

sey etc., mais des mots comme *he-man* et *after-shave* n'y figurent pas.

Pour ce qui est des *sigles*, vraie obsession mentale de certains idiolectes professionnels des temps modernes, on peut dire que droit de cité leur a été accordé dans le dictionnaire selon leur fréquence et leur degré d'utilité.

Les deux auteurs ont aussi eu l'heureuse inspiration d'ajouter des articles intéressants sur quelques *suffixes* particulièrement productifs: *-agtig*, *-mæssig*, *-rigtig*, *-venlig*. Signalons aussi que des particularités intéressantes comme les interjections et les créations capricieuses du langage enfantin ont trouvé la place qui leur revient dans l'ouvrage. Si l'on ne sait pas, par exemple, comment traduire *snip snap snurre basselurre*, on n'a qu'à consulter la page 91, et l'on apprend (p. 261) qu'en ce qui concerne la traduction exacte de *didelidum*, *didelidum*, on n'a que l'embarras du choix entre les deux variantes *tanturlurette* et *taratata*.

Notons aussi que le dictionnaire pourra servir de guide efficace aux frères scandinaves des Danois, désireux de s'initier aux mystères de la langue danoise. Il suffit de lire la première page du dictionnaire pour tomber sur le mot *abeskon*, qui – et toute l'autorité des deux éditeurs est là pour nous l'apprendre – signifie: *beau comme tout, phénoménal, inénarrable, inénarrablement beau*. On ne l'aurait jamais deviné!

Qui a lu la bibliographie des œuvres d'un des éditeurs, M. Poul Høybye, a dû être frappé par un fort beau titre sous lequel est paru son compte rendu d'un dictionnaire d'anglais: *Til lykke med en god ordbog!* (Toutes mes félicitations pour un excellent dictionnaire!) Que les deux auteurs, collègues et amis depuis plus de cinquante ans, grands maîtres de la syntaxe ainsi que de la lexicographie, veuillent bien me permettre de les saluer avec cette belle formule høybyenne. Ils ont créé

ensemble, avec leurs nombreux collaborateurs, un instrument de travail dont aucun romaniste scandinave et aucun danophile français ne sauraient se passer dans l'avenir.

Helge Nordahl
Oslo

Littérature française

Kerstin Schlyter: *Les Énumérations des personnages dans la Chanson de Roland. Etude comparative*. CwK Glerup, Lund 1974. (Études romanes de Lund 22, publiées par Östen Södergård). 195 p.

Cette étude, d'un aspect apparemment tout à fait secondaire, de la *Chanson de Roland* ouvre de vastes perspectives que ne laisse pas supposer le titre de l'ouvrage. (Pourquoi ne pas avoir mis un sous-titre plus explicatif?) En effet, c'est par une analyse comparative serrée de la fonction des personnages énumérés dans différents manuscrits de *Roland* que l'auteur arrive à d'importantes conclusions sur des problèmes aussi âprement discutés que la création orale/écrite de la chanson, son unité et l'interdépendance des différents manuscrits ou versions.

Dans sa méthode de comparaison, l'auteur distingue entre 1) «l'énumération horizontale» des personnages, c'est-à-dire une série de noms qui se suivent à l'intérieur d'une même laisse sans jamais l'excéder, et 2) «l'énumération verticale», qui s'étend sur plusieurs laisses «dont chacune nomme un personnage et sa description ou la description de son exploit» (p. 13). La suite des laisses qui constitue l'énumération verticale, forme une unité narrative de la chanson. Le lecteur devine tout de suite que les énumérations horizontales et verticales correspondent à ce que Rychner a appelé respectivement laisses lyriques et laisses dramatiques (Jean Rychner, *La*

Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs. Genève, 1970), aspect stylistique sur lequel K. S. revient à la fin de son analyse.

Du résumé minutieux des épisodes de la chanson (p. 15-26), il ressort que les mss d'Oxford et de Venise 4 couvrent en principe le contenu de tous les mss français et de la plupart des versions étrangères. L'auteur consacre un chapitre à ces différentes versions (p. 27-36) et en signale les divergences les plus importantes.

Puis, dans le chapitre central (p. 37-131), l'auteur relève – sous forme de tableaux suivis de commentaires et d'une discussion sur les variantes et les groupes de parenté des manuscrits – les énumérations des personnages selon l'ordre de leur apparition dans le manuscrit d'Oxford. Le résultat immédiat de cette analyse, épisode par épisode, est d'importance pour la question tant débattue de l'«unité de la chanson» (p. 150-157). Ainsi est-il clairement démontré que la *bataille de Roncevaux* (tableaux IX, X, XI) constitue vraiment le noyau invariable du poème: cette séquence du récit figure dans presque toutes les versions et offre la plus grande convergence entre les manuscrits. Par contre, l'analyse montre également – et c'est là un point crucial – que l'épisode de *Baligant* est loin de figurer dans tous les manuscrits et toutes les versions, et que les divergences entre les énumérations verticales (nerf du récit), contenues dans cette partie de la chanson, sont très nombreuses. L'auteur en conclut que ce manque de tradition dans les manuscrits est une preuve du caractère non primitif de l'épisode. Et elle apporte une preuve supplémentaire en signalant que cet épisode est inséré à des endroits différents du récit, selon deux groupes de manuscrits. Il s'ensuit que, mettant en doute l'unité primitive du ms d'Oxford, elle considère l'épisode de Roncevaux comme le plus

important et le plus ancien de la chanson: c'est le seul qui offre une aussi grande stabilité à travers les manuscrits.

Cela mène K. S. à poser, encore une fois, la question de la «diffusion de la chanson» (p. 158-162). S'appuyant sur les travaux antérieurs consacrés à la technique formulaire des chansons de geste, entre autres ceux de Rychner (*op. cit.*) et de Albert B. Lord (*The Singer of Tales*, New York, 1965), elle fait remarquer que les énumérations horizontales font souvent fonction de formules, qui deviennent d'ailleurs de plus en plus instables et stéréotypées après l'épisode de la bataille de Roncevaux. Les énumérations verticales, qui correspondent aux étapes du récit, font preuve d'une stabilité presque totale dans la partie «la plus ancienne» de la chanson (*Roncevaux*), alors que, dans les épisodes suivants, les manuscrits reflètent une instabilité progressive – autre preuve de l'authenticité primitive du noyau central.

Dans un dernier chapitre, l'auteur étudie, au point de vue stylistique, «les énumérations des personnages à la lumière de la composition de la Chanson» (p. 163-174). Il s'avère que les énumérations *horizontales*, à quelques exceptions près, ne figurent qu'après la mort de Roland et deviennent de plus en plus fréquentes et brouillées vers la fin du poème. Pour l'auteur, ce procédé est une preuve du style décadent des manuscrits tardifs. Les énumérations *verticales*, par contre sont prépondérantes dans la *bataille de Roncevaux*. K. S. montre comment ces énumérations verticales, en se répartissant en unités ternaires dans tout cet épisode (cf. Rychner), constituent un procédé esthétique conscient, d'un grand lyrisme. Cette tripartition, caractéristique de la création populaire orale, est tout à fait absente de l'épisode *Baligant* – encore une preuve de sa création tardive. A la fin de sa démonstration, l'auteur propose – avec

des réserves – de faire remonter le «noyau primitif» (la bataille de Roncevaux) à ces «cours des rois et des seigneurs» qui, selon les témoignages d'un Grégoire de Tours ou d'un Isidore de Séville, entretenaient des chanteurs professionnels. Le ms d'Oxford représenterait donc déjà une étape de l'évolution du genre et non l'état primitif de la chanson. K. S. se range ainsi parmi les néo-traditionalistes, qui sont convaincus de la tradition orale de l'épopée.

Nous nous sommes limitée à rendre compte des *résultats* qui ressortent des schémas et tableaux de K. S.. Le travail technique que représente l'élaboration de ces tableaux et diagrammes a dû être énorme et ingrat. Ce serait une tâche impossible de procéder, à l'intérieur du modeste cadre de cette notice, à une vérification de l'exactitude des faits mentionnés. Il reste qu'on aurait pu souhaiter une présentation schématique moins rébarbative, car, à première vue, celle de K. S. risque de décourager le lecteur, même le plus bienveillant. Félicitons néanmoins l'auteur de nous avoir donné, par son étude d'un aspect jusqu'ici ignoré, une importante contribution à la solution des problèmes les plus ardues de la *Chanson de Roland* et, par là, de la chanson de geste en général.

Hanne Lange
Copenhague

Peter Haidu: *Lion-queue-coupée. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*. Droz, Genève 1972. 85 p.

John Bednar: *La spiritualité et le symbolisme dans les œuvres de Chrétien de Troyes*. Nizet, Paris 1974. 173 p.

Jacques Ribard: *Chrétien de Troyes. Le Chevalier de la Charrette. Essai*

d'interprétation symbolique. Nizet, Paris 1972. 185 p.

Ces trois études sur l'interprétation symbolique des romans de Chrétien de Troyes donnent, par leurs divergences fondamentales, une bonne image de la confusion qui règne depuis quelques années dans la critique de la littérature médiévale profane. D'un côté, l'ouvrage de Peter Haidu, qui analyse ce qu'il appelle «l'anti-symbolisme» du romancier champenois, de l'autre, les études de John Bednar et de Jacques Ribard qui, chacun à sa manière, veulent découvrir, dans l'œuvre de Chrétien, un symbolisme religieux subtil provenant de l'exégèse théologique. D'une part donc, jeu symbolique, de l'autre, message religieux déguisé sous des symboles lourds de sens.

Le livre de Peter Haidu dont le titre énigmatique fait allusion au «lion symbolique» d'Yvain («... il n'est pas inévitable de prendre entièrement au sérieux un lion à qui il a fallu couper la queue, tant soit peu», p. 71), prend ses distances par rapport aux ouvrages bien connus de Bezzola (*Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris 1947), et de Robertson («Some Medieval Literary Terminology, with Special Reference to Chrétien de Troyes», dans *Studies in Philology*, XLVIII, n° 3, 1951, p. 669-692. *A Preface to Chaucer. Studies in Medieval Perspectives*, Princeton University Press, 1962); il s'oppose également aux idées de Robert Guette («Symbolisme et senefiance au Moyen Age», dans *Romanica Gandensia, Questions de littérature*, VIII, 1960, p. 33-49). Si l'auteur refuse d'appliquer, comme Robertson, le lourd appareil exégétique de la théologie à la littérature profane, il ne peut pas non plus – malgré toute l'admiration qu'il lui porte – suivre Guette, qui considère le symbolisme littéraire médiéval comme un jeu purement esthétique «sans 'senefiance' ... pour préserver le