

LE SENTIMENT DE LA NATURE DANS LA
CHANSON DE ROLAND.
QUELQUES CONSIDÉRATIONS À PROPOS DU
VERS 814



Juan PAREDES
Universidad de Granada

Bien que le paysage en tant que pleine création artistique soit une aspiration et une conquête du Baroque, il ne fait pas de doute que dans le chemin jalonné vers cette réussite, il existe tout un long parcours dans lequel n'ont pas manqué les tableaux de paysages naissants, un souffle d'émotion et de sentiment de la nature.

Bien sûr, un caractère mesuré, comme celui que Ménendez Pidal a voulu voir dans le jongleur du *Mio Cid*, ne pouvait se consacrer à la description minutieuse du paysage. C'est pourquoi on ne trouve que de petites ébauches, ou des soupçons de paysage. Ceux-ci exercent pourtant une fonction expressive très importante, inextricablement liée à l'action.

Comme l'indique Emilio Orozco:

Este sentimiento de la Naturaleza que nos ofrece el juglar no es, ni podía ser, un sentimiento complejo de índole intelectual ni de religioso sentido cósmico trascendente. Se trata de algo elemental y primario de lo humano, de la expresión de una reacción instintiva y espontánea ante la visión y vida de la Naturaleza. Corresponden a un aspecto de los llamados sentimientos de continuidad vital: la repercusión de los ritmos vitales del cosmos, la exaltada y a veces exultante emoción del amanecer, del salir del sol, de la llegada de la noche o de la entrada de la primavera¹.

Le jongleur ne cesse d'insister sur des éléments extérieurs quand il s'agit de l'homme, ce qui est mis en évidence dès les premiers vers du poème:

¹ E. Orozco, "Sobre el sentimiento de la naturaleza en el *Poema del Cid*", *Clavileño*, 13 (1955). Recueilli dans *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1968, pp. 69-70.

De los sos ojos tan fuertementre llorando,
 tornava la cabeça e estávalos catando.
 Vio puertas abiertas e uços sin cañados,
 alcándaras vazías sin pielles e sin mantos,
 e sin falcones e sin adtores mudados (vv. 1-5)².

Description de l'inanimé et de l'extérieur pour exprimer l'état d'esprit, fait de tristesse et de désolation, du héros qui part pour l'exil. Ce qui importe réellement, comme l'indique I. M. Gil, c'est «el dolor que la contemplación de todo este abandono, de toda esta negación de la vida cotidiana, causa al Cid. Es un hombre desgarrándose, desarraigándose de su costumbre, desposeído de todo»³. Effectivement, la situation oblige le héros à affirmer lui-même son destin, qui est en même temps une dénonciation de son injuste exil:

—¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en alto!
 ¡Esto me an buelto mios enemigos malos!— (vv. 8-9).

L'exactitude réaliste et ponctuelle avec laquelle le jongleur mentionne et décrit les lieux où se déroule l'action du poème, est là pour en appeler à la mémoire du spectateur, de l'auditeur, pour accentuer la vraisemblance des événements racontés.

La *Chanson de Roland*, a l'air d'aller dans le sens opposé à cette perspective. En témoigne sa proverbiale fantaisie géographique, en dehors du terrain exclusivement carolingien⁴. Le scepticisme de Menéndez Pidal va dans ce sens:

Les conquêtes de Charles en Espagne, avant le désastre de Roncevaux, ne sont qu'un répertoire de noms fabuleux; en effet, depuis le Xe siècle au moins, l'épopée française vivait dans un complet esprit romanesque, friand de pays imaginaires⁵.

² *Cantar de Mio Cid*, ed. A. Montaner, Barcelona, Crítica, 1993. Nos citations procèdent de cette édition.

³ I. M. Gil, "Paisaje y escenario en el *Cantar de Mio Cid*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 158 (1963), p. 253.

⁴ Sur le thème, voir, entre autres, P. Boissonnade, *Du nouveau sur la Chanson de Roland: la genèse historique, le cadre géographique, le milieu, les personnages, la date et l'auteur du poème*, Paris, Champion, 1923; J. Horrent, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, Paris, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1951; R. Menéndez Pidal, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo: orígenes de la épica románica*, Madrid, Espasa, 1959; E. B. Place, *Geographical problems of the Oxford Roland*, P.M.L.A., 62, 1947; A. Roncaglia, "Sarraguce, ki est en une muntagne", dans *Studi dedicati a Angelo Monteverdi*, Módena, 1957, pp. 629-640.

⁵ R. Menéndez Pidal, *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, Paris, 1960, p. 158.

Certes, quand on raconte à une distance considérable de siècles, on finit par faire de la toponymie un endroit de fantaisie, bien que, comme nous le montre Aurelio Roncaglia, un bon nombre de ces noms devaient être associés à des références réelles⁶. En outre, le cadre spatio-temporel s'érige comme un élément essentiel dans le cadre de la sublimation épique que le poème représente comme transfiguration d'un élément historique modeste, la défaite de Roncevaux, transformée en un poème, en une exaltation des valeurs nationales. Comme le remarque François Suard, avant l'unité essentielle d'espace et de temps, il y a une fragmentation et une dislocation des éléments spatio-temporels, qui créent une tension entre la fragmentation et la totalisation, qui donne au récit sa valeur universelle⁷. L'action a lieu à Roncevaux, espace de la tragédie et de sa sublimation épique où l'action se concentre sur l'espace et le temps, face à la distanciation structurale des lieux comme Cordoue, Valterne, ou Aix-la-chapelle, «horizon d'attente non plus de la victoire, comme Saragosse, mais du retour au pays et à l'exercice pacifique du pouvoir». La séparation de l'espace des chrétiens et des sarrasins, comme la fragmentation de l'espace chrétien, marque la rupture essentielle de l'action épique et la création du pathétique. Une séparation qui se complète dans l'espace temporel car, comme l'indique Suard, «le temps des Sarrasins est celui de la tromperie», alors que, «le temps des Français est au contraire celui de la confiance en la parole donnée»⁸.

Toutefois, même dans ce cas, la description possède bien, serait-ce au minimum, une fonction expressive qui laisse transparaître la présence du jongleur.

Déjà au vers 3 de la *Chanson de Roland* nous trouvons un qualificatif final: «altaigne», qui se réfère à la terre conquise par Charlemagne et peut nous introduire à la question. Au moins si nous retenons l'interprétation de Bédier⁹ «hautaine», «altièr», comme traduit de même L. Cortés Vázquez¹⁰. Généralement pourtant le mot a été traduit par son équivalent le plus neutre qui est «haute», sans aucune connotation expressive.

⁶ A. Roncaglia, "Durestant", dans *Actes du XIe Congrès International de la Société Rencesvals. Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22 (1990), p. 192, n. 3.

⁷ F. Suard, "L'espace et le temps dans la *Chanson de Roland*: fragmentation et totalisation", dans *Civilisation Médiévale XVI. "Qui tant savoit d'engin et d'art", Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, p. p. C. Galderisi, J. Maurice, Université de Poitiers, 2006, p. 563.

⁸ *Ibid.*, p. 567.

⁹ J. Bédier, *La Chanson de Roland commentée par ...*, Paris, 1927.

¹⁰ L. Cortés Vázquez, *El Cantar de Roldán, edición del m. de Oxford, versión española, notas y apéndices por...*, Salamanca, 1975.

La même chose peut arriver avec l'épithète *clere Espaigne, la bele* du vers 59, qui semble évoquer le sentiment de Blancandrin faisant l'éloge de la valeur qu'a pour lui la terre que Charlemagne veut lui enlever:

Asez est mielz qu'il i perdent les testes,
Que nus perduns clere Espaigne, la bele (vv. 58-59).

Est mise ainsi en évidence une échelle de valeur selon laquelle la mort des otages suppose une perte infiniment inférieure à celle de la chère Espagne.

De toute façon cette *tere altaigne*, qui se réfère au territoire espagnol conquis, a peu à voir avec la *dulce France*, épithète épique de grande fortune qui apparaît sous cette forme dans les vers 109, 116, 360, 573, 702, 706, 1054, 1927, 2379, 2773; avec la variante *France dulce*, aux vers 16, 1064, 194, 1210, 1223, 1695, 1985, 2017, 1431, 2579, 2661, 3579 et 3673; et moins souvent *France dulce la bele* (vers 1695); *France l'asolue* (vers 2311) et *France la loee* (vers 3315).

L'épithète est équivalente à celle de *Castiella la gentil*, du poème de *Mio Cid*, même si dans ce cas l'adjectif a une valeur expressive, surtout au vers 829: *Idevos, Minaya, a Castiella la gentil!*, où selon I. M. Gil, qui cite l'interprétation interrogative de l'édition de Menendez Pidal, «toma un sentido casi estremeedor, expresando toda la añoranza del desterrado»¹¹.

Le vers 814, offre en ce sens beaucoup d'intérêt: *Halt sunt li pui e li val tenebrus*. Il ouvre la laisse LXVI, précisément juste après le significatif: *Or se comença la geste et lo berné*, «Maintenant commence la geste et la baronnie», vers final de la laisse précédente du ms. de Venecia (V⁴), que Segre introduit dans son édition de la Chanson¹².

Halt sunt li pui e li val tenebrus,
Les roches bises, les destreiz merveillus.
Le jur passerent Franceis a grant dultur:
De .XV. liues en ot hom la rimur.
Puis quë il venent a la Tere Majur,
Virent Guascuigne, la tere lur seignur;
Dunc lur remembret des fius e des honurs,
Et des pulceles e des gentilz oixurs:

¹¹ *Op. cit.*, p. 251.

¹² *La chanson de Roland*, ed. C. Segre, nouvelle édition refondue traduite de l'italien par Madeleine Tyssens. Introduction, texte critique, variantes de O, index des noms propres. Glossaire établi par Bernard Guidot, Genève, Droz, 2003. Nos citations procèdent de cette édition.

Cel n'en i ad ki de pitét ne plurt.
 Sur tuz les altres est Carles anguissus:
 As porz d'Espaigne ad lessét sun nevoid.
 Pitét l'en prent, ne poet müer n'en plurt (vv. 814-825).

Ce point culminant semble s'ouvrir sur une description du paysage qui prépare et anticipe le désastre. Le champ sémantique dans lequel s'inscrivent les qualificatifs ne laisse aucun doute: les montaignes «hautes», les vallées «ténébreuses», les roches «grises», les défilés «redoutables». Les morphèmes *dulur*, *plurt*, répétés deux fois, et à la fin du vers, intensifient le même sentiment –de même que *anguissus*, en fin de vers également–, concrétisé dans le vers 830 de la série suivante: *Suz sun mantel en fait la cuntenance* («sous sa cape il retient son angoisse»).

L'image poétique renforce le sentiment et anticipe les pires présages. Ce n'est pas l'épée, ni n'importe quel autre élément qu'il faut dérober à la vue pour ourdir un stratagème, mais le sentiment même d'une angoisse qui, même cachée, se laisse ressentir, comme une rumeur (en outre *rimur* apparaît en position de rime au vers 187) contenue dans le souvenir de la *Tere Majur* (vers 818), la «Terre des Anciens».

La structure bipolaire du vers 814 a pu être interprétée en outre comme une expression de la dualité de la mentalité et de l'espace médiéval. Une opposition entre le «haut», en relation avec le céleste, divin et noble, et la «bas», manifestation de l'inférieur et du démoniaque¹³. Un axe qui va de l'élévation à la chute, de l'angoisse de la pureté et de la divinité à la condamnation des ténèbres.

Cependant, au vers 1830: *Halt sunt li pui e tenebrus e grant*, qui commence aussi significativement un autre épisode, la vengeance de Charlemagne, semble rompre le schéma bipolaire en élevant *tenebrus*, concept du ténébreux, de l'obscur et du bas, selon cette conception dualiste, à la hauteur des grandes montagnes, encadrant tout ces éléments sous le nom commun des épithètes épiques, qui est le caractère qui leur correspond réellement.

Ce qui explique l'apparition de formules identiques dans l'épopée castillane. *Alto es el poyo, maravilloso e grant*, vers 864 de la chanson de *Mio Cid*, est comme un calque du vers cité de la *Chanson de Roland*, avec des échos, en outre, des vers 1830 et 2271, qui répètent le syntagme *Halt sunt li pui*, et du vers 1620, qui introduit aussi les appellatifs *merveilleuse e grant*.

Le jongleur du *Cid* connaissait sans aucun doute la *Chanson de Roland*. L'histoire de l'épopée romane est d'une certaine façon liée

¹³ Vid. F. Carmona, *La mentalidad literaria medieval*, Murcia, Universidad, 2001, p. 28.

à l'histoire de cette chanson, mais comme le remarque Menéndez Pidal, dans l'ensemble de la poésie héroïque castillane, on ne peut cesser de reconnaître le fond de la tradition poétique indigène, bien que la forme en soit rénovée du fait de l'influence française¹⁴. L'épopée française s'était étendue en Europe chrétienne et était connue dans la péninsule avant de surgir des premières versions de l'épopée castillane. Le jongleur du Cid s'est servi de la formule épique romane qu'il avait trouvée dans les chansons primitives françaises.

Bertoni lui-même, qui précisément ne laisse pas de souligner l'influence française, précise que:

Dal confronto del "Cantare" con altri monumenti spagnuoli concernenti l'antica epopea (per es. la *Cronaca rimada*) risulta com' è del resto naturale, che lo stile epico ebbe una speciale fraseologia contesta di locuzioni già fatte e molto care, senza dubbio, al giullari e al pubblico [...] In genere, non pare que questa speciale fraseologia [...] siasi formata sotto l'influsso della Francia, benchè anche lo stile, qua e là, risenta non poco, come si è avuta occasione di vedere, della moda letteraria francese. Ma, anche nella forma, molto di indigeno resta –ed è, per il rispetto stilistico, ciò che piu importante e curioso!¹⁵

Selon J. Horrent il n'est pas nécessaire de parler d'influence référentielle des épithètes épiques, étant donné qu'aussi bien le jongleur du Cid que son ami français ont pu largement se servir du formulaire abondant existant sur ce terrain¹⁶.

Bien que la référence au *poyo* (*Cid*. 864) puisse désigner ce qu'aujourd'hui on connaît comme la Colline de San Esteban, à côté du village de Poyo, à onze kilomètres de Montreal del Campo dans ce cas concret comme dans tant d'autres (rappelons-nous les vers 422, *Pasaremos la sierra, que fiera es e grand*; 427, *En medio de una montaña maravillosa e grant*; 554, *en un otero redondo, fuerte e grand*; 1491, *Passan las montañas que son fieras y grandes*), il ne s'agit pas d'une tentative de description réaliste d'un paysage, mais de stéréotypes, épithètes épiques directement liées à l'action. Les mots utilisés dans la description du *Poyo* ne diffèrent pas de ceux qui apparaissent dans la description de la colline de Alcocer (v. 554) ou dans d'autres campements du *Cid* «como si la importancia, grandeza o extrañeza de éstos reflejan la potencialidad moral del héroe»¹⁷. La

¹⁴ *Poema de Mio Cid*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, pp. 41-42.

¹⁵ G. Bertoni, *Il Cantare del Cid*, Bari, 1912, pp. 24-25.

¹⁶ J. Horrent, *Historia y poesía en torno al Cantar del Cid*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 365.

¹⁷ P. E. Russell, *Temas de "La Celestina" y otros estudios: Del "Cid" al "Quijote"*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 51.

montagne du vers 422 est celle de Miedes, limite non seulement géographique, mais aussi, comme le signale Gargano, symbolique «tra la defizione di uno spazio interno (=chrétien) e uno spazio esterno (=musulman)»¹⁸. Comme le démontre Curtius, ces indications topographiques obéissent à la nécessité d'illustrer les moments culminants de l'événement épique en relation avec les changements de scènes de l'action¹⁹.

Selon R. Pérez, il n'est pas nécessaire dans ces cas là d'avoir recours aux clichés épiques pour expliquer ces expressions qui ne sont que l'expression du sentiment propre du poète. Selon lui, les adjectifs utilisés dans la description des campements cités expriment des sentiments divers. La même construction «maravillosa e grand», qui apparaît aux vers 427, 1648, 2427, et aux vers 864 et 1084 avec les variantes du masculin et du masculin pluriel, en référence à montagne, richesse, bataille, poyo et gain (*ganancia*), respectivement, est une manifestation expressive de la réaction du poète devant des réalités toujours extraordinaires: «se trata del sentimiento del poeta que reacciona de modo idéntico ante impresiones muy similares, no exentas de cierta carga cuasi religiosa que pertenece al mundo de lo extraordinario»²⁰.

On ne peut oublier que la nature, avec une valeur autonome, n'a pas encore trouvé sa place dans la littérature, ni dans les arts plastiques²¹. Dans cet état premier, les descriptions épiques apparaissent, sous un caractère formulaire, dans le tissu poétique lui-même, accomplissant une fonction essentielle de localisation, pour situer les personnages dans l'avenir de l'action. Il s'agit en définitive d'une tradition littéraire dans laquelle les stéréotypes obéissent à une conception de l'espace dans laquelle la montagne, l'escarpement et la hauteur sont toujours un endroit émouvant, propice à l'embuscade, à l'occulte et au merveilleux, pendant que la plaine est l'espace ouvert de la marche, du campement et du combat.

Charlemagne est angoissé car *as porz d'Espagne ad lesset sun nevold* (*Roland*. 824). En outre comme un écho de ces présages, Marganices s'écrit, en blessant Olivier à mort: *Carles li magnes mar vos laissat as porz!* (v. 1949). Roland lui-même utilise le

¹⁸ A. Gargano, "L'universo sociale della Castiglia nella prima parte del *Cantar de Mio Cid*", *Medioevo Romanzo*, 7 (1980), p. 2001.

¹⁹ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke A G Verlag, 1948. Je cite d'après la version espagnole *Literatura europea y Edad Media latina*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976, t. I, p. 287.

²⁰ R. Pérez, "La naturaleza en el *Poema de Mio Cid*", dans *Facultad de Filosofía y Letras: Estudios de Lengua y Literatura*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1988, p. 27.

²¹ A. Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*, Leipzig, 1888; M. Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006.

même argument (avec une signification parallèle de *porz et mort* en fin de vers) devant l'imminente attaque de l'arrière garde:

Felun paien mar i vindrent as porz!
Jo vos plevis, tuz sunt jugez a mort (vv. 1057-1058).

L'opposition reste évidente aux vers 2040-2044, quand Gualter du Hum descend, après la mort de ses hommes (il faut mettre en évidence aussi la relation *muntaigne-mort*), des montagnes où il a combattu. Il fuit jusqu'aux vallées, où il demande de l'aide à Roland:

Repairez est de la muntaigne jus,
A cels d'Espagne mult s'i est cumbatuz;
Mort sunt si hume, si's unt paiens vencut;
Voillet o nun, desuz cez vals s'en fuit,
E si reclaimet Rollant, qu'il li ajut.

Le jongleur veut mettre en évidence les difficultés du paysage que parcourt Charlemagne, jusqu'à l'espace ouvert du combat:

Passent cez puis e cez roches plus haltes,
Cez vals parfunz, cez destreiz anguisables,
Issent des porz e de la tere guaste.
Devers Espagne sunt alez en la marche,
En un emplein si unt pris lur estage (vv. 3125-3129).

On remarque ici la précision des adjectifs: *haltes*, *parfunz*, *anguisables*, marque de la difficulté d'un paysage agreste qui joue un rôle fondamental dans le développement de l'intrigue.

La plaine est naturellement le lieu du combat. Là-bas, sur la terre plate, il ne peut plus y avoir de place pour l'embuscade:

Entr'els nen at ne pui ne val ne tertre,
Selve ne bois: asconse n'i poet estre;
Ben s'entreveient en mi la pleine tere (vv. 3292-3294).

Là s'affrontent les troupes de Charles et de Baligant, dont l'excellence est spécifiée au vers introducteur, qui reprend les formules épiques en tête de la description du paysage: *Granz sunt les oz e les escheles beles* (v. 3291).

Ce qui est mis en évidence aussi au premier vers de la laisse suivante: *Grant est la plaigne e large la cuntree* (v. 3305). Et la formule se répète en tête de la laisse CCXLIV: *Granz sunt les oz e les cumpaignes fieres* (v. 3383).

À Aix-la-Chapelle, dans un pré, s'affrontent aussi Pinabel et Tierrri: *Dedesuz Ais est la pree mult large* (v. 3873).

Il s'agit en définitive de réunir étroitement le paysage et l'action. Dans ce sens la description anticipe et suggère les événements qui vont se développer, parfois en accord avec le caractère du héros.

Le paysage dans ces cas continue d'être un arrière plan, mais c'est déjà un décor qui suggère, anticipe ou intensifie l'action qui se narre.

De même Aelroth, l'homologue de Roland en tant que neveu de Marsille, met en évidence cette dualité du paysage amer et de la plaine:

De tute Espagne aquiterai les pans
Des les porz d'Aspre entresqu'a Durestant (vv. 869-870)²².

Opposition entre *porz d'Aspre*, actuellement le port de Somport, où se termine la vallée d'Aspe²³, et *Durestant*, *Duresté* dans de nombreuses chansons de geste où le terme apparaît toujours lié à la formule «de ci (qu') en Duresté»²⁴. Ce toponyme a été situé par certains entre Déroque, près de Najera²⁵, et les bouches du Rhin²⁶, symbole de l'expansion dominante des Francs²⁷. En se plaçant au contraire sur l'axe est-ouest, Roncaglia met en relation le nom avec la rivière Douro / Duero et l'étimon latin AESTUARIUM (prov; gascon, bearnais et ant. cat. *ester*; port y gall. *esteiro*; ant. fr. *estier*), l'estuaire du Douro dont les eaux transparentes sont l'opposé des «ewes curant» du paysage pyrénéen des *porz d'Aspre* et de Roncevaux.

Parfois la description va un peu plus loin.

E. Orozco²⁸ a mis en évidence l'impressionnante vision de la chênaie de Corpes dans la chanson du *Mio Cid*. Pour pouvoir suggérer l'impression de solitude et de terreur de l'endroit où restent abandonnées les filles du Cid, le jongleur utilise l'hyperbole:

²² Il faut corriger la lecture *O porz d'Espagne*, comme le font tous les éditeurs jusqu'à Segre, dont je suis l'édition.

²³ Vid. O. Schultz-Gora, "Li port d'Aspre im *Roland*", *Zeitschrift für romanisches Philologie*, 51 (1931), pp. 721-724.

²⁴ Vid. A. Roncaglia, *op. cit.*, p. 193.

²⁵ Vid. P. Boissonnade, *op. cit.*, pp. 75-77.

²⁶ Vid. G. Huet, "*Duresté, Durester, Durestant*", *Romania*, 41 (1912), pp. 102-105; L. Formisano, *La destruction de Rome. Version de Hanovre*, Firenze, Sansoni Editore, 1981, p. 192.

²⁷ R. Lejeune, "Le Mont-Saint-Michel-au-Pénil-de-la-Mer, la *Chanson de Roland* et le Pèlerinage de Compostelle", dans *Bibliothèque d'histoire et d'archéologie chrétiennes*, Paris, Lethielleux, 1967, II, p. 433.

²⁸ *Op. cit.*, pp. 75-76.

Entrados son los ifantes al robredo de Corpes,
 los montes son altos, las ramas pujan con las nubes,
 e las bestias fieras que andan aderredor (vv. 2697-2699).

Dans cette description, en raison de sa prolixité, J. Horrent pensait voir quelque ressemblance avec la *Chanson de Roland*. En outre, il cite le vers 2271 *Halt sunt li pui e mult sunt halt les arbres*. Cependant il ne s'agit pas, selon lui, d'un choix quelconque du jongleur cidien, étant donné que le trait pictural des branches luttant contre les nuages est le résultat d'une contemplation directe de la réalité, «une vision authentique qui ne peut dériver du détail de la *Chanson de Roland*, plus général, plus abstrait, mais qui se contente très bien du concret, nourri de la propre réalité, qui caractérise tout le passage dans laquelle est insérée la description»²⁹. Il n'y a pas non plus de terrible bête féroce qui parcourt la *Chanson de Roland* avant la refonte tardive de Galien le Restoré³⁰.

Selon E. de Chasca, dans ce cas, «cuando el poeta está para narrar la acción más violenta del *Poema*», la description échappe à toute formalisme et au lieu de se contenter de la formule satisfaisante: *maravilloso e grant*, pour se référer à la chênaie, il la désigne par son propre nom³¹. Considération qui est abolument vraie, mais il ne faut pourtant pas méconnaître l'évident parallélisme de *los montes son altos* avec *Halt sunt li pui* des vers 814 et 2271 de la *Chanson de Roland*, toujours en tête de laisse et, comme l'indique C. Smith, présentant une tonalité sombre et menaçante³².

Toutefois, en plus de cette coïncidence conventionnelle avec le paysage de la *Chanson de Roland* et de la nécessité, comme l'indique I.M Gil, de «hacer posibles los hechos en un tono estrictamente realista»³³, la description, qui pour le reste n'a rien à voir avec la réalité de Corpes, semble avoir le rôle, dans sa simplicité et sa capacité synthétique, d'une fonction poétique en accord avec la situation qui va se développer³⁴.

Mais l'émotion grandit quand nous nous penchons sur le paysage lumineux méditerranéen, où le jongleur décrit le cadre d'un paysage artistique des plus réussis:

²⁹ *Historia y poesía en torno al Cantar del Cid*, op. cit., p. 366.

³⁰ Vid. J. Horrent, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, op. cit., p. 402

³¹ E. de Chasca, *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid*, Madrid, Gredos, 1967, 2^a ed. rev. 1972, p. 214.

³² *Estudios cidianos*, Madrid, Cupsa, 1977, p. 173, n. 12.

³³ *Op. cit.*, p. 251.

³⁴ Vid. R. Pérez, op. cit., pp. 282-283.

Adeliñó mio Cid con ellas al alcácer,
 allá las subié en el más alto lugar.
 Ojos vellidos catan a todas partes,
 miran Valencia, cómmo yaze la cibdad,
 e del otra parte a ojo han el mar,
 miran la huerta, espessa es e grand;
 alçan las manos por a Dios rogar
 d'esta ganancia, cómmo es buena e grand.
 Mio Cid e sus compañías tan a grand sabor están.
 El ivierno es ixido, que el março quiere entrar (vv. 1610-1619).

Comme l'a souligné E. Orozco:

El juglar, con su característica técnica, siempre mesurada, con pocas palabras, pero con plena eficacia, comienza por sugerirnos una emocionada visión de anchura y lejanía. Así nos coloca en ese punto de vista alto, dominante, de la torre del Alcázar [...] Tras de ello la mirada desciende hacia el inmenso panorama y se va parando en distintos planos [...] Pero este luminoso y amplio cuadro de paisaje de la costa levantina cobra toda su fuerza halagadora de los sentidos en el verso final de la serie. Con él se completa la visión integral del paisaje; porque incluso quiere sugerirnos las sensaciones táctiles y las olfativas: nos hace pensar en la fresca brisa de primavera que trae aromas de los frutales en flor. Es el desbordarse del bienestar del castellano sediento de color, verdura y mar que, al mismo tiempo, y reforzado por ello, siente agudizarse y expresa su profundo sentimiento del ritmo de la vida de naturaleza: la entrada de la dulce estación; *el invierno es exido, que el março quiere entrar*³⁵.

I. M. Gil, au contraire, considère qu'il n'y a aucune intention descriptive: «Las notas no atañen a un posible recreo de los ojos, sino a la satisfacción moral del triunfo»³⁶. Sur la même ligne, R. Pérez met en relation structurelle le texte avec les vers initiaux du *Poème* comme présentation des termes *a quo* y *ad quem* del triunfo del héroe:

No hay, pues, ninguna intencionalidad descriptiva del paisaje. El sentimiento que anima al poeta es de otro carácter. Está ligado al héroe en su triunfo y en las conquistas realizadas, como antes lo estuvo en el abandono y la pobreza. Cualquier otra intención nos parece que pierde el sentido del poema y olvida la relación de los textos que hemos citado³⁷.

³⁵ *Op. cit.*, pp. 76-77.

³⁶ *Op. cit.*, p. 253.

³⁷ *Op. cit.*, p. 282.

Même si, bien entendu, il ne faut pas confondre la fonction du texte avec le texte même, il ne fait aucun doute que la présence de la femme et des filles du héros est déterminante dans le passage cité, mais cela ne fait que souligner encore plus le sentiment d'un paysage, bien plus significatif, passé par le tamis d'une présence humaine qui le vivifie et le charge de significations.

De semblables impressions peuvent être remarquées dans la *Chanson de Roland*.

La description de la terre de Chernubles acquiert des teintes noires qui subjuguent par leurs compositions élaborées:

Icele tere, ço dit, dunt il se seivret,
Soleill 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 (vv. 979-983).

Là-bas, le soleil ne luit pas, le blé ne grandit pas, la pluie ne tombe pas et la rosée ne se dépose pas. Même les pierres sont noires. L'équilibre ascendant semble se résumer au dernier vers, précédé par cet imprécis *dient alquanz*, qui achève, contondant, la description: «quelques-uns disent que les diables pissent là-bas». Ce dernier terme, *meignent*, peut aussi bien venir de *minant*, «habitent», comme de *mingunt*, «pissent»³⁸, acception peut-être plus adéquate avec le sens général du texte. Au-delà de sa caractérisation comme *locus terribilis*, «un paraje infernal, ideológicamente adecuado para representar al enemigo»³⁹, la parfaite élaboration du texte, avec ses correspondances et ses images, est une nouvelle preuve de ses intentions esthétiques, en accord avec le sentiment du paysage.

La description, pleine de références bibliques, dans laquelle s'annonce la mort de Roland, n'est pas en reste⁴⁰:

En France en ad mult merveillus turment:
Orez i ad de tuneire e de vent,
Pluie e gresilz desmesurement;
Chiedent i fuildres e menu e suvent,
E terre moete ço i ad veirement:
De Seint Michel del Peril josqu'as Seinz,

³⁸ Vid. M. de Riquer, ed., *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona, Quaderns Crema, 1983.

³⁹ *El cantar de Roldán*, versión de Benjamín Jarnés, introduction de J. M. Cacho Blecua, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 72.

⁴⁰ Vid. A. Vitale-Brovarone, "Elaborazione stilistica e tradizione apocalittica nella lassa CX de la *Chanson de Roland*", dans *VIII Congreso de la société Rencesvals*, Pamplona, 1981, pp. 527-534.

Des Besençon tresqu'as porz de Guitsand,
 Nen ad recét dunt li murs ne cravent.
 Cuntre midi tenebres i ad granz;
 N'i ad clartét, se li ciels nen i fent.
 Hume ne.l veit ki mult ne s'epoent.
 Dient plusor: "Ço est li definement,
 La fin del secle, ki nus est en present".
 Il ne le sevent, ne dient veir nient:
 Ço est li dulors por la mort de Rollant (vv. 1423-1437).

Ici, l'évocation de la nature éclate, avec toute sa puissance, dans un parallélisme exact avec les événements narrés. Le sentiment de la nature exprime la douleur causée par la mort du héros.

Mais sans aucun doute la plus belle description correspond à l'épisode de Baligant, dont les troupes arrivent sur les terres espagnoles:

Granz sunt les oz de cele gent averse,
 S'iglent a fort e nagent e guverment.
 En sum cez maz e en cez haltes vernes
 Asez i ad carbuncles e lanternes:
 La sus amunt pargetent tel luiserne,
 Par la noit la mer en est plus bele.
 E cum il viennent en Espagne la tere,
 Tut li país en reluist e esclairet.
 Jesqu'a Marsilie en parvunt les noveles (vv. 2630-2638).

La splendide image des mâts et des hautes proues illuminant, avec escarboucles et lanternes, la mer au milieu de la nuit et les terres espagnoles semble dans son élaboration peu en accord avec le *Roland* primitif. Elle peut être une preuve de l'incorporation tardive de l'épisode de Baligant.

En plus de ces références aux éléments naturels il y a aussi, distribuées à travers tout le corps du chant, des allusions directes aux rythmes de la nature. Díaz Plaja a mis en relief le sens de l'exaltation du lever du soleil dans le *Mio Cid*⁴¹. Cependant, l'insistance sur ces éléments fait penser que ce sont plus que de simples modèles pour accentuer les rythmes du temps. Ils se convertissent en la marque de la conscience du temps dans la mentalité de l'homme médiéval⁴².

Selon Gouriévich, ces allusions ne sont toutefois que des clichés répétitifs qui ne possèdent aucune fonction:

⁴¹ G. Díaz Plaja, «El sentimiento del paisaje en el *Poema de Mio Cid*», dans *Hacia un concepto de Literatura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 70.

⁴² Vid. R. Pérez, *op. cit.*, p. 276.

Cuando en la literatura medieval se comienza a hablar de la naturaleza, las descripciones de la misma están desprovistas de características locales, son estereotipadas y convencionales. Así sucede con la epopeya. Por ejemplo, en *El cantar de Roldán* la naturaleza, como tal, no juega ningún papel. Las menciones a las estrellas, al sol, al día y al alba no son sino clichés que se repiten. Los prados, la yerba, los árboles, las rocas y los desfiladeros no son evocados sino en relación con acciones de los héroes de la epopeya; los fenómenos celestes amenazantes (lluvias torrenciales, truenos, torbellinos, granizo, relámpagos, oscuridad) son signos que auguran acontecimientos políticos o son expresión de la aflicción de la naturaleza por la muerte en combate de Roldán⁴³.

Mais n'est ce pas là jouer un rôle? Le texte même est explicite: «Ils ne le savent pas et ils ne disent pas la vérité: c'est la grande douleur pour la mort de Roland» (v. 1436-1437). Ce n'est pas la nature qui ressent. Les présages apocalyptiques enchaînent la sensation d'une fin du monde qui se confond avec celle du héros. De plus, personne ne peut douter de l'expression du sentiment dans la description élaborée des passages commentés de la terre de Chernuble et de l'arrivée des troupes de Baligant dans les terres espagnoles.

On a déjà signalé le caractère stéréotypé des descriptions, directement en relation avec le développement de l'action. Cependant cette fonction n'implique pas nécessairement la marginalité des éléments référentiels que certains ont voulu voir de façon exclusive. Ce caractère est certes dominant, mais toutes les descriptions ne peuvent pas être, comme Curtius semble le prétendre, des topiques⁴⁴. Parfois, comme il arrive dans quelques cas commentés, la description dépasse la limite de la pure référence et se charge d'une série de connotations émotives, preuve évidente de l'intention d'un poète qui souhaite vivifier son Chant. La description, avec ses nuances expressives, n'est pas quelque chose de superflu et de circonstanciel, elle est un élément expressif inextricablement uni à l'essence et au développement du poème.

Recibido: 15/12/2009

Aceptado: 21/01/2010

⁴³ A. Guriévich, *Les catégories de la cultura médiévale*, Paris, Gallimard, 1983. Je cite d'après la version espagnole *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus, 1990, p. 84.

⁴⁴ Curtius, *op. cit.*



RESUMEN: En el *Cantar de Mio Cid* apenas encontramos algunos esbozos de paisaje que, sin embargo, parecen cumplir una función expresiva muy importante, inextricablemente unida a la acción. La *Chanson de Roland*, con su proverbial fantasía geográfica, no parece caminar en la misma dirección. Con todo, el cuadro espacio-temporal se erige como elemento esencial en el ámbito de la sublimación épica que el poema representa como transfiguración de un elemento histórico. La descripción parece cumplir una función expresiva que deja transparentar la presencia del juglar. El verso 814, con su estructura bipolar, interpretada incluso como expresión de la dualidad de la mentalidad y el espacio medievales, ofrece un gran interés. En un primer estadio las descripciones tienen un carácter formulario, pero a veces van más lejos. Es lo que ocurre en el episodio de la afrenta de Corpes o en la descripción del paisaje lumínico de Valencia, en el cantar cidiano o, por encima del estereotipo infernal, en la descripción de la tierra de Chernubles, en el pasaje de la muerte de Roland o en la escena de la llegada de las tropas de Baligant, en el cantar francés. En estos casos, las descripciones sobrepasan el límite referencial y se cargan on unas connotaciones emotivas, prueba de la intención de un poeta que quiere vivificar su cantar.

ABSTRACT: In the *Poem of the Cid* one encounters few gestures toward geographic description of landscape; nonetheless, what little description is found seems to fulfill an important expressive function, inextricably linked to the action. Meanwhile *The Song of Roland*, with its positively effusive evocation of the landscape, seems to move in a quite different direction. Indeed, the spatio-temporal frame is erected as an essential element in the epic sublimation that this poem represents as a transfiguration of a historical element. Descriptive imagery seems to fulfill an important purpose by making transparent the presence of the *jongleur*. Verse 814, with its bipolar structure, may be of interest here for the way it provides an expression of the duality of medieval psyche and spatiality. On the surface, the descriptions have a formulaic character, but occasionally go further. This is the case in the *Cid* with the *Corpes* episode as well as in the description of the luminous landscape of Valencia or, in the French epic, beyond the stereotypical references to Hell, in the physical description of Chernubles, the passage about Roland's death, and the scene of the arrival of the troops of Baligant. In these cases, description moves beyond the limits of reference and takes on emotional connotations, proof that the poet intended to animate the text as a living, sung poem.

PALABRAS CLAVE: Paisaje en la *Chanson de Roland*, Sentimiento de la naturaleza en la épica francesa.

KEYWORDS: Landscape in *Song of Roland*, Sentiment of nature in French Epic.