



**HAL**  
open science

# L'épopée entre drame et théâtre. Remettre en scène la Chanson de Roland

Michèle Gally

► **To cite this version:**

Michèle Gally. L'épopée entre drame et théâtre. Remettre en scène la Chanson de Roland. 17 Triennial Colloquium of SITM, Jun 2022, Prague, République tchèque. hal-04439463

**HAL Id: hal-04439463**

**<https://amu.hal.science/hal-04439463>**

Submitted on 5 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **L'épopée entre drame et théâtre.**

### **Remettre en scène la *Chanson de Roland***

Michèle Gally. Communication en français.

Le rapport des Modernes au théâtre médiéval constitue un paradoxe. Très peu de ce que l'on qualifie - au demeurant selon nos critères - de « pièces de théâtre » médiévales sont montées avec succès. Des essais parfois réussis ont certes été tentés en particulier autour des « farces » (Jean-Louis Hourdin, François Chatot, Vieux Colombier, 2007) mais globalement la (re)mise en scène des oeuvres dramatiques médiévales obtient un enthousiasme mitigé (ainsi le *Jeu de la Feuillée* mis en scène par Rebotier -Darras, En 2003 également au Vieux Colombier). A juste titre Christian Schiaretti attribue cette quasi-impossibilité à la difficulté de réception par des spectateurs qui ne possèdent ni la mentalité, ni les normes esthétiques, ni le langage y compris dramatique d'autrefois. (entretien avec M.Gally dans *La farce aujourd'hui*, 2014)

Dans ce cadre problématique, il est intéressant de remarquer des expériences théâtrales qui portent sur des textes médiévaux a priori non dramatiques pour nous et, plus singulièrement dans ces quelques lignes, sur les textes épiques. Il ne s'agit donc pas d'adaptation ou de réécritures totales ou partielles de la matière arthurienne plus nombreuses, mais du texte médiéval lui-même mis en scène. Or précisément plus encore que le « roman », la chanson de geste ne se réduit pas à son texte. C'est un premier point.

Cependant, si donc l'on s'en tient à l'épopée, c'est presque exclusivement la *Chanson de Roland* qui est concernée par ces expériences théâtrales. Chanson dont le statut

prestigieux, bien qu'elle soit atypique au sein de l'immense corpus des chansons de geste, tient en partie à des critères extérieurs à sa réussite poétique : raisons historico-idéologiques de la recherche fin XIXe/début XXe d'un texte « fondateur » de la nation française; et de fait presque la seule connue scolairement. En outre le texte du *Roland* que l'on lit ou présente est toujours celui du manuscrit d'Oxford dans l'ignorance ou la négligence d'autres versions de la bataille de Roncevaux et du dernier combat de Roland et d'Olivier. Ainsi la version de Châteauroux, éditée par Jean Subrenat (Champion 2016), témoigne, entre autres, de l'adaptabilité du récit épique aux publics auxquels il s'adresse : en l'occurrence les contemporains de Philippe-Auguste.

Cela étant ces expériences de transposition de l'épopée médiévale à la scène moderne sont doublement fécondes, je crois, pour notre réflexion : celle à mener sur la réception moderne des textes médiévaux, certes mais aussi, plus indirectement sur ce que pouvait être leur modalités de réception à l'époque médiévale. Nombreuses sont les études qui ont travaillé sur cette dernière, en s'appuyant sur les interventions en texte du jongleur - récitant dont les versions manuscrites gardent parfois la trace (voir les travaux de Faral, Zumthor, Andrieux-Reix, Roy). Or le texte épique, tout particulièrement, était au centre d'un spectacle, d'une *performance*, donnée par un/des jongleur(s) qui pouvaient s'aider de marionnettes. C'est dire que le clivage narration-récit/ spectacle vivant-théâtre ne fonctionne qu'imparfaitement au Moyen Âge et particulièrement mal pour l'épopée. La matière épique, depuis l'Antiquité, ne se tient-elle pas entre drame au sens d'actions racontées et théâtre au sens de représentation de celles-ci ?

Vouloir remettre en voix et (plus ou moins, on le verra) en scène une chanson de geste, est donc, indirectement, retrouver quelque chose de sa diffusion originelle devant son public et ainsi ne pas se tenir loin des corpus théâtraux proprement dits. C'est aussi retrouver quelque chose de l'origine du théâtre. Là se situe le noeud principal de la problématique que je vous propose dans cette communication : parler de spectacles contemporains sur des textes médiévaux a priori non proprement dramatiques est une manière détournée, mais peut-être la seule opératoire, de saisir quelque chose d'une « théâtralité » médiévale *large* telle que définie par Paul Zumthor : ce que nous sélectionnons comme « pièces » médiévales non sans difficulté surtout avant le XVe (voir les travaux de Michel Rousse sur le théâtre comique) ne constitue pas le tout des performances des Médiévaux et la chanson de geste tout particulièrement passait uniquement par (sans jouer sur un contre-sens) par la voix et la *gestuelle* des jongleurs. Elle était spectacle autant que récit et chant.

Comment cependant faire de l'épopée, caractérisée par les grands mouvements guerriers des batailles autant que par quelques figures héroïques et tragiques, un moment théâtral c'est-à-dire une incarnation (acteurs), des dialogues et une représentation (décor, espace, costumes etc . ...)? Les obstacles paraissent multiples pour faire se rejoindre non seulement deux esthétiques étrangères l'une à l'autre (la médiévale et la moderne) mais aussi deux genres ou deux formes – la forme théâtrale et la forme épique. Le passage de l'un à l'autre comme d'une époque à l'autre rencontre de nombreuses difficultés qui vont de la langue (non comprise par les spectateurs modernes) à la représentation de l'Autre ennemi religieux autant que

guerrier et à la définition de l'héroïsme qui en découle. La Chanson de geste, et tout particulièrement le *Roland*, est un chant à la gloire des chrétiens contre des sarrasins à éliminer sans nuance. Sa force et sa réussite particulière tiennent, à l'opposé de nos conceptions actuelles et de notre sensibilité à ce que nous cataloguons comme *racisme*, à une violence sans compromis, à une haine qui s'exprime sans fard. Dépeindre les sarrasins comme des monstres difformes et gigantesques permet d'exalter et de définir l'héroïsme des chrétiens et la vérité de leur religion. Plus encore qu'aux difficultés du transfert générique d'un texte lu par nous comme narratif, s'ajoute donc la difficulté d'adapter des visions de l'homme et du monde peu recevables pour le spectateur moderne du moins au premier degré.

Je prendrai trois spectacles parmi lesquels j'ai assisté à deux et trois metteurs en scène : Denis Guenoun en 1978, Brigitte Jaques-Wajeman en 2005, Jean-Lambert Wild en 2020/22. On a là trois personnalités artistiques, trois époques et trois mises en scène différentes qui pourtant se rejoignent sur certains points, ceux qui justement ouvrent, au-delà de leurs solutions respectives, à notre rapport - possible, impossible? - de toute façon problématique, aux oeuvres médiévales lorsqu'elles sortent du strict champ des études philologiques. Ces trois spectacles sont aussi des expériences théâtrales qui visent à ressusciter et mettre à la portée du public moderne une oeuvre ancienne devenue largement illisible.

J'étudierai et comparerai les trois mises en scène en les regroupant autour des questions suivantes : pourquoi le *Roland* et comment/pourquoi en faire une oeuvre

théâtrale recevable; quels choix et quelles stratégies dramaturgiques sont mises en œuvre pour y parvenir ? ; Quel type de spectacle obtient-on entre récitation et jeu?

### 1- « choisir le *Roland* » :

Avant même ce choix spécifique, les metteurs en scène soulignent la parenté entre l'épopée et le théâtre. Et J.M.Fritz dans sa préface à la traduction de la *Chanson de Roland* par Lambert-Wild et Marc Goldberg (Les Solitaires intempestifs, 2020) cite le *Manuel d'histoire de Philippe de Valois* du XIVe s. assimilant les tragédies aux chansons de geste.

Pour François Regnault (qui transcrit le *Roland* pour Brigitte Jaques) « Que le théâtre se mesure à l'épopée et renoue ainsi avec la confrontation de ses origines, c'est justice » (Revue « Petite girafe » p.2) et Denis Guenoun affirme que comme la tragédie antique la chanson de geste est par essence théâtrale » (*Le Médiéval sur la scène contemporaine*, entretien avec Véronique Dominguez et Helen Solterer, 2014). Il faut pour lui chercher l'origine du théâtre du côté de l'épique comme les Grecs avaient dramatisé leur matériau épique. Après la mise en scène du *Jeu de saint Nicolas*, qu'il qualifie de « deuxième naissance du théâtre en occident » le choix du *Roland* s'articule pour Denis Guenoun à sa volonté de faire émerger « l'acte théâtral à l'intérieur de la communauté sociale » et de « rechercher l'énergie narrative, populaire ». L'Antiquité ( il a monté *Agamemnon*) puis le Moyen Âge lui paraissent servir cette recherche et cette conception du théâtre.

Brigitte Jaques fait principalement un travail sur le théâtre classique quoique sans exclusive et n'a abordé le Moyen Âge qu'avec cette expérience, de même Jean-Lambert Wild .

Les raisons plus précises du choix du *Roland* sont diverses quoique sous-tendues toujours par sa qualité de « texte fondateur », qualité posée comme une évidence culturelle qui justifie le choix. Comme le dit Jean Lambert-Wild « un titre que tout le monde connaît mais dont on ignore souvent tout du texte ! » (F.Varlin « théâtral Magazine » mars-avril 2020, p.50). La version choisie est toujours celle d'Oxford comme je l'ai dit dans l'introduction et à l'exception de Jaques-Wajeman la pièce ne prend que des extraits considérés comme les plus « célèbres » : trahison de Ganelon, bataille de Roncevaux ou seulement la bataille chez Lambert-Wild.

Le problème principal est celui de la langue : de façon radicale seul Guenoun donne, dans la seconde partie de son spectacle le texte en ancien français, manière pour lui de se laisser « emporter par le texte original », essentiel à son projet théâtral ; les deux autres font (re) traduire (malgré les traductions existantes) en français moderne le texte tout en respectant le décasyllabe et « autant que possible » les assonances et en conservant aussi des « mots rares » (Brigitte Jaques) : « La traduction de François Regnault et de Bertrand Suarez-Pazos a pour principe de retrouver la forme systématique du décasyllabe et de trouver le plus souvent possible une terminaison assonancée. Ainsi traduit le texte ne nous laisse jamais oublier qu'il s'agit d'un poème fait pour la récitation, fait pour être psalmodié, chanté même ». Lambert-Wild insiste sur les mêmes principes. Les traductions existantes sont destinées à la lecture et non à être jouées : « aucune ne nous semblait susceptible de raviver au plateau le récit

épique de la bataille de Roncevaux » (...) Nous nous sommes donc interrogés sur les éléments qui conféraient à cette chanson de geste sa qualité de *poésie performative* » (...) la négliger brise un lien vital avec cette matière à jouer qu'est une chanson de geste ». (préface trad.p.22-23). Mais il déclare choisir d'être plus fidèle à l'esprit des jongleurs qu'à la lettre d'un manuscrit, c'est-à-dire ne pas hésiter à utiliser notre langue contemporaine, lexicale et métaphorique et de « réconcilier le texte médiéval avec notre modernité » (ibid., p.24-25).

On a donc un texte devenu hybride, à mi-chemin entre l'ancien et le contemporain, l'étrangeté et l'immédiate compréhension selon tous les degrés de la reconduction de la langue ancienne à une transposition plus éloignée. Le souci demeure cependant de faire entendre au spectateur le rythme de la Chanson, l'élan que lui donnaient non seulement sa forme versifiée particulière mais la voix du jongleur.

## 2 - « Adapter » : choix et stratégies dramaturgiques

Enfin les questions proprement scéniques de l'espace, des personnages (quels costumes?) sont différemment résolues mais dans un sens généralement de sobriété. Pas de « grand spectacle » en reconstitution d'époque (et laquelle d'ailleurs? 7<sup>e</sup>-8<sup>e</sup> ou XII<sup>e</sup> ?) avec deux résolutions radicales : celle de Brigitte Jaques à la limite de la mise en scène et de la récitation; celle de Lambert-Wild qui conserve son personnage habituel et fétiche de clown blanc qu'il a créé pour tous les rôles de ses pièces et une ânesse. Le metteur en scène est d'ailleurs l'acteur principal.



La mise en scène de Guenoun procède en deux temps. Une première partie laisse place à l'improvisation d'acteurs-personnages qui racontent à leur manière le récit. Introduits par un personnage en pelisse et haut de forme ils parlent avec différents accents et costumes non médiévaux, vaguement régionaux ou folkloriques. La deuxième partie, en ancien français, laisse place à des acteurs masqués d'or et habillés de rouge. « chevaliers déguisés en figures de carnaval sans joie » écrit Colette Godard (Le Monde, 28 juin 1978). Le spectacle se fait plus tragique. Les acteurs traversent les spectateurs et les rendent témoins de la mort de Roland dont l'appel du cor est répercuté par des flûtes et des clarinettes.

Jaques-Wajeman à l'auditorium du Louvre compose un spectacle de 7 heures où les comédiens s'avancent successivement distingués en chrétiens et sarrasins seulement par la couleur de leurs maillots (violet pour les premiers, bleu pour les seconds), pantalons noirs et chemises noires. Ils se partagent en récitants qui donnent un point de vue d'ensemble et personnages qui expriment les passions en jeu. Il s'agit donc d'une « récitation chorale ».

Lambert Wild fait de Tuold, nom énigmatique qui conclut /signe la version d'Oxford, l'écuyer (inventé) de Roland et le témoin/conteur de son histoire de gloire et de mort. Il endosse le personnage du clown blanc. Ayant fui la bataille cet écuyer, en effet, aurait la malédiction de devenir éternel et de devoir raconter la Chanson. Maquillé de blanc et portant un casque doré et une fausse barbe frisée, Lambert-Wild est accompagné d'un comparse (l'autre clown « idiot » et gaffeur des cirques) interprété par Vincent Desprez sans costume particulier (représente le spectateur/auditeur moderne ?ou, avec ses poules, un public populaire ?) qui décale par ses questions et

remarques la solennité du drame épique et d'Aimée Lambert-Wild qui dirige l'ânesse « Chipie de Brocéliande » véritable actrice parfois affublée d'ailes rouges. Peu de décor sauf une sorte de panneau peint naïf de chevaliers colorés et une maquette qui illustre un voyage dans la lune (clin d'œil vers l'*Orlando furioso* de l'Arioste), quelques ustensiles anachroniques – poste de radio, cafetière... Un bâton suffit pour Durendal.

La sobriété se traduit donc dans l'espace scénique et les décors : jeux d'estrades différemment placées chez Guenoun dans un hangar gris sans décorations et sur un fond de rideau rouge flamme ; piste de cirque chez Lambert-Wild ou auvent du théâtre de la Tempête.

Dans toutes les mises en scène les couleurs dominantes sont le rouge (sang) et le vert (herbe) couleurs évoquées dans la Chanson et traduites sur scènes en tentures et tapis : chez Brigitte Jaques, tapis relevé en deux de ses coins par deux châssis devant l'écran vide de l'auditorium ; chez Lambert-Wild un tapis rouge figure le champ de bataille, chez Guenoun, on l'a dit, un voile rouge se déploie derrière lequel les acteurs miment des combats.

Une autre dominante est la présence de la musique – cor, harpes et percussions entre les laisses chez Jaques-Wajman ; on a pu parler de « théâtre musical » chez Guenoun. La musique construit une sorte de spectacle total souvent associé au Moyen Âge, à la fête pseudo-médiévale, sans doute au souvenir des troubadours et des trouvères. Ceci dans presque tous les spectacles « médiévaux » modernes, mais c'est une autre question...

## Entre jeu et récitation : « mises en voix ou mises en scène? »

En regroupant ces trois expériences théâtrales, on peut constater qu'il n'y a pas de traduction scénique des actions épiques et qu'il y a la promotion de la « récitation » par un récitant-témoin, dispositif très affirmé chez Guenoun et Lambert-Wild, (introduceur chez le premier, personnage principal voire unique chez le second), personnage qui sert de relais entre les événements légendaires et les auditeurs modernes, et qui désigne la transmission fragile, ludique, et de fait incertaine, variable, de la geste jusqu'à nous. Personnage d'abord de conteur selon la volonté affirmée de Lambert-Wild de marquer une continuité avec les « troubadours » (selon ses termes). La sobriété de la gestuelle des acteurs-récitants de Jaques-Wajeman marque les limites d'une *représentation* de la geste rolandienne. Roland est un nom qui résonne comme son fameux cor et les combats sur-humains qu'il mène ne peuvent être que *dits* pour une suggestion imaginaire et mentale. Il n'y a pas d'incarnation possible des sarrasins et à peine des guerriers chrétiens, toute reconstitution historique aplatissant la puissance émotionnelle de l'oeuvre médiévale. Lambert-Wild modifie cependant en « Vascons » les sarrasins en un retour à ce qui serait le 8e siècle et le véritable guet-apens tendu à l'arrière-garde de Charlemagne par des bergers basques. Est-ce une manière d'éviter, en un souci contemporain, de parler du mahomet caricatural des chansons de geste en faisant des agresseurs des fidèles d' Hérenchugué, dragon de la mythologie basque ?

L'épopée demeure avant tout un discours dont la force passe par les mots et le *rythme* - ce qu'ont bien saisi nos metteurs en scène. Le décalage avec un réalisme qui sonnerait *faux* prend diverses figures : des locuteurs aux mêmes tee-shirt que seule la couleur différencie au Clown compagnon d'une ânesse sans doute dans un lointain souvenir de Sancho Pança, l'autre écuyer d'un chevalier mythique quoique, pour le coup, anti-héroïque. C'est là une manière de détruire/déconstruire selon l'esprit moderne la possibilité de l'héroïsme et particulièrement de l'héroïsme guerrier – ce que recherche Lambert-Wild : « le comédien-clown nous met en garde contre les visions héroïques et guerrières de l'œuvre » (F.Varlin article cité). C'est aussi dans une société, la nôtre, où l'héroïsme guerrier n'est plus valorisé, courir le risque de *défaire* l'émotion épique et, in fine, son sens, de nous éloigner de nos ancêtres qui vibraient aux exploits de Roland dans la haine des ennemis de Dieu. La reconduction de cette participation émotionnelle-là est impossible du moins dans sa *lettre*. La modernisation, plus exactement l'*actualisation* du discours médiéval ne saurait être en ce sens que partielle. Malgré le respect et l'admiration que déclarent les metteurs en scène pour la Chanson médiévale, ils glissent (sauf Jaques-Wajeman) des éléments de comique : première partie chez Guenoun, bévues clownesques chez Lambert-Wild. Ces éléments comiques sont souvent notés par les journalistes, suggérant une ambiguïté par rapport au Moyen Âge (un Moyen Âge naïf ?), une prise de distance avec le « sérieux » de l'épopée médiévale, avec son message.

Ainsi on trouve bien dans ces expériences théâtrales la mise en exergue de l'altérité du Moyen Âge, de son irrémédiable éloignement. Devoir changer les sarrasins en bergers basques au prétexte d'une plus grande conformité historique, et en vérité pour ne pas

choquer les mentalités contemporaines plus consuméristes au plan religieux, souligne cette rupture avec le texte médiéval, avec sa violence partisane au premier degré - en un mot (moderne) sa fonction de lien social (qui constitue le sens de l'épopée pour le peuple selon Jean de Grouchy au XIIIe s.).

Mais on peut comprendre l'effort d'adaptation autrement : la *modernisation* devient aussi une manière de ré-actualiser le récit ancien en le chargeant des préoccupations, des valeurs, des débats contemporains des spectateurs. Ce qui était aussi son sens au XIIe siècle des Croisades et la variabilité d'un texte que les manuscrits ont figé et dont chaque interprète, sans doute, jouait des versions/nuances possibles selon son public et le moment du spectacle. Ce dont témoigne peut-être le manuscrit de Châteauroux.

## Conclusion

Toujours est-il que ces spectacles sortent la Chanson du seul statut patrimonial (Jaques-Wajeman produit cependant le sien en marge d'une exposition historique au Louvre : « La France romane 950-1150 »). L'effort pour la faire revivre, par bribes, par éclats et allusions, ne peut être rejeté, tout au contraire. La force poétique du *Roland* touche les spectateurs en deçà du message épique devenu inaudible. Et cette force passe par la mise en espace, et plus encore la mise en voix, - celles des comédiens. Par le théâtre donc. Non par une lecture silencieuse et privée. D'autres expériences théâtrales vont dans le même sens : ainsi la création au TNP en 2013 par Julien Thiphaine de « La bataille est merveilleuse et totale » (à partir de la traduction de F.Boyer *Rappeler Roland* ) dans le cadre d'une série de spectacles sur des textes

médiévaux regroupés sous le titre « Le berceau de la langue » et motivés par le désir de « faire entendre la langue française dans son enfance ». Projet un peu différent mais il s'agit de « faire entendre », d'audition plus que vision. L'ouïe plus que la vue.

En outre la semi-mise en scène, l'importance accordée à la récitation, plus exactement à l'acte de conter/raconter, et donc à une restitution au second degré rappellent, comme je le suggérais dans l'introduction, les conditions de réception des Médiévaux pour qui les duels sanglants et terrifiants ne prenaient vie et sens que par le talent oratoire et les mimiques des jongleurs.

C'est pourquoi ces expériences modernes peuvent nous donner, paradoxalement, une idée des conditions d'appréhension et d'écoute des Médiévaux de leurs propres œuvres, du moins nous en permettre une approche à travers les difficultés et les choix des metteurs en scène contemporains : si le partage était moins net que pour nous entre ce qui est dramatique et scénique et ce qui est narratif ou poétique, la *Chanson de Roland* devient, mutatis mutandis, proche des essais de mises en scène de « pièces » médiévales. On a signalé que Guenoun s'était attelé aussi au *Jeu de saint Nicolas* et il déclare avoir choisi cette pièce pour sa partie « épique ». Mais surtout, il y a sans doute là, et chez tous ces metteurs en scène, une vraie intuition de ce que pouvait être l'expérience dramatique chez les Médiévaux – ne dépendant pas d'une forme de discours spécifique mais plutôt des modalités de sa « réalisation » et « socialisation » selon l'expression de Zumthor (*Lettre et voix*, p.22).

