : comparé à *espee*, *brant*, qui désigne plus précisément la lame, a une aire d'emploi plus restreinte, plus limitée au domaine épique, ce que corroboreraient les remarques d'A. Stefenelli et ses relevés, dans les quelques pages qu'il consacre aux synonymes désignant l'épée en ancien français (1967, 194).

Dans les chansons de geste – ou les romans antiques – les qualificatifs qui accompagnent *brant* le plus souvent, soit seuls soit accompagnés d'autres épithètes, au gré de la versification :

– *brant/z d'achier/d'acier/d'aicier/acerin* (RoLR², 3434, 3791 3928; CourLouisL, 1132 ; GormB, 338 ; GaimarB, 5568, 5667 ; ThèbesR, 5557 ; FierL, 1317, 1858 ; HuonK, 182 ; 199 ; PriseOrABR², 1202) / *brant acheré / aserrez* (FierL, 1534, 3261 / HuonK, 1867, 1885, 5131, 6786) / *brans acherins* (FierL, 1190, 5532) – *brant d'achier cler* (FierL, 2180, 2596) – *le brant aserrez* (HuonK, 6831, 6977) – *le brant d'acier mollus* (HuonK, 9563) – *le brant d'acier lettrez* (HuonK, 7876, 8085, 8335, 9697) – *brans/t d'achier* (FierL, 1114, 1317) – *brans d'achier forbis* (FierL, 917) / *brant forbi d'achier* (FierL, 1677) – *bone espee forbie* (RenMontDT, 480) – *Florenche, dont le brant fu lettrez* (FierL, 1328) – *branc acerin* (RCambrK², 101) – *le branc fo(u)rbis* (HuonK, 716, 766, 6839) – *le / um brant qui est forbis* (FierL, 1743, 92) – *brant lettré* « couvert d'inscriptions » se trouve en particulier dans les chansons de geste, à l'exemple supra, ajouter : *Florenche dont le brant fu lettrez* (FierL, 1328) – *ce branc qui est letré* (FierL, 2549a) – *brant qui est letrés* (FierL, 3103). Cf. aussi DMF, exemples de *Durandal, le riche banc letré* (GesteMongID, c. 1350-1400, cv. 193) – *et voit les deux barons tenir les brans letrés* (RenMontRB, c. 130-1400, v. 660)

Dans l'*Histoire des rois de France*, on relève ainsi deux témoignages significatifs de cette tendance à pourvoir les armes d'épithètes figées. Au livre XI de la *Philippide* (vv. 371-375), Guillaume le Breton évoque la terrible mêlée où les Allemands d'Othon combattent furieusement. Reprenant cette évocation en XI, 64-65, la traduction accumule les adjectifs clichés appliqués aux armes qui, pour le premier vers, remplacent, en une sorte de transfert, les adjectifs relatifs aux combattants : *pesanz maces, branz esmoulus, pex esguz et ferrés, dars esmoluz, espiéz forbis...* (XI, 64-65). Dans un autre exemple, aussi instructif dans ce sens, la traduction évoque la richesse des armes ramassées par les Français sur le champ de bataille de Bouvines, en renchérissant sur Guillaume le Breton : *nitendis / Predo fit hic clipei, gladii vel cassidis ille : li uns gueignoient escuz dorés reluisanz, li autres d'acier forbis, et li autres hyaumes clers et vergiéz de Pavie* (XII, 6). On remarquera le recours au stéréotype pour l'épée, le heaume, où l'un des qualificatifs les plus courants *cler*, est renforcé par *vergiéz* (cf. GormontB, 341 ; CourLouisL, 1134) avec la référence à Pavie comme ville de la ciselure par excellence.

La traduction semble donc, sous l'impulsion de motifs comme celui des armes, faire appel à un clavier restreint de qualificatifs : de véritables épithètes de nature tendent à accompagner des mots-clés accentuant occasionnellement la coloration épique d'un passage.

Cette tonalité épique est parfois appuyée au niveau des motifs, certains, absents du modèle, s'ajoutant de temps à autre à la traduction des grandes joutes. On appréciera ainsi, dans cet exemple, l'amplification épique de la traduction où se conjugent les qualificatifs habituels, l'appel à l'auditeur pour souligner le fracas des armes, et l'évocation de l'intensité de l'engagement, en une phrase qui n'est pas sans rappeler le formulaire de la *Chanson de Roland* : *Ut ergo se conspicantur – i. e. les troupes en présence – classica intonant, equitum et equorum animositas incitatur, citissime committitur...* (*Vie de Louis VI le Gros*, ch. X, p. 35, combat qui met aux prises le roi et Thibaut, comte de Blois) : *Aprés çaus chevauchierent contre çaus qui si aperilié lor venoient, que si tost com il le virent firent soner les buisines et lor trompes par que li chevalier et li cheval se resbaudirent et anhardirent. Dont laisserent les chevaus aller et s'entrequistrent as fers tranchanz des lances, et i poïssiens oïr grant brut et grant exlatiéz de lances. Grans fu molt et pesanz li estors a assamblar* (X, 24-35). La dernière phrase, en particulier, est d'une facture épique marquée par l'évocation de la bataille générale, dont l'intensité est soulignée par la focalisation du qualificatif, comme on l'a vu supra. On retrouve la touche épique dans l'évocation des sonneries de cors de l'armée de Charlemagne par Johannes (Turpin²W, XXXI, 14-15) : *Donc oïssiez si grant noise et si grant fereiz q'aïnc nus n'oï greignor*.

Les grandes scènes de bataille peuvent donc bénéficier d'un traitement singulier qui accentue leur envergure épique. Et parmi celles-ci, la bataille de Roncevaux dans la version française du *Pseudo-Turpin Vat. Regina 624*, dans l'Histoire des rois de France, aux chapitres XXI-XXII. Contrairement à l'original, le traducteur annonce l'ampleur du combat et du massacre (XXI, 8). Plus tard, il lance l'apostrophe traditionnelle aux auditeurs, qui souligne l'exploit de Roland se ruant sur les Sarrasins : *Oéz qu'il fist, li gentis chevaliers, que uns autres chevaliers n'osast entreprendre, se ne fust Roilans qui s'antra .xxxm. Sarrasins se feri* (XXII, 5). L'influence de la geste rolandienne est manifeste, qui imprègne le récit du traducteur. Aussi les souffrances de Roland dans les derniers instants de son martyre, sont-elles soulignées. Mais l'amplification se développe tout naturellement ailleurs aussi, dans la peinture d'exploits accomplis par d'autres héros prestigieux. Ainsi du carnage de Sarrasins par Arnaud de Beaulande lors de la fameuse bataille contre l'émir Agolant, dans un passage où *abatre, et ocire et crevanter*, renforcés par le *et* impressif et correspondant au simple *praecipitare* du latin, rappellent bien le formulaire épique relevé par A. Iker Gittleman.

Si par ailleurs, dans la traduction de la *Philippide*, le compilateur n'hésite pas à réduire le lourd appareil rhétorique de Guillaume le Breton, il peut augmenter de comparaisons conventionnelles empruntées en particulier à l'épopée la description de tel exploit de Gautier de Châtillon à Bouvines, qui délivre un de ses compagnons de la presse des ennemis : *si comme carrias qui d'estant se feri parmi les granz compeignes armés ne ne cessoit, si com il corroit, d'aus dommaigier, n'onques n'i laissa ne ne recrut ne ne leva son chief tant qu'il vint a son compeignon, et comme uns lions ou uns serpens corrut seure a çaus qui le tenoient* (XI, 38-39). Ces comparaisons d'allure noble et de valeur superlative, comme celle du lion, rencontrée aussi chez William de Briane (cf. infra), souligne la fougue et l'intrépidité du chevalier.

La touche épique est plus ou moins marquée selon les nombreuses versions du *Pseudo-Turpin* et les variantes de leur tradition manuscrite, soigneusement relevées par leurs commentateurs et éditeurs. Ainsi I. Short, à propos de la traduction anglo-normande de William de Briane, objet de sa thèse : « W's dramatization of the battle scenes with which the Chronicle is well provided constitutes one of the most important categories of embellishment. His treatment of such passages betrays a considerable acquaintance not only with the techniques but frequently also with the vocabulary of the chansons de geste and courtly romances » (1966-67, 151). Il y revient largement dans son édition de son édition de TurpinBrianeS, soulignant le souci de vulgarisation du

traducteur : «Alive to the necessity of vulgarizing and enlivening his general vapid and unimaginative original, the translator accomodates his material to the tastes of his listeners by dramatizing the narrative and, in particular, its battle scenes (257), and by introducing passages of direct speech where the Latin is content with straight exposition (695)» (TurpinBrianeS, Introduction, p. 9). Et il en donne une série d'exemples dans sa note à la ligne 257 : *Ne say pas cum checun fery l'autre*, with no counterpart in the Latin (109, XIX), is one of a long line of embellishments dramatizing the numerous battle scenes oh the chronicle, which betray a significant acquaintance on the part of our clerical translator with the style and vocabulary of popular vernacular literature. The following additions to the original text exemplify the range of William's epic style : *je ne ous ne ne say acounter touz les coups, mé ben say ke...* (507), *ke vus acounteroye ?* (1401), *orret key li avint !* (991), *ore oyez graunt mesaventure !* (630), *si k'en ne oist Deux tonant* (865), *k'en n'y ous pas Deux tonaunt* (1262), *unkes tel ne fu vou ne oyez* (1259), *unkes le un ne prist conray des autres* (895), *unkes ren n'y out tenu su ke a pez des porz* (1222), *unkes rens n'y out tenez* (1265), *kaunc ke chival le pout rendre* (1091), *si ke unkes pece n'y remist a autre* (1285), *occyst kaun k'yl attynoust* (614), *ke mout estoit bon chivalers* (686), *e nul ne poeyt suffrer le coup de se espeye* (1100), *feray a destre e sinestre* (279), *il desbucherent tout ensemble quy ainz ainz* (1034), *il les virent desarmez e les assayllerunt* (638), *jeterunt lour armes e se en partirent touz, l'un sa e l'autre la* (617), *au corus e au ire ke il avoyt en occyst saun nonbre, kar nule arme ne poeyt suffrer soun espee* (1271). Occasionally a more poetic style emerges in the form of a simile : *tantost se cururent cum deus lyouns* (828,) *e fut ausy atornez come chyn attorneyt carogne* (1258). » (ibid., 78-79). Et il note ailleurs une possible influence de la *Chanson de Roland*, à propos de la mention formulaire de la bataille ajoutée par William dans Thierry à Pinabel (1276 sq.) : *la batayle fu mout dure e mout aspere e mout lunge*, qui apparaît aussi dans la version de Nicolas de Senlis : *si fu la batallie dos daus barons forte aigra e espaontabbe* (323.8) (ibid., p. 90).

La traduction du *Pseudo-Turpin* dans les *Grandes Chroniques de France* offre, sur ce point, les mêmes caractéristiques. Il semble ainsi que chez Primat de Saint-Denis, la bataille entre Roland et Ferragut déclenche également l'amplification ; la traduction rigoureuse n'y est plus respectée, et R. Rehnitz peut noter : « Bei der Schilderung der Kämpfe mit dem Riesen und Ferracutus ist die Uebersetzung sehr frei gehalten und meist breit ausgeführt als die lateinische Vorlage » (Rehnitz 1940, 24). Après la *disputatio* entre les deux ennemis, traduite presque mot à mot, la tendance à l'amplification épique se marque à nouveau. De même dans la traduction du chapitre XVIII – la bataille des masques –, et plus nettement encore dans la bataille de Roncevaux, où Primat se réfère ouvertement à la *Chanson de Roland*. Et R. Rehnitz de conclure : « Im Grossen und ganzen stimmen die beiden Texten miteinander überall, ja stellenweise ist der altfranzösische Text eine genaue wörtliche Uebersetzung des Lateinischen, doch fehlt es auch nicht an Verschiedenheiten. Bei diesem handelt es sich oft um eine freiere Uebersetzung, die meist einer breiteren Erzählung entspricht, vesonders bei den Kampszenen. » (ibid., 33).

L'examen des *Fet des Romains*, traduction contemporaine de l'*Histoire des rois de France*, montre également que les scènes de bataille sont amplifiées par un compilateur qui transforme en chevaliers les *milites* de la légion romaine et qui regrette, à l'occasion, de ne pouvoit décrire une belle joute à cheval.¹

La propension à ajouter des motifs épiques et à gonfler des épisodes de bataille gagne aussi le traducteur de l'*Ovide moralisé* en vers, composé entre 1315-1325, qui, en dehors des longues dissertations allégoriques, se révèle habituellement d'une grande fidélité au texte original, même s'il n'a pas, comme le compilateur de l'*Histoire des rois de France*, le souci d'un mot à mot qu'il lui serait difficile de respecter dans un texte versifié, son oeuvre étant, « en partie une traduction, en partie un commentaire puisant dans d'autres sources. » (*Ovide moralisé*, éd. critique par C. Baker et alii, Paris, SATF, 2018, Livre I, tome I, VII, *Le Lexique*, p. 169).

1 Cf. FetRomF, I, II, 2, § 25, p. 95 : *De lor jostes ne fet mie a parler, car il avoient lor chevax mis arriers por tolier matere de foir.*

Paysage conventionnel des chansons de geste : décor typisé.

Formule évoquant le paysage comme décor typique des chansons de geste : paysage sauvage et grandiose. Ainsi dans *Roland* :

Halt sunt li pui e li val tenebrus (RolS², 1830)

Mais aussi pays horrible habité par les « Sarrazins » :

Pays de Chernuble de Muneigre dans RolS² :

Icele tere, ço dit, dunt il se seivret,

Soleil n'i luist ne blet n'i poet pas creistre,

Pluie n'i chet, rusee n'i adeiset,

Piere n'i ad que tute ne seit neire :

Dient alquanz que diables i meignent (RolS², 970-983)

Parmi l'estor est Martamars venus,

Rois de Garise qui siet outre le flun

- Solaz n'i luist ne n'i prent son escon,

Il n'i croist bleis ne tramois ne nus fruis. (ChevVivM, 1611-14 et note à ce vers, éd. II, 638)

Dans *SiegeBarbG*, décor minimal évoqué par des *prez*, en ouverture de laisse :

Es prez desous Nerbone sont François en la plaigne (III, 67)

Es prés desous Nerbone sont François el sablon (IV, 104)

Guillaume fu a pié desous Nerbone es prez (VIII, 260)

Es prés desous Nerbonne sont Sarrasin logiez (XII, 374)

Or furent no baron dedesouz Sorre es prez (XCIII, 3012)

Es prés desous Nerbonne sont Sarrasin logiez (*SiegeBarbG*, XII, 373)

Aussi le pin, l'olivier :

Li dui roy descendirent au perron souz le pin (LIX, 1611)

Le tref a la pucele tendent lés l'olivier (LXX, 1889)*

Trueve Guillelme desoz le pin ramé (*PriseOrABR*², 136)

A pié descendent parmi les olis (*RCambrK*², 652)

Li dui roy descendirent au perron souz le pin (*SiegeBarbG*, LIX, 1611)

Par desous l'olivier irai a lui lancier (*SiegeBarbG*, 2012)

L'arbre ramez ailleurs :

Le Sarrazins s'arreste desouz l'arbre ramez (*FierL*, IV, 97 ; XI, 377) – *souz les arbres ramez* (*SiegeBarbG*, 2091)

G. iert sor .i. arbre ramé (*CourLouisL*, 296) – *Ileuc l'adoubent soz un arbre ramé* (*ChevVivM*, 1274) / *par desos l'olivier* (Ms. D) – *Le tref a la pucele tendent lés l'olivier* (*SiegeBarbG*, 1889) –

lez le bruellet ramu (*RCambrK*², 2691) – *en un bruellet ont lor agait tremis* (*RCambrK*², 2672)

un pui :

Sarrasin chevauchent tout le pui d'un vaucel (*SiegeBarbG*, LXXXVIII, 3829)

un puis agu (*RCambrK*², 3722)

Aussi le sablon :

Esmaus esgarde contreval le sablon (*RCambrK*², 2763) – *Son neveu trueve gisant sor le sablon* (*RCambrK*², 2997) – *l'une moitié en chaï el sablon* (*RCambrR*², 3163) – *Il se ralient parmi le*

sablonnier (*RCambrK*², 3197) – *Lor frere troevent mort el sablon gisant* (*RCambrK*², 3326) – *Es*

prés desouz Nerbonz sont François el sablon (*SiegeBarbG*, 104)

Le gravier :

Païen se sont souz Cordes aancré el gravier (*SiegeBarbG*, LXVI, 1729)

Lieux variant en fonction de la métrique : *pendans*, *pui* :

Gueris esgarde par delez uns pendans (*RCambrK*², 3753) - *Atant s'en tornent par delez un pendant* (*RCambrK*², 3856)

Formule de description des lieux :

pallais listez (*HuonK*, 6215, 6226, 6374, 7182, 7219, 7248, 8304, 8307, 8482, 8521, 9028)

Formule d'adjuration :

Mar vous esmaierez (8277) formule affaiblie, traduction Suard : « N'ayez aucun souci »

Mar vous esmaierez (8829) : « Ne vous inquiétez pas ! »

Granz sont les noces, ja mar le mescroirez (HuonK, 9077)

Ja de cest autre mar vos esmaierez (RCambrK², 4192)

Armes ot bones – ja mar le mescrez (RCambrK², 4172) : formule affaiblie, adressée à l'auditeur, qui fait cheville, cf. la liste infra ! Traduction : « Croyez-moi, il avait un équipement parfait »).

(Les noces sont magnifiques, sachez-le bien)

Tant qidai vivre, ja mar le mescrez,

Qe vos fussiés a Gautier acordez (RCambrK², 4975-76) Traduction : « n'en doutez pas »

Dit Guibuart : « *Mar vous esmaierez...* (HuonK, 9214)

(Vous auriez tort de vous troubler...) /

Damme, dit Hue, ne vous esmaiez mie (HuonK, 9451)

(Dame, n'ayez pas peur)

Dit a Huon : « *Mar vous anmaierez* (10501)

Dist Viviens : « *Ne t'esmaier, amis !* » (ChevVivM, 378)

Formule d'engagement absolu, marquée par l'hyperbole de la condition : *por les membres trenchier*

Ge ne leroie, por les membres tranchier

Ne por nul home qui m'en seüst proier,

N'aille veoir comment Orenge siet

Et dame Orable qui tant fet a proisier (PriseOrABR², 367-370)

La gentix dame o le viaire cler

Ne le prendroit por les membres colper (RCambrK², 133-34)

Je nel lairoie por les membres trenchier

Qe je n'i voise porma honte vengier (RCambrK², 1765)

N'en mengeroie por les membres tranchier (RCambrK², 2085)

Je ne lairoie mie por les menbres tranchier (SiegeBarbG, 2011)

Trenchier/detrenchier : mot de grande **fréquence** dans RCambrK², dans cette expression entre autres ; v. v. 959, v. 1242, v. 1291, v. 1523, v. 1659, v. 1906, v. 1931, v. 2375, 2385, 2907, 2927, 4888) de même *trebuchier* (v. 1310, 2799, 4031, 4035, 4051, 4327, 4337, 4340, 4489, 4569, 4926) / *detrenchier* (4780). De même dans SiegeBarbG (3220, 3230, 3690

Formule de renforcement de l'assertion, perdant de son efficience, phénomène de « décoloration » :

Sire, dit il, pancez d'esperonner !

Se m'aie Dieu, ve ci la baicheller

Que vous ocist vous nepveux au joster (HuonK, 8463-65)

(- Sire, éperonnez votre cheval ! Voici le jeune chevalier qui a tué votre neveu au combat) → formule non reproduite dans la traduction Suard : édulcoration, déperdition.

Si m'aie Dieu, jai me fist grant bonteit (HuonK, 8649)

(Que Dieu m'assiste, il m'a rendu grand service)

Ve la ville que je vous doi donner,

Si m'aie Dieu, seu est or duchaiet (HuonK, 9106-07)

(C'est la ville que je veux vous donner. À l'heure actuelle, elle constitue un duché, trad. Suard)

- *Sire, dit Hue, moult bien, si m'aie Dei* (HuonK, 9169)

(- Seigneur, tout va bien, par Dieu...)

Bien le congnoit, dit Hüe, en nom Dei,

Si m'aie Dieu, mal estez mariei (HuonK, 9356)

(Je le connais bien, par Dieu : en vérité vous avez fait un mauvais mariage) Ici, *mal* = *mar*

Se m'aie Dieu, cestui n'irai ge mie (HuonK, 9485)

(Que Dieu m'assiste, je ne le* suivrai pas, i. e. ce chemin)

Si m'aie Dieu, qui tout ait a jugier (10280) ici, formule qui a tout son efficace.

Formule de menace :

sor lez membres coper (HuonK, 7002, 7803)

Formule de dénégation, renforcement affectif par quantité minimale limité aux chansons de geste :
ne valoir un alz pellez (HuonK, 6835) – *Les .xxx. Turc ont mors et decopér, Cialz qui dobvoient pandre le mennestrez, Maix ne lour valut la montance d'un dez* (HuonK, 8680-82)

→ décoloration dans la traduction Suard : les chevaliers continuent la bataille et exterminent les trente Turcs qui devaient pendre le ménestrel, mais ce succès est éphémère.

Formule de caractérisation dans l'emploi des épithètes de nature, fixant en médaillon les qualificatifs d'un personnage, en début de laisse, procédé consistant à nommer et caractériser avec des attributs laudatifs le héros sujet des actions qui vont être racontées (Drzewicka, 1987, 3).

Agrappart le dervez (6483, 6574, 6873), 8535

Auberon li ber (3387, 3565, 3605, 3698, 4625, 10579, 10660, 10715) – *Auberon li / le faiez /le faé* (3769, 3794, 3789, 5081, 5399, 5563, 5909, 6670, 7393, 9334, 10074, 10452) – *Auberon au vif cler* (3863) – *Auberon le vaillant* (4710, 4728, 7369) – *Auberon, le gentil roy faé* (6683)

Viviens fu mout gentis et mout ber ;

Puiz icelle heure que il fu adobez

Ne vost li enfes sejourner

De Sarrazins ocirre et decoper (ChevVivM, 69-72)

Molt estoit preus cil d'Auverbe Jehans (ChevVivM, 626)

Girarz fu preus et de mout grant proësce (ChevVivM, 953)

Li quens Guillelmes fu molt gentix et ber (CharroiM, 29, 51), mais suite parodique en l'occurrence.

Epithètes dits « épiques » :

Charlot au fier vis (HuonK, 739) / *Charlot o le fier vis* (789)- *Charlot le combatant* (1252, 1306) – *Charlë au fier vis* (1458) – *Charlot o le vis cler* (2573)- *Karles au fier vis* (FierL, 921)

Huelin o fier vis (HuonK, 899) – *Huelin li belz* (2346, 2729) – *Huelin li ber* (2450) – *Huelin le frans* (7366)

Charlemenne le franc (1359, 5859, 6172) – *Charlemenne au fier vif* (1686) – *Charle li ber /Charlemenne le ber/li ber* (2504, 4291, 4907, 4983, 6279, 8864, 9910, 10225, 10336, 10549, 10768) – *Charle le barbét* (2597) – *Charle le frans* (3037) – *Charlemenne le fier* (9950)

Duedon le traitel (4111) / *li malvais traittel* (4561) – *Duede li dervés* (4254)

Esclarmonde au vif cler (6570, 7098, 7252, 7953, 8188, 8341, 8440) - *Aclarmonde au vif cler* (7698) – *Esclarmonde a la clere fesson* (10385)

Gaudisse a la clere fesson (7551)

Garins li membrés (2779) – *Gairis o lou vif cler* (2831)

Gerart li dervez (9335) – *Gerart li traittez* (9411, 9502, 9542 : *li cuver, li traittre*) – *Gerart le traïton* (9843)

Gerialme li ber /le ber (3345, 3869, 3950, 4095, 4105, 4150, 4243, 4514, 6250, 6385, 8170, 8421, 9647, 10021, 10239, 10536, 10630– *li bel Gerialme* (3947) – *Gerialme le barbez* (4041, 6293, 6474, 6515, 8216, 8236, 8368, 8451, 10167, 10544) – *li viez / le vielz Gerialme* (4078, 5379, 6238, 6213, 6600, 8149, 8249, 8371, 8471, 9370, 10443) – *Geriamme le senez* -9591) *li proudomme Geriamme* (4502) – *Geriamme li frans* (4173) –

duc Naymon le flory / Nayme li floris / Nayme le flory 1387, 1637, 1710, 1723, 2201, 2230) – *Nayme li barbez /Naymon le barbez* (1501, 9988, 10569, 10738) – *Naymë au vif fier* (HuonK, 406) *le /li cuver Amaury* (1593, 1598, 1601, 1606) / *le cortois Amaury* (2253)

li cortois Huelin (1600, 1662, 1721, 1787) – *Huelin li gentis* (1703) – *Huelin li fier* (4191) – *Hüelin li vaillant* (7353) – *Hüelin le frans* (7366) – *Hüelin li membrez* (8905)

Huë au fier vis (2122), 2122) – *Huon o le vif fier* (4155) / *Huon/Huë au vif cleir* (4148, 5327, 5784, 5800 « au visage étincelant », 6216, 8287 « au clair visage ») – *Huon le baicheler* (1879, 2086,

2316 « le jeune chevalier ») / *Huon li damoisialz de pris* (2102) – *Hue li frans* (HuonK, 1109) – *Huon/Hüe le membrez* (2524, 7298, 8267, 8330 « le mémorable ») – *Hue li franc / li frans* (4733, 5852 « le noble Huon ») – *Hue li ber* (5761 « le vaillant Huon », 5909, 5557, 5761, 5909, 7383, 7407 « le vaillant Huon », 7504, 7832, 8000) – *Hüe au corpz gens* (6722) – *Huon le fier* (9940) – *Huon le baicheller* (10031, 10618, 10629 et passim)

Mallabron li frans (7352)

Malebrun le sené (7334)

Seguin o le vis cleir (2550, 2624, 2774, 4883) – *Seguin a la clere faisson* (5457)

Yvorin le barbez (8318, 8329)

Dans ChevVivM :

Aymeris li barbez (ChevVivM, 111a)

Buevon de Conmarchis, li franc (ChevVivM, 50)

Desramez li faus (ChevVivM, 295) / *Desramez li chaus* (ms. D)

Guiborc la belle (ChevVivM, 398)

Guillelmes li /le marchis (ChevVivM, 398, 503)

Hunauz le preu, de Seinte, le vaillant (ChevVivM, 52)

Viviens li frans (ChevVivM, 34) – *Viviens fut mout gentis et mout ber* (ChevVivM, 69)

Dans RenMontDT :

Lohiers... a la chiere hardie (RenMontDT, 476)

Dans la traduction du *Pseudo-Turpin* de l'*Histoire des rois de France*, les héros sont ainsi volontiers flanqués de qualificatifs – *Olivier* qualifié de *preux*, *vaillant* et *gentil*, alors que le nom est nu en latin –, et l'empereur Charles en particulier.

Dans FierL :

Olivier le ber (FierL, 1111)

Dans RCambrK² :

Aalais au cler vis (1041) / *la dame au vis fier* (855) / *Dame Aalais o le simple viaire* (842) / *la dame au fier vis* (RCambrK², 3408) – *Dame Aalais o le viaire fier* (RCambrK², 4586) – *Raous o le cler vis* (655) / *Il saut en piés – molt par ot cler le vis* (1413) / *Raous parole qi le coraige ot fier* (1451) / *Raous li cortois* (1974) / *Raous parole au coraige hardi* (2000) : extension formulaire.

Mais aussi, personnages fixés dans des apparences et des réactions radicales, des émotions extrêmes, en particulier en ouverture de laisse, selon la formule *Or* + verbe conjugué + nom propre : *Or fu Guillelmes corrociez et plains d'ire* (PriseOrABR², 333) – *Gueris parole a la clere façon* (RCambrK², 4682)

Or fu Guillelmes por Orenge esmaiez (PriseOrABR², 361)

Dans cette chanson, personnage fixé dans un nom de lieu :

Or fu Guillelmes en Orenge leanz

Et Guielin et Gilleberz li frans (450-51)

Or fu Guillelmes el palés sor la tor (510-511)

De même dans GormB :

Or fu Hugon al pre, a pié,

Navré dous feiz del grant espié (GormB, XI, 299)

Mais aussi :

Li quens Raous fu de molt grant vertu (RCambrK², 2678)

En Rocous ot mervillous chevalier (RCambrK², 2726)

Dans SiegeBarbG :

Gyrars li membrez (798) / *Gyrars l'alosez* (7292)

Huinaus li membrez (SiegeBarbG, 2737)

Polyvalence des qualificatifs, comme *au vis fier* : dans HuonK, *au vif fier* qualifie ainsi *Nayme* (v. 406), *l'emperere* (v. 423), *Huelin* (v.430), *Charlot* (v. 519, 738, 789 / *Charlë* (v. 536), *l'abbë* (v. 656 : *au fier vis*, assonance en -i) – *Bueve au fier vis* (SiegeBarb, 2231, Laisse e, -is). Dans SaisnA/LB, *au vis fier* qualifie *Marsabile*, fille du roi Brancosté, nièce de Sebile. Dans RCambrK², *la dame au fier vis* = *Dame Aalis*.

Cf. aussi *Hugon a la chiere membree* (RCambrK², 3102) – *Guillaume a la chiere membree* (SiegeBarbG, 9). *A la chiere membree* fonctionne comme une variante de *X le membré*, ainsi qu'il apparaît dans l'article du DMF, s. v. **membre**, étymon **memorare**, III. *Membré* « dont on se souvient, de grande renommée, sage, valeureux. Nom propre + *le membré* : *Yvonet le membré* (RenMontV, 303)... *Gerart le membré* (JourfBIAIM, 47) – *A la chiere membree* : « *Si ferons* », *dist Regnier a la chire membree* (GesteMonglHernDB, 11) – *Regnaut a la chiere membree* (RenMontV, 248) – *Gerart a la chiere membree* (JourdBIAIM, 8). Mais aussi *Jourdain au corage membré* (JourdBIAIM, 291).

Le même phénomène est observé dans le *Stanzaic Morte Arthur*, poème moyen-anglais du 14^e siècle, adaptation du roman français *La mort le roi Artu*, composé en strophes octosyllabiques rimées, au style formulaire très marqué. La formule *mikel of might* et ses variantes *much of might*, *mikel of main*, *much of main* s'applique ainsi à Lancelot comme à Arthur : *Launcelot, that was mikel of might* (1496), *Arthur was so much of might* (3082), *And Launcelot is so mikel of main* (1690), *Launcelot was so much of main* (1918) au sens de « grand en puissance » dans tous les cas. Plus largement, « on trouve, associé à cette formule, un nom de personnage (Lancelot, Arthur, Mordret, Lionel), un titre (*the king* (le roi), *lordinges* (seigneurs), et le mot *man* (homme) (Stévanovitch & Vial 2015, 469).

Mais aussi qualificatifs récurrents dans la réduplication synonymique, largement répandue également dans le *Stanzaic More Arthur*, à l'exemple de *keen + bold*, *hardy + bold*, *bold + keen*, *hardy + keen*, *keen + thro*, *hardy + free*, non sans que la formule soit réservée, avec sa syntaxe particulière, dans *hardy knight and bold*, à Lancelot, le héros par excellence : *Launcelot answerd wieh grete favour, As knight that hardy was and keen* (2286-87) (Stévanovich & Vial 2015, 472).

Structure syntaxique récurrente mise en relief par V. Obry : L'adverbe *or* suivi d'un verbe conjugué et son sujet référant à un ou plusieurs personnages. Rôle de cette structure syntaxique remarquable dans la construction (shaping) du personnage, à partir d'une étude comparée de plusieurs récits en vers du 12^e siècle (*Lais* de Marie de France, deux romans de Gautier d'Arras et des œuvres de Chrétien de Troyes). Dans tous les exemples étudiés, la formule joue un rôle significatif dans l'organisation du récit. Mais son emploi révèle aussi différentes manières de créer des personnages littéraires. Dans les romans de Gautier d'Arras, la formule est employée plus souvent, soit pour souligner les caractéristiques exemplaires du héros ou pour mettre en relief les émotions du personnage. Alors que la formule est relativement fréquente dans le premier roman de Chrétien de Troyes *Erec et Énide* pour décrire les principaux personnages comme des individualités complexes, elle devient de moins en moins fréquente dans les romans suivants. L'emploi de formules commençant par *or* pour décrire la vie intérieure des personnages montre que le développement de personnages complexes (et non pas seulement des types reconnaissables) est exceptionnel dans la description des héros. Les personnages de Gautier d'Arras et de Marie de France sont universels (comme symboles de l'amour ou comme symboles religieux ou politiques), si bien que le temps présent employé dans les formules pourrait être défini comme un présent gnomique. Au contraire, les personnages de Chrétien vivent dans la temporalité de l'aventure, qui est distinct du présent de l'énonciation. Les formules contribuent non seulement à l'organisation du récit, mais elles révèlent aussi des conceptions différentes des personnages et de la temporalité.

Épithètes des chevaux, cf. J. Frappier : l'emploi du vocabulaire hippique se modifie entre la fin du 11^e siècle et le milieu du 13^e siècle. Près d'une centaine de termes s'appliquant au destrier → accroissement progressif, marque d'un style plus narratif et plus riche d'épithètes dans une deuxième « couche » ou « palier » aboutissant à un véritable délayage, à une prolifération dans les poèmes les plus récents, technique évoluant, différence générale et très progressive de technique due au fait qu'à un style « oral » succède un style plus narratif.

Le motif de l'*eslai* de l'original déclenche à plusieurs reprises le cliché formulaire du *destrier corrant*. Ainsi, dans la *Philippide*, III, v. 450-51, Guillaume des Barres se rue sur ses ennemis après avoir exhorté ses compagnons à la suivre par un fougueux discours : *Sic factus, Prosiliit campo*. Ce qui devient : *Et quant il out ce dit, si sailli anmi le chan sor son destrier corrant* (III, 18)

Épithètes du destrier : *corant/curant* le plus fréquent, dès le *Roland* : *destrer/ceval, curant /curanz* v. 1153, 1302, 3112, 3468, 3966 / 1142, *curanz e aates* 1651, 3002, 3047, 3869, *curanz e aates* 3876 – *le destrier abrivez* (HuonK, 7288) – *chevalz corrant et abrivez* (7862) – *chevalz sejoznéz* (8315) – *destrier sejoznéz* (8364, 9151). – *corant destrier* (RCambrK², 1878) – *corrant/corant* : *destrier corant* SaisnB, A, 2227 ; *corrant destrier*, SaisnB, L, 3133 ; *corranz destriers*, SaisnB, L, 4349 ; *cheval corant*, SaisnB, L, 4859 ; *Vairon le corrant*, SaisnB, L, 4977 ; *chevax coranz*, SaisnB, L, 5517 ; *corrant arrabi*, SaisnB, L, 6100 ; *destrier corrant*, SaisnB, R, 1029 /LT 6833 ; *cheval corant* SaisnB, R, 1294 / LT, 7119 ; *coranz et abrivez*, SaisnB, L, 4319 ; *coranz et isniax*, SaisnB, L, 6067. En XI, 45, à la bataille de Bouvines, c'est Philippe-Auguste qui est évoqué *arméz sor le corrant destrier*, additif à l'original, ce qualificatif apparaissant comme le plus disponible, au sens statistique du terme, sorte d'adjectif intensif qualifiant l'excellence du cheval, qui tend à s'imposer, dans la traduction, en association avec *destrier* : il traduit ainsi *altus* dans un autre exemple de la *Philippide* (X, vv. 837-839 : X, 127). Ou encore il sert de renforçatif dans le couple *fort et corrant*, qui rend *fortissimus*, selon l'habitude rhétorique de la réduplication synonymique (Buridant 1980). Ainsi dans cet exemple de la *Vie de Louis VI*, où le roi se jette au milieu de la mêlée, au combat de Lagny (fin 1111à : *Insecutus autem rex... quos conterebat tam gladii impressione quam fortissimi equi implusione Materne flabio ingurgitabat* (ch. XVIII, p. 68, éd. Molinier). Ce qui devient : *Li rois... çaus qu'il encontroit menoit male voie qu'a l'espee tranchant qu'au destrier fort et corrant* (XVIII, 52). Exemple d'autant plus intéressant que nous pouvons lui comparer son correspondant dans les *Grandes Chronique de France* où l'on observe un effacement de ces ornements épiques : *Et li rois qui a sa batale les chaçoit a esperon, detrainoit a l'espee cex qu'il ataignoit et les faisoit trabuchier au flot de Marne a la force dou cheval* (éd. J. Viard, t. V, 187-88). Cf. aussi L. Balon pour la formule *esperoner les chevax*.

La formule et le rythme du vers

Exemple de la *Chanson d'Antioche*

« Le vers constamment utilisé est l'alexandrin. Dans notre édition, en général, il se singularise par une belle régularité. Le rythme de ces vers, essentiel dans le style des chansons de geste, est fréquemment marqué par une césure centrale et, éventuellement, par des coupes secondaires expressives. Le texte de la *Chanson d'Antioche* illustre différents rythmes dont il convient de donner quelques exemples.

Rythme dépourvu de toute césure centrale (exceptionnel?)

Onques n'oïrent friente de cevals, de rocis (2731)

N'i a cel des .III.C. ne broce le destrier (3138)

Le dol de lor amis misent en nonchaloir (6528)

Rythme [6 + 6] :

Et dist li une a l'autre : « Com sui escaitivee ! » (830)

Tant vert elme luisir, tant escu a lion (3630)

Atant es le message, n'a gaires demoré (6641)

Cf. *N'a gaires demoré la novele ot oïe*

De son frere Buevon qui perdue ot la vie (ParDucP, 149-150)

En cele terre n'ait gaire demourér,

Ens en la terre des Coumans sont entrés. (Huon de Bordeaux, éd. Kibler-Suard, 2927-28).

Rythme [5 + 1 + 6] :

« *En la moie foi, sire* », *ce dist Amedelis* (7658)

Rythme [4 + 2 + 6]

« *Le merci Deu, molt bien* », *Guillaumes li respon* (2439)

« *Fil a putain, caitif, ne poés eschaper !* » (7177)

Rythme [3 + 3 + 6]

Or gardés, emperere, tel cose ne querés (891)

« *Mahomet, rices dex, cestui faites aïe !* » (1261)

« *Damedex, Sire Pere, par Ton Saintisme Non* » (6097)

Rythme [2 + 4 + 6]

« *Sire, ce dist li enfes, tot a vostre talent* » (5586)

« *Segnor, ce dist li quens, nos le vos otrion* » (6089)

« *Baron, franc chevalier, ço seroit grans espois.* » (8552)

Rythme [2 + 4 + 6]

« *Ohi ! Mahomet, sire ! Com vos soloie amer !* » (9112)

« *Par Deu, Corbaran, sire, vos arés destorbiers* » (7997)

« *Oïl, par ma foi, sire, ço vos sai bien gehir* » (8314)

Rythme [1 + 1 + 4 + 6]

« *E ! Dex ! Ce dist li dus, T'en soies äorés !* » (6271)

Rythme [1 + 1 + 4 + 3 + 3]

« *E ! Dex !* » *ce dist li dus,* « *Vrais Pere, que ferai ?* » (9760)

Rythme [6 + 3 + 3]

« *Mal avés exploitié, emperere, en vo vie* » (932)

Cil de lassus respondent : « *Par mon cief, ce est niens !* » (9445)

Rythme [6 + 2 + 4]

« *Se tu ses qui cil sont, frere, car le me dis !* » (8203)

Amedelis apele, si dist : « *Or esgardés !* » (8279)

« *U presis tu ces armes, frere ? Car le me dis !* » (6792)

L'emploi de la formule s'est largement répandu chez les auteurs des premières chroniques en prose, Villehardouin, Robert de Clari et Henri de Valenciennes, dans le droit fil de l'écriture épique : « En réalité, cette prose nouvelle-née n'a guère fait que briser un certain moule rythmique : elle continue à véhiculer, dans son mouvement plus simple, une grande partie des éléments typiques dont le vers maintenait l'étroite cohérence » (Zumthor, 1972, 98). Dès la fin du 19^e siècle, G. Paris relevait dans la chronique d'Henri de Valenciennes « quelques traits particuliers qui appartiennent bien au style habituel des chansons de geste » (Paris 1890, 63 sq.). Peter M. Schon, dans son ouvrage fondamental sur le style de la prose française à ses débuts a plus précisément relevé les procédés

formulaire caractérisant le style de ces premières chroniques. Pour lui, leur technique est un reliquat nécessaire des chansons de geste : « La jeune prose utilise [de plus] une grande quantité d'expressions stéréotypées, d'expressions formulaires : celles-ci avaient pris une si grande place dans l'épopée que la prose ne peut se développer sans les utiliser. Empruntées au récit épique, elles rebattaient à ce point les oreilles du prosateur que, consciemment ou non, il continue à s'en servir. À cette technique qui parsème le récit de formules est apparentée la répétition de phrases isolées ou de membres de phrase. Il s'agit là d'un procédé voulu qui plaisait à l'auditeur et flattait son goût par le retour de mots identiques ou presque identiques... » (Schon 1960, 39). Dans cette étude, un chapitre traite des caractéristiques formulaires du style des trois chroniqueurs ; on y rappelle qu'il est, pour ces écrivains, des situations et des thèmes déterminés qui se répètent ou qui du moins ont entre eux une grande similitude. Pour exprimer ces situations, ou mieux pour s'en débarrasser, il y a dans la littérature des modèles éprouvés qu'il suffit de reproduire. Et pour illustrer son propos, Peter M. Schon s'attache aux types de formules les plus fréquents ou les plus apparents – emploi de *sachiez*, de la formule rhétorique *que vous diroie je ?* De l'*adtestatio rei visae*, de la formule de transition (« *lairons-Formel*).

C'est cependant Villehardouin qui a bénéficié des études les plus précises dans ce domaine. D'abord sous la plume de Jeanette M. Beer, relevant les caractéristiques formulaires de son style dans *Villehardouin, epic historian* (Beer, 1968). Et par nous-même, plus précisément, à partir d'une sélection de motifs n'ayant donné lieu, alors, qu'à des remarques épisodiques : évocation de la flotte des croisés, scènes d'arrivée et scènes d'accueil, assaut et mêlée, motif de la longue guerre, de l'attaque surprise, de la soumission, de la défaite, de la destruction des villes soumises. On observe, dans l'expression de ces motifs, un certain de variations formulaires ou d'invariants qui, étudiés précisément, révèlent dans la technique littéraire de Villehardouin des particularités intéressantes. Nous les avons mesurées à partir de formules-étalons, en quelque sorte, que nous avons proposé d'appeler **formules de base**, et dont la définition serait la suivante : « formules exprimant un motif avec le maximum de condensation mais contenant tous les éléments susceptibles de développement dans tout traitement variationnel de ce motif. » On en rappellera les exemples majeurs, en ne développant que celui de l'évocation de la flotte des croisés et/ou Vénitiens.

- Le motif de l'évocation de la flotte est représenté aux §§ 48, 49, 56, 75, 118-119 et 122. La formule de base de cette évocation semble être celle du § 49 : *Mult fu bele cele estoire et riche*, le couple *bele et riche* étant ici scindé par l'hyperbaton, qui accorde à *bel* la première place. Il s'agit de la flotte du comte de Flandres qui, au grand regret de Villehardouin, ne rejoint pas Venise. Au § 56, la formule, appliquée cette fois à la flotte préparée par les Vénitiens, est amplifiée : *Et li navie que il orent appareillié fu si riches et si bele que onques nus hors crestiens plus bele ne plus riche ne vit : si cum de nés, de galies et de uissiers bien a trois tanz que il n'aüst en l'ost de genz*. Elle est ici développée par une consécutive hyperbolique suivie d'un chiasme ; à la suite de cette consécutive, une explication détaillée énumère les bâtiments et souligne leur nombre par une comparaison avec l'armée : *estore* ou *navie* est expliqué par l'ensemble énumératif *nés, galies, uissiers*. C'est cette explication qui prévaudra aux §§ 119-120, où Villehardouin brosse une large évocation de la flotte. Un examen détaillé de cette évocation par rapport aux §§ 76 et 56 permet de voir comment il exploite les éléments de base de la formule. En effet, au § 75, celle-ci est en effet conclusive : elle clôt les préparatifs de départ ; Villehardouin a assez largement développé ce point en évoquant non seulement la puissance de la flotte bien pourvue de vivres et de munitions, mais aussi en soulignant son aspect esthétique : *Et quant les nés furent chargies d'armes et de viandes et de chevaliers et de serjanz, et li escu furent portendu environ des borz et des chastels des nés, et les banieres, dont il avoit tant de belles*. Mais Villehardouin peut donner à ces préparatifs le minimum d'importance : au § 118, ils sont condensés, fortement réduits par rapport à ceux du départ de Venise : *Et lors ot grant joie par tote l'ost, et se recueillirent es nés, et li chevaus furent mis es uissiers*. Il accorde au contraire toute son attention à la flotte qui vogue en reprenant l'« extension » de *navie* ou d'*estoire* dans une phrase où il souligne l'harmonie et l'unité de cette flotte enfin réunie après les graves menaces de dissolution qui viennent de peser sur l'armée : *et enqui furent*

totes les nés ensemble et tuit li uissier et totes les galies de l'ost et assez d'autres nés de marcheans qui avec s'estoient aroutees. Et il complète cette esquisse grandiose par une notation atmosphérique formulaire, dont on a relevé ci-dessus la stéréotypie polyvalente : *Et li jors fu bels et clers, et li venez dolz et soés.* Cette formule est déjà employée au § 78, lors de l'attaque du port de Zara, couronnée de succès : *Les premières nés vindrent devant la ville et ancrerent et attendirent les autres. Et al matin fist bel jor et mult cler et vindrent les galies totes et li uissiers et les autres nés qui estoient arriers, et pristrent le port par force et rompirent la chaïne, qui mult ere fort et bien atornee, et descendirent a terre si que li porz fu entr'aus et la ville.* Indication météorologique que l'on retrouve au § 156, lors de la prise de la tour de Galata : *Et li matin fu biels, après le soleil un poi levant.* Comme le poète de la *Chanson de Roland*, Villehardouin use d'un « système météorologique à valeur symbolique qui répond aux péripéties que traverse la fortune des croisés. » La nature joue dans leurs victoires ou dans leurs promesses de conquête « un rôle approbateur » (Burgess, 1970, 119). De plus, « dans l'évocation de la flotte toutes voiles dehors, les indications atmosphériques contribuent à la magnificence du tableau d'ensemble » (Buridant, 1973). Enfin, *Et il laissent aller les voiles au vent* est aussi une formule que Villehardouin reprend ailleurs ; ainsi au § 133 : *Li marinier traitrent les ancras, et laissent les voiles al vent aller ; et Diex lor done bon vent, tel con a els convint.* Villehardouin a donc brossé un large tableau de la flotte qui voque en additionnant et en combinant des éléments formulaires : l'extension d'*estoire*, une expression stéréotypée, et une notation atmosphérique impliquant l'intervention divine, rejoignant en l'occurrence celle que Dieu accorde aux croisés dans l'*Estoire de la guerre sainte* d'Ambroise : *Si com il* erroit e s'estoire [*le roi Richard] Li tramist Deus un vent de boire (2305-06) - Mais Dampnedeus par sa franchise Lor envoia un vent de boire Qui le mena a tot s'estoire Al port de Jaffe al vendredi Tart et par nuit... (1190-93) - Devers la mer d'un vent contraire Noz autres genz sunt destorbees, e li rois ces des galees, si que de treis jorz ne se murent Desoz Chaiphas ou il jurent, E que li reis diseit : « Merci, Deu ! Por quoi me tenez ici ? Ja vois je en vostre servise. » Mais Dampnedeus par sa franchise Lor envoia un vent de boire, Qui le mena o tote s'estoire Al port de Jaffe al vendredi Tart et par nuit... (v. 11016-11028).*

Les scènes d'arrivée et d'accueil, nombreuses dans la chronique, emploient également un petit lot de schèmes formulaires, dont on évoquera les principaux. En regroupant toutes ces scènes, on se rend aisément compte que le motif comporte un double procès : *aller encontre et honorer / recevoir et veoir volontiers*, objet de variations notables et d'adjonctions de procès accessoires qui précisent des circonstances accidentelles, ou de développements importants, comme celui du débarquement de l'empereur Alexis à Corfou, dont la magnificence est soulignée par *si veïssiez*, formule introductive bien connue dans l'épopée lorsque la gravité des combats atteint son climax, comme on l'a rappelé supra. Le motif de la bataille et de la mêlée générale, présent de nombreuses fois dans la deuxième partie de la *Conquête*, est évidemment un topos privilégié de schèmes formulaires en accusant la durée et la vigueur, dont l'exemple le plus achevé est sans doute celui de la seconde attaque de Constantinople, au § 237 : *Ensi dura cils assals, mult durs et mult fors et mult fiers, trosque vers hore de none en plus de .c. leus* (§ 237). À ce motif se rattache celui de la guerre longue et acharnée, marqué par la focalisation hyperbolique comme *Grant fu la guerre...* (§ 226), celui de l'attaque surprise, avec ses trois phases, l'attaque elle-même, le cri d'alarme et la riposte, où *li criz lieve en l'ost* revient avec une fixité absolue. Le motif de la défaite est l'objet de bases formulaires récurrentes qui en font l'ossature, évoquant la déconfiture (*desconfire*), le massacre et la reddition (*ocire* et *prandre*) et l'issue malheureuse, *mesaventure* que peut souffrir la volonté permissive de Dieu (§ 409). Le motif de la soumission et de la reddition, fait apparaître deux procès, celui de la reddition (*soi rendre*) et celui de l'hommage (*fere fealté*), les deux procès étant plus ou moins étoffés selon les nécessités du récit à partir de ces éléments formulaires. Un dernier motif, celui de la ville rasée, a également une base formulaire, où l'on isole facilement *faire abatre* ou *faire fondre* + régime, avec ses annexes et variations allant jusqu'à l'amplification maximale. Ici comme ailleurs, des éléments de base constituent une ossature à partir de laquelle le chroniqueur tisse la trame de son récit (Buridant 1973, 374).

Apparaît, au total, chez Villehardouin, un certain automatisme de l'écriture qui n'est guère éloigné de celui des chansons de geste, d'autant plus que s'offraient souvent au chroniqueur des situations vécues comparables aux scènes épiques : il était normal, somme toute, que la jeune prose historiographique en langue vulgaire retrouve, dans l'expression de ces motifs, des formules faisant partie d'une sorte de fonds commun.

Dès que la situation le permet, ces stéréotypes sont regroupés chez lui en « plages formulaires » utilisant des formules de base facilement repérables à partir de relevés systématiques. On y retrouve ainsi de véritables mots-déclencheurs entraînant des séquences quasi-obligées auxquelles peuvent s'adjoindre, par concaténation, d'autres éléments formulaires. Le chroniqueur joue ainsi, dans son écriture, d'un clavier limité de schémas formulaires à variations multiples.

D'autre part, pour un chroniqueur comme Villehardouin, la formule n'est pas seulement un emprunt plus ou moins mécanique à la chanson de geste, ou un décalque, elle est aussi un moyen de condensation tout en ayant une valeur fonctionnelle de rappel : un combat, c'est une mêlée, une mêlée est toujours dure et violente, elle se fait au milieu des cris, elle peut se terminer par une sanglante défaite ; un jeu de formules développé à volonté suivant l'importance de l'engagement permet d'en évoquer les phases élémentaires sans entrer dans la description pittoresque circonstanciée, la formule étant utilisée comme un **moyen d'évocation rituelle**, comme élément de connotation d'un genre qui perdure en filigrane dans l'historiographie naissante, dont Villehardouin est l'un des représentants majeurs. Ainsi, au § 174, l'expression stéréotypée *Lors veïssiez assault merveillos*, directement héritée de l'épopée, est l'indice de l'intensité maximale du combat en même temps que l'impossibilité et le refus de le décrire. Certaines formules ont d'ailleurs été utilisées par Villehardouin pour engager et pour clore une séquence du récit, pour en dessiner l'introduction et la conclusion, bref, pour l'encadrer, comme celles qui marquent l'acharnement ou la durée de la guerre.

Est accusée, chez Villehardouin, la dimension théâtrale du récit, par la participation active des lecteurs/auditeurs en appelant à leurs émotions, entre autres, par « l'utilisation habile » de la formule épique sous la forme *sachiez* (Dufournet 1973, 67)

Le cliché est aussi un matériau immédiatement exploitable sans effort particulier de mémorisation et de création originale : Villehardouin, s'il puise, comme le jongleur, dans un fonds d'expression toutes faites, y trouve le matériau idéal pour un récit qu'il transcrit vraisemblablement en s'aidant d'un journal personnel sans se préoccuper de l'ornement, rejoignant la tradition de l'histoire simple et nue, dont le style pourrait être qualifié de « médiocris », de préférence à « gravis », selon Jeanette M. A. Beer (Beer 1968, p. 3, note 5). La formule est un moyen commode d'écriture : ancrée dans son fonds mémoriel, en permanence à la disposition de l'écrivain, elle surgit au moment opportun, spontanément déclenchée par l'évocation de situations-types. Il y a chez lui une exploitation d'archétypes, de topoï originellement et traditionnellement réservés à la chanson de geste, sous forme d'emprunts lexicaux et syntaxiques. Gilles A. Chosson en relève les principaux pour dégager leur fonction fondamentale au service de la justification et de la promotion de ce qui n'est, au total qu'une pseudo-croisade, aboutissant, par déviation calculée, à la prise et au pillage de l'empire byzantin, le « mimétisme épique » prenant, chez le chroniqueur, une dimension véritablement politique.

Soit les appels aux lecteurs, destinés à une foule avide d'héroïsme et en appelant à leurs émotions les plus vives face aux épreuves et aux prouesses de leurs protagonistes, en retenant toute leur attention sur l'action seule plus qu'à l'actant : *Or oiez une des plus grandes merveilles... Sachiez que il porterent... Or poez savoir, Seignor, que...* (§ 70, 76, 104) (Chosson 2000, 38). De façon générale, « l'emploi récurrents d'impératifs tels que *oiez, poez, sachiez, veïssiez* projette l'action des événements sous le regard de l'audience de par leur actualisation constante... » (ibid., 40).

Soit l'exagération épique, où la focalisation hyperbolique a toute sa place : *Mult granz, mult sage, mult prodom, or oiez estrange miracle.. granz merveille*. S'y distinguent « les formules laudatives envers les personnages importants et énigmatiques de la croisade. Par exemple, le doge de Venise Enrico Dandolo est décrit à maintes reprises comme *mult sage et mult proz* ou *mult plorant* (§ 15,

25, 31, 33). Les mêmes vertus décrivent le marquis Boniface de Montferrat : *Mult prodom... mult plorant* (§ 41, 43). » Autant d'attributs élogieux accordés à Roland, Olivier et Charlemagne dans la première de nos chansons de geste, et présentant les chefs de la croisade sous les aspects les plus vertueux, à l'image des héros légendaires du patrimoine mythique des légendes épiques. Et dans ce concert de qualificatifs le lexème *mult*, « donnant une connotation superlative à tous les mots qu'il modifie revient quasiment dans chaque paragraphe de la chronique, placé soit devant un adjectif, soit devant un adverbe » (Chosson 2000, 43), en particulier dans la séquence de focalisation hyperbolique : on n'en compte pas moins de 474 occurrences, selon le relevé de l'Index complet du manuscrit O (Cahiers du CRAL, 20, 1972).

Il n'est pas indifférent de noter, parallèlement à l'emploi massif des formules chez le chroniqueur, la relative pauvreté de son vocabulaire, soulignée par Jeanette M. A. Beer, estimant que « Villehardouin avait bien plus de variantes lexicales à sa disposition que celles qu'il emploie » (Beer, 1968, 70). Les deux faits vont évidemment de pair et Paul Zumthor a bien défini ce lien à propos du vocabulaire littéraire de l'ancien français : « La faiblesse quantitative du vocabulaire est liée au formalisme littéraire, à la prédominance absolue de schèmes d'expression déterminés sur les variantes combinatoires individuelles » (Zumthor 1963, 182)

Dans son *Estoire de la guerre sainte*, Ambroise est largement imprégné de réminiscences et de traits formulations épiques, comme le remarque G. Paris dans l'Introduction de son édition : « Ambroise connaît à fond les chansons de geste qui étaient en faveur à la fin du 12^e siècle, et le souvenir lui en revient à tout propos. Quand il arrive à Messine et qu'il voit en face de lui Rise 'Reggio), il se rappelle que c'est la ville dont s'empara Agoland, d'après la chanson d'*Aspremont* (v. 516). Pour louer ses héros, il les compare à Roland, à Olivier (v. 4665), il va même jusqu'à les mettre au-dessus des glorieux morts de Roncevaux (v. 11206). Désolé de la discorde qui règne entre les croisés, il les met en contraste avec l'union des guerriers de Charlemagne, qui permet à celui-ci de conquérir l'Espagne (v. 8479-8484), la Saxe (v. 8485-89) et l'Italie (v. 8490-93), d'après les chansons de *Roncevaux*, des *Saisnes*, d'*Aspremont*, ou avec celle des premiers croisés au siège d'Antioche (v. 10666-10882). C'est d'après la chanson consacrée à ce siège qu'il rappelle encore d'ailleurs les noms de Godefroy de Bouillon, de Boémond et de Tancre, *Dont l'on raconte encor l'estoire*. Pour donner l'idée de la perfidie de l'empereur de Chypre, il dit (v. 1388) qu'il était pire que Ganelon. Dans un curieux passage, il énumère non seulement les *vieilles chansons de geste dont jpngeor font si grant feste* (v. 4189-90), mais d'autres romans en vogue, pour opposer l'absolue authenticité de l'histoire qu'il raconte à la véracité douteuse de leurs récits : c'est le « message de Balan » (*Aspremont*), les poèmes sur Pépin et sur Charlemagne, Agoland (encore *Aspremont*), Guiteclin (les *Saisnes...*), mais c'est aussi la mort d'Alexandre, les prouesses d'Arthur de Bretagne et de ses compagnons, les aventures de Tristan. Il semble que nous ayons là comme un catalogue de son répertoire habituel, dans lequel la chanson d'*Aspremont* devait tenir une place d'honneur, car il ne la cite pas moins de quatre fois.

L'instruction d'Amboise est celle d'un chanteur de geste, les sentiments qu'il manifeste en certains endroits semblent bien aussi appartenir à cette profession. Il aime les fêtes et les décrit avec complaisance (v. 192 sq.).

Les formules peuvent être aussi des chevilles qu'on trouve volontiers dans les chansons de geste, destinées à remplir le vers et à fournir la rime : liste donnée par G. Paris, p. LI-LII-LIII, note 3. Une partie du vers ou vers entier. Exemples les plus frappants de ces chevilles rangées par ordre alphabétique. Exemples de *mien escient, si fu veir, si fu verté*.

Mais bien souvent, formule-cliché qui sert avant tout à remplir le vers : relevé par G. Paris dans l'*Estoire de la guerre sainte* d'Ambroise (Introduction). Ensemble impressionnant de formules assertives appartenant à un petit éventail de champs lexicaux, telle ou telle chanson de geste pouvant avoir une préférence pour l'une ou l'autre de ces formules, comme RCambK², cf. ce passage où elles sont regroupées dans un laisse à rime en *-ant* :

les cuers en traist, si con trovont lisant.

Sor un escu a fin or reluisant

Les a couchiés por veoir or semblant :

L'uns fu petiz, aussi con d'un effant ;

Et li Raoul, ce sevent li auquant,

Fu asez graindres, par le mien esciant,

Que d'un torel a charue traiant. (v. 3062-67)

- opinion du locuteur : *Mien escient* (AmbroiseP, 980, 4490, 9749) – *a la meie entente* (AmbroiseP, 8300, 10684) – *a mon esprit* (AmbroiseP, 569) – *al mien entendre* (AmbroiseP, 5245) – *al mien esme* (AmbroiseP, 1111) – *al men esmer* (AmbroiseP, 11420) – *ce me sembla* (AmbroiseP, 8380) – *ço me semble* (AmbroiseP, 121, 650, 1103, 1181, 6150, 7216, 8156, 8246, 9213, 9297, 9406, 9947, 11093, 11619) – *ço m'est avis* (AmbroiseP, 2271) – *com mis cuers sospiece* (AmbroiseP, 6536) – *j'en sui toz cerz* (AmbroiseP, 6444) – *je vos di seürement* (AmbroiseP, 10426) – *jo vos puis bien afermer* (AmbroiseP, 12400) – *me membre* (AmbroiseP, 2957) – *se je n'i ai mespris* (AmbroiseP, 258) – *si com jo sospiez* 11393 (?) – *par le mien esciant* (RCambrK², 43, 49), 3323 – *mien esciant* (RCambrK², 631) – *si com je pens et croi* (SaisnA/LB, 1644)

- en résumé, pour tout dire en un mot : *ço en est la some* (AmbroiseP, 8972) – *ço est la some* (AmbroiseP, 7168) – *ço fu la some* (AmbroiseP, 859, 10145, 10978). Cf. T-L, IX, 818, s. v. **some** – *ço fu la fins* (AmbroiseP, 5408) / *c'est la fins* YvainR, 413 « assurément ». Cf. T-L III, 1864, s. v. **fin**. Aussi chez Rutebeuf, en référence à la liste des papes appelés Clément : *La renommee de s'estoire Ala a la pape Gregoire. Uit apostoles ot a Rome Devant cestui, ço est la somme, Qui furent nommé par cest non* (RutebF, II, *Vie de sainte Elyzabel* (AT), II, p. 102, v. 41-(45).

- attestation de vérité : *si fu veirs (que)* (AmbroiseP, 10226, 12105) – *si fu verté* (AmbroiseP, 12913) – *c'est la veire* (AmbroiseP, 6213) – *c'est seü de verité* (AmbroiseP, 11280) – *c'est veirs provez* (AmbroiseP, 766, 9331) – *c'est verité* (AmbroiseP, 4211) – *ço fu la veire* (AmbroiseP, 1279) – *c'est veirs provez* (AmbroiseP, 766, 9331) – *c'est verité* (AmbroiseP, 4211) – *ço vit l'em* (AmbroiseP, 7064) – *de veir* (AmbroiseP, 7671, 7711) – *nel tenez mie a fables* (AmbroiseP, 7830, 11676) – *por veir* (AmbroiseP, 2756, 9254, 10536) – *por veir sanz dotance* (AmbroiseP, 8422) – *por verité* (AmbroiseP, 5098, 10615, 12104) – *que jo ne mente* (AmbroiseP, 2061) / *que ne mente* (AmbroiseP, 10683) – *que jo n'i faille* (AmbroiseP, 11497) – *que que l'en die* (AmbroiseP, 5258) – *que qu'en die* (AmbroiseP, 5376) – *qui n'est pas fable* (AmbroiseP, 7132) – *sanz dotance* (AmbroiseP, 1341, 1391, 6906, 8920) – *sanz dote* (AmbroiseP, 1315, 4905, 9141, 9693, 8091, 8287) – *sanz failance* (AmbroiseP, 1123, 2611) – *sanz faille* (AmbroiseP, 1046, 2558, 5726, 6620, 6693, 7190, 8297, 9151, 10849) – *Mout fu grant la bataille, ce vous di par verté* (SiegeBarbG, 2373) – *Onques Dex ne fist home, por voir le vos creant, Qui eüst en son cors plus grant herdement* (RenMontDT, 537-538) – *La peüsiez trover, c'est verité provee, Mult grant chevalerie et mult grant aünee* (RenMontDT, 1240-41) – *En meins d'un mois, c'est verité provee, Dex ne fist arme qui de mere soit nee, Des Sarrazins nonbrast pas l'asemblee* (ChevVivM, 178-80, et 195) – *ce savons nos de fi* (RCambrK², 348) – *ne vos mentirai ja* (RCambrK², 2241) – *Raous l'ocist, ce sevent li auquant* (RCambrK², 3057, 3065)

On trouve ces formules d'attestation du « dire vrai » encore dans les *romances* en moyen anglais : « il s'agit d'une part de *withouten lees* (littéralement : sans mensonges, sans mentir) puis de *for sooth to say(n)* (pour/à dire le vrai, en vérité) et enfin de *is not to laine* (on ne peut le cacher, d'où il faut bien le dire, on peut bien l'avouer). Elles sont constitutives du *topos* de la véracité tel qu'on le rencontre également dans les *lais bretons*, *topos* remarquable en ce qu'il arrive, à partir du sens dénoté de l'authenticité de l'aventure narrée, à affirmer au contraire la dimension fictionnelle du récit ; le poète ou conteur parle « en vérité », mais c'est de la vérité de la fable qu'il s'agit. (Stévanovitch & Vial 2015, 477-478).

Recours à Dieu comme garant : *si Deus me saut* (AmbroiseP, 4624) – *si Deus me veie* (AmbroiseP, 385, 4935, 9046)

- attestation de la source : *ço dit la letre* (AmbroiseP, 10950) – *selon la letre* (AmbroiseP, 3546) – *ço dit l'estoire* (AmbroiseP, 3659) – *ço dit l'estoire et conte* (AmbroiseP, 11708) – *ço dit li livre(s)* (AmbroiseP, 2608, 7544) – *ço me conta l'em* (AmbroiseP, 9865) – *com l'en trueve* (AmbroiseP, 3500) – *si com j'enquis* (AmbroiseP, 4546, 6152) – *si con trovons lisant* (RCambrK², 3061) – *si com je truis lisant* (SiegeBarbG, 1540)
- injonction : *ço sachiez* (AmbroiseP, 10514) – *E dura granz la guerre, ço sachiez par verté* (RenMontDT, 185). Cf. son emploi très fréquent chez Villehardouin. / *Et vait ceinte l'espee de bonté coneüe, Le blanc haubert vestu, ce fu chose seüe* (RenMontDT, 412-13)
- autres : *ço besogne* : *Il s'esmurent en sa* besoigne, Sin avront merci, ço besoigne* (AmbroiseP, 479- 480), cf. T-L, I, 946 s. v. **besoignier**, (*ist billig*). « C'est justice » – *ço os dire* (AmbroiseP, 3135) – *com jo enquis* (AmbroiseP, 8213) – *fust folie ou fust saveir* (AmbroiseP, 822), accrochage assez artificiel au contexte : *Ge ne poi mie tot savoir, Mais, fust folie ou fust savoir, Ainz qu'il fust bien par tot l'ost seu, Eurent li Franceis veu Noz penoncels e noz banieres Sur le murs de plusors manieres* (AmbroiseP, 821-826). Cf. *La meie amie, U seit saveir u seit folie, Jo ferai ço que vos vulez* (GaimarB, 314) – *tres bien le vos disons* (RCambrK², 602, 606).

Épithètes, tournures, invocations, imprécations, comparaisons qui ne sont là que pour allonger le vers ou fournir une rime. Les chevilles sont un cas de figure différent. Elles se rencontrent habituellement à la rime et font généralement trois ou quatre syllabes. Elles ont une fonction essentiellement métrique, complètent le vers, fournissent la rime, et dérangent le moins possible le sens en apparence. Par exemple *that ilke tide* (à ce moment-là) n'apporte strictement aucune information, car il va de soi que l'action narrée s'est produite au moment dont il est question. » Elles peuvent cependant avoir une fonction stylistique marquée, comme l'illustre un passage où « trois formules, groupées à peu près au centre de la strophe, donnent une ampleur emphatique aux vers dans lesquels Lancelot affirme contre tout bon sens son intention de participer au tournoi malgré la blessure qui le cloue au lit. » (Stévanovitch & Vial 2015, 477).

Cf. *La curout une maladie*,

Si atendez que je la die :

Par unes pluies qui donc plurent.

On trouve une fonction analogue de cheville dans bien d'autres œuvres, françaises ou étrangères, à l'exemple de la *Stanzaic More Arthur*, poème moyen-anglais de la fin du 14^e siècle, à la différence des formules qualifiant les personnages : « Même si les qualités qu'elles attribuent aux personnages sont typiques et apportent peu d'information, on ne peut pas dire qu'elles sont vides de sens.

Relevé des formules épiques dans AmbroiseP (*Estoire de la gurre sainte*, récit de la troisième croisade (1190-1192)

La / Lors veïssiez / Lors oïssiez et eth vos

La veïssiez chevaliers curre

Et croisier sei par ahatie (AmbroiseP, 143-44) : empressement des chevaliers et autres à se croiser, ferveur collective.

Lors veïssiez tant genz movoir

E de toutes parz aplovoir,

Et tel conrei e tel tristesse

E al departir tel destrece (297-300)

Ki veïst l'ost quant s'en isseit (327) : débarquement des croisés.

Quant l'ost errot tote sa voie

La veïssiez, se Deu me voie,

Vallez et dames et puceles,

Od biuas pichierres e od orceles,

E od seilles e od bacins,

L'eveporter as pelerins (385-390) : empressement à porter de l'eau aux pèlerins.

La veïssiez gent assaillie

Durement e de grant baillie (777-78)
La veïssiez ses gens monter
Et les montaines sormonter (791-92)
Lors veïssiez nos gens huer

Et desconfire et tempester (805-807)
Lors veïssiez l'un l'autre abatre (1520)
Lors oïssiez noz genz huer
Com il nos aveient hué
Ainz que nos faisons remué (1526-27)
La vaïssiez hardie emprise
E gent de guerre bien aprise (1535-36)
La veïssiez quarels voler
E Grius morir e afoler (1545-46)
Tant veïssiez cheval gisanz,
Haubers e espees e lances
E penoncels e conisances (1643-44)
La veïssiez fiers cops ruer
Que li reis Richarz i ruot,
E les ocist et tuot... (2268-70)
Et quant il vint pres del rivage,
La veïssiez tot le barnage
De l'ost après le rei de France
Venir encontre od desirance
E mult ert grant gent encontre alee.
A terre issi de sa gualee,
La oïssiez tropes tromper
Encontre Richart le non per (2334-2340)
La veïssiez joie pleniere
De gens de diverse maniere
E biaux soneiz dire e chançons... (2361-63)
Si ne cuid que onques veïssiez
En nul liu ou vous allissiez
Tanz cirges ne tel luminaire (2373-75)
Lors veïssiez Turcs desver,
A val la marine acorouent (2872-73)
La veïssiez endesraietes
Plus de cinc cent mile saietes (3109-10)
La veïssiez gent roeler
E cheoir e esboeler (3115-16)
Adonc oïssiez grant deport :
La veïssiez feme venir
E coltels en lor mains tenir (3308-09)
La veïssiez pilez pluveir
E Turs mucier par estoveir ;
La veïssiez proz gens osees
E assaillir par reposees (3793-96)
La veïssiez les archers traire,
E arbalestes biaux traiz faire ;
La veïssiez grant aaties
E gent navrer dedens parties,

*La veïssiez bons vassals core
 Al muton defendre e rescore (3873-3878)
 La peüssiez veoir maint bon destrier courant,
 Les arçons decopés, lor resnes trainant. (SiegeBarbG, 192-93)*

Aussi, interjection et intensif :
*Hé!Dex, la ot le jor tante chape tiree
 Que molt vilainement fu ilec deschiree,
 Tant hauberc jaserant, tante pelice lee,
 Tant elme desrompu, tante maille fauseee,
 Tant vaillant chevalier gisant enmi la pree,
 Et tant pié et tant pon, tante teste copee. (RenMontDT, 694-699)*

*Ethe vos dans AmbroiseP :
 Eth vos la barate esmeue
 E la noise par l'ost creüe (707-8)
 Estes vos les portes fermees (713)
 Eth vos les gualees meues,
 Que totes erent esleues (2127-28)
 Eth vos la bataille finee (2264)
 Eth les vos toz contre l'estorie
 Qui tost venoit del vent de boire
 Contre val la rive fendant (3281-83)
 A tant eth vos la començaïlle
 E des estories la bataille (8297-98)*

Notation atmosphérique

*Li jorz fut chaud, la nuit serie (AmbroiseP, 353) (Assemblée de Vézelay)
 Si com il* erroit e s'estoire *le roi Richard
 Li tramist Deus un vent de boire ((AmbroiseP, 2305-06)
 Mais Dampnedeus par sa franchise
 Lor envoia un vent de boire
 Qui le mena a tot s'estoire
 Al port de Jaffe al vendredi
 Tart et par nuit... (AmbroiseP, 1190-93).
 Beaus fu li jors et li estor fu fors (ChevVivM, 1482) *Beaus fu li tens et li estors fu fors* (Ms. D)
 Beaus fu li jors et li soleil luisant (ChevVivM, 1500)
 Épithète « de nature » :
 la bele a la clere façon ((AmbroiseP,1738)
 Li quens Raous a la clere façon (RCambrK², 275 et 282) – *Savari le conte a la clere façon*
 (SiegeBarbG, 1418)*

Focalisation hyperbolique caractérisant les événements, les actions, les qualificatifs des personnages, que l'on retrouve chez les historiographes directement inspirés par les chansons de geste :

Evocation de la bataille générale :
*Moult fu grans la bataille, li estors esbaudis (SiegeBarbG, 1318)
 Mout fu grans la bataille, ce vous di par verté (SiegeBarbG, 2373)
 Moult par fu grant la noise, le brait et le tenpier (SiegeBarbG, 2845)
 Moult fu grande la noise desous Sorre el Larris (SiegeBarbG, XCVI, 3116)
 Mout fu fors li enchaus dedesous Sorre es prez (SiegeBarbG, XCVII, 3143)*

Grant fu la noise cel jor en Aleschans (ChevVivM, 1596)

Grant fu la noise et li estors comun (ChevVivM, 1609)

Grant fu la noise et le bruit et l'estor (ChevVivM, 1623)

Scènes de foule :

Mout fu grant le barnage, quant le roi dut laver (FierL, II, 46)

Grant fu la joie e la noiz clere (AmbroiseP, 2355) : association de la joie et de la clarté de la nuit.

Exacerbation des sentiments et des émotions animant un personnage :

Mout est le Sarrazins fiers et maltalentis ;

Mout grant effroi menoit sur le mul arabi (FierL, 70, 7071)

Mout fu dolans Berniers et corrociés (RCambrK², 3809)

Moult fu grans la douleur quant l'un l'autre perdi (SiegeBarbG, 1388) /

Li amirans fu moult en son tref courouciez (SiegeBarbG, Laisse LXXVIII, 2414)

Cette focalisation se repère bien dans d'autres genres, et M. Bastide note ainsi sa haute fréquence dans *Le Bel Inconnu*, mais elle trouve son terrain d'élection dans la chanson de geste, pour souligner l'intensité de scènes récurrentes, comme les combats, les manifestations de joie ou de deuil. (Bastide 1997).

Réactions violentes à une nouvelle, à un spectacle, en particulier douleur et colère, émotivité extrême soulignée par E. Lommatzsch : « Allgemein jedoch geben sich die Meschen der mittelalterlichen Epochen, auch die Angehörigen höheren Stände, in solchen Augenblicken leidenschaftlichen und wilden Empfindungsgebärde hin, mit einer Heftigkeit, wie sie moderner Empfindungsart und Sitte fremd geworden ist. » (Lommatzsch 1923, 26) Sans compter l'expression de la « bekümmerte Haltung » par le geste de baisser la tête, *cliner le chief, avoir le chief enclin / embronchier le chief, avoir le chief embronchié/embronc*, pour exprimer l'humilité, le souci, l'accablement, dans l'éventail des gestes stéréotypés, geste sans doute inspiré par la mort du Christ sur la croix, *Inclinato capite tradidit* (Évangile de Jean), Cf. *Pélerinage de Jésus Christ* de Guillaume de Diguleville, 9517. Note 2.

Avec l'emploi récurrent de *mult* chez Villehardouin, parmi les traits épiques de son récit, cf. infra (I, ch. I -V) :

Et quant il lor conta les nouvelles coment il avoient exploitié, molt en firent grant joie (§ 34, mss. BCDE) / *en firent mult grant joie*, ms. O.

Mult fu grant dielx par tote sa terre (§ 46)

Mult fu bele cele estoire et riche (§ 49)

Mult fu granz descroisemenz a cels de l'ost qui en Venise aloient (§ 55)

Mult fu li oz bele et de bones genz (§ 56)

Mult fu contraliez de ceus qui volsissent que l'ost se departist (§ 63)

Mult ot illuec grant pitié del pueple de la terre et des melerins et mainte lerne plore (§ 67)

« *Mult ont fait grant oltrage cil qui ont cel plait deffait* » § 84)

Mult le tindrent bien li troi.. (§ 106)

Mult fu grant dommages a l'ost (§ 110)

A grant bien fu atornez au serjant et mult fu volentiers en l'ost veüz (§ 122)

Verbe en tête dans le presentative movement :

Vait s'en Gueris, .vii. vins hommes chaele (RCambrK², 3302)

Vont s'en li Sarrasin, s'ont leur voile drecie (SiegeBarbG, 529)

Vait s'en li dus Gyrars, qu'il n'i vult atargier (SiegeBarbG, LXXV, 2223)

Formule marquant la rapidité d'un départ, d'une réplique: *ne voloir atargier, n'avoir soin de targier*, vaut comme une cheville

Vait s'en li dus Gyrars qu'il n'i vout atargier (SiegeBarbG, 2223) – *Corsols s'en es tornez, que ne se vout targier* (SiegeBarbG, 2244) – *Et la pucele y monte qui n'ot soing de targier* (SiegeBarbG, 1945) – *Cele li respondi, ne se vout atargier* (SiegeBarbG, 1955) – *Et si sonna .i. cor sans point de l'atargier* (SiegeBarbG, 2279) – *Gyrars se dresce en piez, ne se volt atargier* (SiegeBarbG, 2672) / *sans arestison : Il vait a Malaquin sans point d'arestison* (SiegeBarbG, 2696) – *Et sont venuz au gué sans nulle airison* (SiegeBarb, 2718)

Exemples de laisses farcies de séquences formulaires dans les chansons de geste :

- Laisses en *-ier*

Dans RCambrK² : mots récurrents que l'on retrouve dans d'autres laisses en *-ier* d'autres chansons de geste :

Laisse CXXVI : *destrier, acier, trebuchier, detranchier, tranchier, corecier, chier, fier*

Laisse CXXVIII : *fier, trebuchier (2 x), acier, destrier, correcier*

Laisse CXXXIII : *fier, destrier, trebuchier, chevalier*

Laisse CXL : *chevalier, acier, trebuchier, chier*

Laisse CXLVI : *chevalier, percier, brisier, acier, tranchier, aidier*

Laisse CLV : *acier, correcier, destrier, trebuchier, aidier*

Dans SiegeBarbG :

Laisse XXX en *-ez* : *branc letrez, haubers saffrez, escus listez (x 2), elme gemez*

Laisse LIV en *-i* : *auberc tresli, branc fourbi, escu volti, pré flori,*

Comparer avec une scène de joute individuelle dans les romans en prose, exemple du combat de Lancelot contre un chevalier dans TristPrMé, I, 29, p. 92 :

Quant Lanselos voit que a joster le couvient, il n'i fait autre delaiement, ains laisse courre au cevalier au ferir des esperons et li donne un si grant cop en mi le pis tout a descouvert que pour le hauberc ne remaint k'il ne li fache le glaive boire u pis et li met auques em parfont la dedens le fer trenchant. Li cevaliers ne puet le caup soustenit, com chil ki se sent durement feru, et pour ce vole il du ceval a tere mout felenessement et gist illuec autresi comme mort et maintenant est environ lui la tere tainte de son sonc et vermeille.

Contraste remarquable avec la chanson de geste :

- Deux longues phrases complexes au regard des phases décomposées de la chanson de geste.

- Aucun qualificatif appliqué aux armes.

Que devient la formule dans les chansons de geste tardives ?

Les chansons de geste tardives puisent dans l'outillage formulaire (Andrieux-Reix 1995, 140), mais aussi emploi dans la prose romanesque, dans des motifs traditionnels : récurrence de la formule *la veïssiez / peïssiez veoir* dans l'évocation d'un récit de bataille ou l'expression des pleurs, comme dans les proses de *Mélusine* ou du *Petit Jehan de Saintré* (Andrieux-Reix 1995, 141).

Espace épique élargi dans les chansons de geste des 14^e et 15^e siècles, que W. Kibler appelle chansons d'aventures (Kibler 508-15).

Mais procédés traditionnels, avec le souci partagé de **communication rituelle** : « La structure strophique de la laisse s'est modifié [dans les chansons de geste tardives] : de façon générale, le passage d'une strophe à l'autre n'apparaît pas dicté par des considérations de contenu ou des objectifs poétiques, mais par des contraintes très formelles, les exigences de la rime, par exemple. Mais, dans le même temps, le poète, au lieu de chercher à gommer le passage d'une laisse à l'autre, le souligne par les procédés traditionnels (vers d'intonation ou de conclusion), ou par des moyens nouveaux : au 13^e siècle, le vers orpherlin ou bien, au 14^e, la locution sentencieuse ; celle-ci, fréquemment constituée en distique, s'affirme, mieux parfois que le reste de la laisse, comme texte poétique ; mais elle a aussi pour fonction de rappeler les origines du genre, c'est-à-dire le souci partagé de **la communication rituelle**, qui fonde la relation entre un disant et un écoutant. » (Suard 1994, p. 79 : « La chanson de geste en France », in *L'épopée*, Typologie des sources du Moyen Âge occidental, fasc. 49, Turnhout, Brépols, 1988, 70).

Il subsiste, au 15^e siècle, une perception de l'identité épique, associant, comme par le passé, la célébration des *gesta Francorum et antiquorum opera* et celle des *vita et martyria sanctorum*, après avoir intégré l'apport romanesque («armes et amours») dans les thèmes traditionnels de la lutte contre les païens (ibid., p. 83)

Chansons tardives marquées par un souci didactique, nombreux couplets moralisateurs et proverbes. Structures narratives nouvelles, mais ayant volontiers recours aux moules traditionnels. Les chansons de geste tardives n'ont pas abandonné formules et clichés, genre littéraire et formes d'écriture restent intimement liés (Plouzeau, 1988) « À la fin du 14^e siècle, Cuvelier, voulant célébrer les exploits de du Guesclin, qui vient de mourir, et perpétuer sa mémoire, utilise la forme de la chanson de geste et le manifeste dans son prologue :

*Or me veilliez oïr, chevalier et meschin,
Bourjoises et bourjois, prestres, clers, jacobins,
Et je vous chanterai commencement et fin
De la vie vaillant de Bertran Du Guesclin,
Connestable de France, le vaillant palazin,
Qui tant fust redoubtez jusqu'a l'eaue du Rin,
En France, en Auvergne et dedens Limoosin.*

Il se place donc dans la perspective fictive du chant destiné à être écouté et découpe son récit en laisses d'alexandrin rimés. » (Suard 1994, 247-48 / « L'épopée française tardive (XIV^e-XV^e siècle) », in *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent*, éd. par J.-M. D'Heur et N. Cherubini, Liège, A980, 449-460, p. 455)

Prétention à dire le vrai, revendication de l'authenticité. Cf. *Tristan de Nanteuil* : « L'auteur de *Tristan de Nanteuil*, qui écrit portant une oeuvre de pure fiction, au sens historique du terme, s'installe à son tour dans la revendication d'authenticité : « Or entendés a moi, pour Dieu et pour son non, Et je diray l'histoire ou il n'a se voir non ; Cë est des nobles hoirs dame Aye d'Avignon » (13104-6) » (ibid., p. 248 / 454) → « vérité de l'époque ».

Conclusion sur ces œuvres épiques tardives : « Replacés dans leur perspective propre, ces textes, une fois édités, se feront apprécier d'eux mêmes ; on reconnaîtra en eux des œuvres d'abord destinées aux nobles, qui associent la structure épique traditionnelle et la complexité narrative du roman, le charme du merveilleux et la rigueur des actions héroïques, la volonté de conter et celle de dire le vrai. » (ibid., p. 252 / 458).

La facture épique dans la prose manuscrite amplifiée de *Renaut de Montauban* : *L'appel au regard du lecteur* : Le premier souci du remanieur est de « donner au lecteur une appréhension visuelle du roman : action et personnages doivent être aussi présents que peut l'être un tableau ». Exemple de la formule *Lors veïssiez* : « Une énumération colorée permet au lecteur de jouir d'une scène tout en mouvement :

*Et qui lors eust veu les varlés des chevaliers et nobles hommes visiter l'abaye, tuer poulaïlle, coper gorge a moutons, rompre volieres et mues pour les pigeons et chapons avoir, abatre beufs et cuisiniers metre en besoigne, il eust semblé que ce eussent esté gens affamés et qui onques n'eussent veu viande. Puis firent grans feus pour faire leur appareil, et ce pendant cercherent les caves et celiers et firent leans si merveilleus desroy que l'abaye en apovry mout. Ms. Arsenal 5073, 229v) » (Suard 1994, 361 / « La prose amplifiée de *Renaut de Montauban* », in *Actes du IV^e Colloque International sur le Moyen Français*, Dees A. éd., Amsterdam, 361-385, p. 373)*

Cf. aussi scène de bataille :

Et lors eussiez veu archiers et arballestriers tirer l'un sur l'autre et navrer homme et chevaulx, ainsi qu'il en pouoït advenir. (19174, 117v-118r) (ibid., p. 363)

Dilution, effritement de la formule

Dilution de la laisse épique dans *Huon de Bordeaux*, soulignée par Kibler et Suard dans leur édition du ms. P de *Huon* décasyllabique : « Il s'agit d'un texte essentiellement narratif, dans lequel la

structure essentielle de la chanson de geste, la laisse, a perdu son unité organique, pour devenir le cadre très souple d'une construction souvent complexe fondée sur les relations d'écho ou d'opposition introduites entre les événements contés dans les différentes parties du texte. Nous avons repéré l'usage fréquent de la symétrie, qui permet des rappels discrets entre les épisodes, mais le poète connaît aussi l'usage qu'il peut faire de certaines formules – voir l'évocation de la nudité de Huon après la faute sexuelle, très fréquente jusqu'à la fin du séjour à Monbrant. Les laisses parallèles sont rares, et d'autant plus remarquables – la scène de l'arrivée à Baylone, contée en une série de laisses très brèves, est présentée avec une maîtrise étonnante – et les laisses très longues ne sont pas exceptionnelles » (éd. p. XXXIII-XXXIV).

Exemple d'une laisse presque entièrement tissée de formules épiques dans le discours de menaces de Bueve d'Aigremont à l'adresse de Charlemagne dans RenMontDT :

*Se le puis encontre, sor son **escu listé**
 Li cuit tel cop doner de mon **branc acéré**
 Que ja ne porra estre par son hauberc tensé
 Que tot parmi le cors ne soit lo fers passez,
 Et o lui de ses homes et de son parenté.
 Cuide il dont que je soie espoentez ?
 Nenil, **par cele foi que je doi Dameldé**,
 N'en penroie pas Rains, cele bone cité
 Li mesages ne soit **occiz et affolez** :
 Mar m'i a menacié en mon **palés listé**.*

Les formules font partie des caractéristiques les plus marquantes du style épique, perpétuées dans les chansons de geste tardives, où elles restent comme des buttes-témoins traditionnels de ce style, comme le sont encore, au 16^e siècle, les formules polynomiques du style narratif, qui se nourrit de clichés, comme l'a souligné A. Lorian, à propos de la stéréotypie qui y règne : « Une [...] série de formules est imputable au conformisme, c'est-à-dire à l'imitation des modèles et au respect de la tradition orale ou écrite. Certains genres ou sous-genres littéraires, plus strictement définis et parfois plus anciens (en France) que le conte ou la nouvelle, se sont créés un jargon spécialisé qui se nourrit de tics et de clichés, polynomiques ou non » (Lorian 1973, 83). Et d'illustrer son propos par le relevé de redoublements hyperboliques chez nombre d'écrivains de l'époque.

Bibliographie

1. Éditions

- AmbroiseP = Ambroise, *Histoire de la guerre sainte, Histoire en vers de la troisième croisade (1190-1192)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1857.
- ChevVivM = *La chevalerie Vivien*, éd. D. McMillan, CUER MA, Université de Provence, 1997.
- FierB = *Fierabras, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Marc Le Person, Paris, Champion, 2003. CFMA, 143.
- GormB³ = *Gormont et Isembart*, éd. A. Bayot, Paris, Champion, 1931. CFMA.
- HuonK = *Huon de Bordeaux, chanson de geste du XIII^e siècle, publiée d'après le manuscrit de Paris BNF fr. 22555 (P)*, par William W. Kibler et François Suard, Paris, Champion, 2003.
- LanPrM = *Lancelot, roman en prose du XIII^e siècle*, éd. A. Micha, t. II, Paris – Genève, Droz, 1978.
- ParDuchP = *Parise la duchesse (Chanson de geste du XIII^e siècle)*, éd. May Plouzeau, Université de Provence, Publications du CUERMA, *Senefiance*, n° 18, 1986
- PriseOrABR² = *La Prise d'Orange*, éd. Claude Régner, Paris, Kincksiek, 1967.
- RCambrK² = *Raoul de Cambrai, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Sarah Kay, Paris, Livre de poche, Lettres Gothiques, 1996.
- RolS² = *La Chanson de Roland*, éd. C. Segre, Genève, Droz, 2003.
- SiègeBarbBG = *Le siège de Barbastre*, éd. B. Guidot, Champion, CFMA, 137, 2000.

TurpinBrianeS = *The Anglo-Norman Pseudo-Turpin Chronicle of William de Briane*, éd. Ian Short, Oxford, 1973. Anglo-Norman Text Society.

2. Études

2.1. Actes des colloque consacrés à « La formule au Moyen Âge »

- *La formule au Moyen Âge*, I, Élise Louvriot (éd.), Turnhout, Brepols, 2012. ARTEM n° 15.

- *La formule au Moyen Âge* II, Isabelle Draelants / Christelle Balouzat-Loubet (éd.), Turnhout, Brepols, 2015. ARTEM, n° 23.

- *La formule au Moyen Âge*, III, Caroline De Barrau / Olivier Simonin (éd.), Turnhout, Brepols, 2021. ARTEM, n° 28.

2.2. Études particulières

Andrieux-Reix, Nelly (1993) : « *Grant fu l'estor, grant fu la joie* : formes et formules de la fête épique : le cas d'*Aliscans* », in J. Dufournet (éd.), *Mourir aux Aliscans - Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, champion, 9-30.

Andrieux-Reix, Nelly (1994) : « *La veïssiez fier estor esbaudir*. Essai d'interprétation du lexème dans *Aliscans* », *L'information grammaticale*, 60, 3-8.

Andrieux-Reix, Nelly (1995) : « *Lors veïssiez*, histoire d'une marque de diction », *Linx*, 32, 133-145.

Arbusow, Leonid (1963²) : *Colores Rhetorici*, Göttingen, Vanden Hoecke & Ruprecht.

Balon, Laurent (2012) : « *Et poignent les chevax des esperons dorez* : la formule *éperonner le cheval*, le vocabulaire et les épithètes formulaires du cheval dans *Garin de Monglane* », in Louvriot E. (dir.) *La formule au Moyen Âge*, 13-28.

Balon, Laurent & Larrivée, Pierre (2016) : « L'ancien français n'est déjà plus une langue à sujet nul : nouveau témoignage des textes légaux », *Journal of French Studies* 16/2, 221-237.

Bastide, Mario (1997) : « *Molt fu la cort qu'Artus tint grant* ». D'une structure récurrente dans *Le Bel Inconnu* », *L'information grammaticale*, 73, 21-23.

Beer, Jeanette M.A. (1968) : *Villehardouin, epic historian*, Genève, Droz.

Besnard, Lucien (1903) : *Les larmes dans l'épopée, particulièrement dans l'épopée française jusqu'à la fin du XII^e siècle : étude de littérature comparée*, Dissertation, Faculté de Philosophie de Strasbourg.

Boutet, Dominique (1995) : *La chanson de geste*, Paris, PUF.

Burgess, Glyn Sheridan (1970) : *Contribution à l'étude du vocabulaire précourtois*, Droz, Genève.

Buridant, Claude (1973a) : « Villehardouin, *La Conquête de Constantinople*. De Corfou au cap Malée ». Explication de texte. *Information littéraire*, n°3, pp. 132-138.

Buridant, Claude (1973b) : "Motifs et formules dans la *Conquête de Constantinople* de Villehardouin". *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 151, 1973, pp. 355-376.

Buridant, Claude (1978) : « Résurgences et déclics épiques dans les chroniques en prose au XIII^e siècle : l'exemple du manuscrit Vatican Regina 624. » Actes du VII^e Congrès International de la Société Rencesvals, Liège, 1978, 443-454.

Buridant, Claude (1980) : « Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVII^e siècle. » *Bulletin du Centre d'Analyse du discours*, n°4, *Synonymies*, 5-79.

Genette, Gérard (1991) : *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

de Caluwé, Jacques (1970) : « L'originalité de quelques prières épiques », *Marche Romane*, XX-4, 59-74.

de Caluwé, Jacques (1976) : « La prière épique dans les plus anciennes chansons de geste françaises », *Marche Romane, Mélanges Jeanne Wathelet-Willem*, XXVI – 3/4, 97-116.

Charpentier, Hélène (1988) : « Les couleurs de l'histoire et de l'épopée dans les *Faits des Romains* », in *Les couleurs au Moyen Âge, Senefiance*, 24,

- Chosson, Gilles A. (2000) : *Sémiotique de l'épopée dans le discours narratif de Geoffroi de Villehardouin*, University of Montana, Scholar Works at University of Montana [en ligne sur la Toile].
- Colby, Alice (1965) : *The portrait in twelfth-century french literature*, Genève, Droz.
- Crépin, André (1978) : « Formule, motif et thème : la clarté dans la *Chanson de Roland* » in *Charlemagne et l'épopée romane*, Actes du VII^e Congrès International de la Société Rencesvals, Liège, 28 août – 4 septembre 1976, Université de Liège, Congrès et colloques, 345-358.
- Curtius, Ernst - Robert (1938) : « Zur Literarästhetik des Mittelalters... Rolandslied und epischer Stil », *Zeitschrift zur romanische Philologie*, 58, 215-232.
- Curtius, Ernst - Robert (1944) : « Über die altfranzösische Epik », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 64, 233-320.
- Curtius, Ernst-Robert (1948) : *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke-Verlag.
- Drzewicka, Anna (1987) : « Le procédé de l'adaptation parodique du style formulaire : le cas de la formule 'qui donc veïst' », in *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste. Senefiance*, CUERMA, n° 8, 445-459.
- Ehrnitz, Rudolf (1940) : *Die Grandes chroniques de France und der Pseudo-Turpin*, Würzburg, Ausmühle – Trillsch.
- Frappier, Jean (1959) : « Les destriers et leurs épithètes », in *La technique littéraire des chansons de geste*, Paris, Les Belles Lettres. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 50, p. 85-102.
- Frappier, Jean (1967²) : *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange. II. Le Couronnement de Louis, Le Charroi de Nîmes, La Prise d'Orange*, Paris, SEDES, 132-140.
- Gittleman, Anne Iker (1967) : « *Le style épique dans Garin le Loherain*, Genève, Droz. Publications Romanes et Françaises, XCIV.
- Hackett W. M. (1973) : « 'IRE, COURROUX' et leurs dérivés en ancien français et en provençal », in *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 169-180.
- Hatzfeld, Healmut A. (1952) : *Literature through Art. A new Approach to French Literature*, New York, Oxford University Press.
- Heinemann, E. A. (1993) : *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz.
- Heusch, Calos (2012) : « Avant-propos », in C. Heusch / G. Martin (éd.), *Paratexte et stratégies de pouvoir dans la péninsule ibérique au Moyen Âge*, *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 35/1, 19-26.
- James-Raoul, Danièle (2012) : « La théorie des trois styles dans les arts médiolatins des XII^e et XIII^e siècles », in Chantal Connochie-Bourges & Sébastien Douchet (éds.), *Effets de style au Moyen Âge*, *Senefiance*, n° 58, Presses Universitaires de Provence, 17-26.
- Jonin, Pierre (1975) : « La 'clere' Espagne de Blancandrin », *Mosaic : A Journal of the Interdisciplinary Study of Literature*, 8/4, 85-96.
- Kibler, William (1984) : « La chanson d'aventures », in *Essor et fortune de la chanson de geste*, Modena, II, 508-15.
- Koch, Peter (1993) : « Pour une typologie contextuelle et médiale des plus anciens documents/monuments des langues romanes », in Maria Selig et alii (éd.), *Le passage à l'écrit des langues romanes*, Tübingen, Gunter Narr, 39-82.
- Labande, Edmond-René (1955) : « Le credo épique. À propos des prières dans les chansons de geste », *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris, t. II, 62-80.
- Legros, Huguette (1981) : « Les prières d'Isembart et de Vivien, dissemblances et analogie : la fction narrative de la prière », in *La prière au Moyen Âge*, *Senefiance*, n° 30, 361-373.
- Lommatzsch, Ernst (1923) : « Darstellung von Trauer und Schmerz in der altfranzösischen Literatur », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 43, 20-67.

- Longhi, Blandine (2012) : « *Li plus hardiz est couarz devenuz* : Les formules mentionnant la peur, indices de l'évolution des chansons de geste », in E. Louvriot (dir.), *La formule au Moyen Âge*, 29-44.
- Lorian, Alexandre (1973) : *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck. Bibliothèque Française et Romane, A, 26.
- Louvriot, Élise (dir.) (2012) : *La formule au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols. Coll. Artem [Actes du colloque de Nancy 2010].
- Martin, Jean-Pierre (1987) : « Les motifs dans les chansons de geste. Définition et utilisation », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 30-120, 315-329.
- Martin, Jean-Pierre (1992) : « Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale) », Lille, Centre d'Études médiévales et dialectales » de Lille III, 1992.
- Martin, Jean-Pierre (2017) : *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours sur l'épopée médiévale, 1)*, Paris, Champion. Essai sur le Moyen Âge, 65. [Nouvelle édition de la thèse de 1992].
- Micha, Alexandre (1970) : « Couleur épique dans le *Roman de Thèbes* », *Romania*, 91, 145-160.
- Roussel, Claude (2005) : « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches épiques et humanistes*, 12, 15-28.
- Michéa, René (1953) : « Mots fréquents et mots disponibles : un aspect nouveau de la statistique du langage », *Langues modernes*, t. 47, 338-344.
- Narros, Jonathan Gómez (2015) : « Un ordo litúrgico latino convertido en literatura romance : el Ordo Commendationis Animae de la épica española », *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, Num. Especial, 89-104.
- Nichols, Stephen G. (1961) : *Formulaic diction and thematic composition in the Chanson de Roland*, Chapel Hill, the University of North Carolina Press.
- Obry, Vanessa (2013) : « *Ore est Lanval mut entrepris* : Formules et construction du personnage dans quelques récits français du XII^e siècle », in E. Louvriot (dir.), *La formule au Moyen-Âge*, 45-62).
- Paris, Gaston (1890) : « Henri de Valenciennes », *Romania*, 19, 63-72.
- Parry, Milman (1928) : *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres.
- Plouzeau, May (1988) : « *Vert heaume* : approches d'un syntagme », in *Les couleurs au Moyen Âge, Senefiance, C.U.E.R.M.A.*, 589-650.
- Roncaglia, Aurelio (1959) : « Petits vers et refrain dans les chansons de geste », in *La technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège (septembre 1957)*, Paris, Les Belles Lettres. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, n° CL, 141-159.
- Rousset, Paul (1959) : « Recherches sur l'émotivité à l'époque romane », *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 2, 53-67.
- Rychner, Jean (1955) : *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève, Droz – Giard, Lille.
- Schon, Peter (1960) : *Sudien zum Stil der frühen französischen Prosa (Robert de Clari, Geoffroy de Villehardouin, Henri de Valenciennes)*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1960. Analecta Romanica, 8.
- Singerman, Jerome E. (1985) : « *Si com c'est veir*, The Polemical Approach to Prayer in *Le couronnement de Louis* », *Romania*, 106, 289-302.
- Short, Ian (1966-67) : *The anglo-norman translation of the Pseudo-Turpin Chronicle*, thèse, London University.
- Stefenelli, Arnulf (1957) : *Der Synonymenreichtum der Altfranzösischen Dichtersprache*, Wien, Böhlhaus.

- Stévanovitch, Colette & Vial, Claire (2015) : « Les formules dans le *Stanzaic Morte Arthur* », in I. Draelents / C. Balouzat-Loubet (éd.), *La formule au Moyen Âge*, II, Turnhout, Brepols, ARTEM, n° 23, 189-212.
- Suard, François (1994) : *Chanson de geste et tradition épique au Moyen Âge*, Caen, éd. Paradigme.
- Suard, François (1996) : « *L'épopée : mythe, histoire, société*, J.-P. Martin et F. Suard éd., *Littérales* Paris X-Nanterre.
- Suard, François (2011) : *Guide de la chanson de geste et de sa postériorité littéraire*, Paris, Champion.
- Varga, Eva (2017) : *Verbstellungsmuster im Altfranzösischen. Ein Beitrag zur historischen Syntaxforschung aus traditioneller Perspektive*. Berlin, De Gruyter, Edition Niemeyer. Beihefte für romanische Philologie, 416.
- Velinova, Malinka (2011) : « Variation dans l'expression des relations spatio-temporelles en français médiéval », *Écho des études romanes*, VII, n° 1, 5-19.
- Velinova, Malinka (2021) : « La formule épique dans le moule de la relative en ancien français », in O. Simonin / C. De Barrau (éd.), *La formule au Moyen Âge*, III, Turnhout, Brepols, ARTEM, n° 28, 303-325.
- Wilmet, Marc (1979) : « Le démonstratif dit « absolu » ou « de notoriété » en ancien français », *Romania*, 100, 1-20.
- Zumthor, Paul (1963) : *Langues et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck.
- Zumthor, Paul (1972) : *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil. Coll. Essais.
- Zumthor, Paul (1983) : *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.
- Zumthor, Paul (1987) : *La lettre et la voix*, Paris, Seuil.