Michael Heintze

Les techniques de la formation de cycles dans les chansons de geste[1]

I. Les cycles de l'épopée française

1. *La division en cycles chez Bertrand de Bar-sur-Aube*

Dans le prologue de son *Girart de Vienne*,[2] composé entre 1180 et 1185, Bertrand de Bar-sur-Aube donne une vue d'ensemble des cycles épiques français; il y opère une distinction entre la geste des rois de France (v. 13), la geste de Mayence (vv. 14-45) et la geste de Monglane (vv. 46-69). Chacune de ces gestes est constituée par un lignage: la dynastie royale de France, les Mayençais et les Monglanais. La geste de Mayence et la geste de Monglane ne se distinguent que par l'attitude que le lignage qui constitue le cycle adopte envers la couronne. Cependant Bertrand ne revendique point d'avoir inventé cette division:

> A Seint Denis, en la mestre abaïe,
> trovon escrit, de ce ne doute mie,
> dedanz un livre de grant encesorie,
> n'ot que trois gestes en France la garnie;
> ne cuit que ja nus de ce me desdie. (vv. 8-12)

Bertrand se réfère donc à une source écrite où il prétend avoir pris son schéma de subdivision. Or, cette source est sans aucun doute fictive, et certainement Bertrand ne l'indique que pour donner plus d'autorité à son assertion. Mais bien que le "livre de grant encesorie" qu'il cite n'ait très probablement jamais existé, il est permis d'interpréter, avec toute précaution, ces vers comme un indice que

[1] Cet article se fonde sur notre thèse *König, Held und Sippe. Untersuchungen zur Chanson de geste des 13. und 14. Jahrhunderts und ihrer Zyklenbildung*, Studia romanica 76 (Heidelberg: Winter, 1991), et surtout sur sa quatrième partie. A cause de la ressemblance de leurs sujets, il est nécessaire d'exposer encore une fois dans la présente étude quelques-unes des pensées que nous avons déjà développées dans ce livre-là, mais chaque fois que le contexte le permet, nous nous contentons de références pour éviter des répétitions superflues. Il va sans dire que nous utilisons de nouveau ici beaucoup de passages de textes sur lesquels nous nous sommes appuyé dans notre thèse. En nous servant de ces matériaux, nous les considérons cependant d'un autre point de vue. Alors que dans notre thèse, nous avons reconstruit les relations parmi les chansons de geste surtout dans leur contenu, c'est l'inventaire des formes dont les poètes épiques disposaient pour rattacher les différentes chansons à des unités plus grandes, qui est maintenant l'objet principal de notre attention.

[2] Nous citons d'après l'édition de Wolfgang van Emden, *Girart de Vienne par Bertrand de Bar-sur-Aube*, Société des anciens textes français (Paris: Picard, 1977).

l'existence de cycles dans l'épopée française remonte à une époque qui précède de beaucoup celle de Bertrand. Mais la formulation que Bertrand utilise donne lieu à une autre remarque. Il est frappant que le trouvère champenois ne reconnaît expressément que l'existence de trois cycles — " n'ot que trois gestes" — et que par là il exclut l'existence d'autres. Il ne justifie pas cette opinion très décidée et la souligne encore par le lieu commun que tout le monde est d'accord sur cet état des choses. Mais c'est justement cet artifice rhétorique qui pourrait laisser entrevoir que la tripartition de l'épopée française, sur laquelle Bertrand insiste tant, n'était pas du tout aussi incontestée autour de 1180 que le trouvère champenois voudrait nous le faire croire. Deux conclusions pourraient être tirées de ce que Bertrand dit. D'une part, plusieurs schémas de subdivision divergents peuvent avoir été en concurrence vers 1180, de sorte qu'il faudrait considérer le prologue de Bertrand comme faisant partie d'une discussion littéraire parmi les poètes épiques, dont aucune autre contribution ne nous serait parvenue. D'autre part, il se peut qu'aux temps de Bertrand encore, plus de trois cycles épiques aient existé, et contrairement à l'affirmation de Bertrand de puiser ce schéma dans une vieille tradition, la tripartition pourrait n'avoir été établie que par lui-même. Sa motivation pourrait avoir été de mettre de l'ordre dans le nombre abondant de textes épiques et de rendre plus clair le réseau compliqué de relations entre les différentes chansons. Bien sûr, ce ne sont là que des suppositions. Mais c'est un fait que justement bon nombre de chansons de haute époque ne s'intègrent pas dans le schéma de Bertrand et que, par conséquent, sa subdivision ne dérive pas sans contrainte des textes conservés.[3] Voilà qui fait surgir des doutes sérieux quant à savoir, si vraiment la tripartition était déjà fixée dans la tradition ancienne. L'impression s'impose que Bertrand ne l'a appliquée aux textes préexistants qu'après coup et que donc ses contemporains ne devaient pas la considérer comme évidente.[4]

[3] Ni les épopées sur les guerres entre des lignages rivaux, à savoir *Raoul de Cambrai*, *Garin le Loherain* et *Gerbert de Metz*, ni *Aiol* ne peuvent être classées sans difficulté dans l'une des trois gestes de Bertrand, car les héros de ces chansons ne sont membres d'aucun des trois lignages qui, selon Bertrand, constituent les cycles, et leurs thèmes et leurs constellations de personnages ne correspondent pas aux critères à l'aide desquels Bertrand définit ses gestes. Bertrand néglige également les épopées de la Croisade, mais de son temps peut-être ne comptaient-elles pas encore parmi les épopées nationales. En outre, il y a plusieurs cas où il n'est pas clair lesquelles des autres chansons conservées ou démontrables Bertrand voudrait classer dans quelle geste. Ces incertitudes concernent, d'une part, la geste des rois de France, dont Bertrand tient évidemment pour superflue toute explication détaillée, de sorte qu'elle n'est que très imprécisément délimitée par rapport aux autres gestes, d'autre part, la geste de Mayence, dans laquelle, en dépit de la description circonstanciée qu'en donne Bertrand, aucune des chansons connues ne peut être classée; cf. Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 525-35.

[4] C'est toutefois un argument en faveur de l'influence durable de Bertrand qu'aucun des poètes épiques postérieurs n'a plus mis en question ce nombre de trois cycles. A une exception près, tous ses successeurs ont accepté son schéma de subdivision du moins extérieurement, même s'ils s'éloignent de lui quant à la dénomination de la geste des rois de France et même s'ils entendent par la geste de Mayence autre chose que le trouvère champenois. L'exception que nous venons de mentionner, est faite par le poète de la *Mort Aimeri de Narbonne*, qui remplace la geste de Mayence par la geste de la translation des reliques de la Passion de Jérusalem en France par Charlemagne; cf. Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 536-39.

2. *Les relations cycliques avant Bertrand de Bar-sur-Aube*

La grande ancienneté des cycles épiques que le prologue de Bertrand suggère, est confirmée par les textes archaïques conservés. La *Chanson de Roland* d'Oxford[5] fait déjà partie d'un complexe d'actions qui comprend plusieurs chansons. Elle s'ouvre *medias in res*; la première laisse esquisse la situation de départ et résume de façon extrêmement concise et générale les événements précédents (vv. 1-6). Assurément, des chansons ont existé sur le début de la campagne de Charlemagne contre les Sarrasins espagnols et sur sa conquête de presque tout le pays jusqu'à la prise de Cordoue, avec l'achèvement de laquelle la *Chanson de Roland* commence (vv. 96-102). Elle reprend immédiatement le fil de ces chansons-là:[6] en racontant les événements liés à la conquête de Saragosse, dernier bastion sarrasin, la *Chanson de Roland* constitue le dernier chapitre d'un cycle sur la guerre d'Espagne. Par sa fin ouverte, elle ouvre la perspective sur des entreprises postérieures de Charlemagne (vv. 3993-4001), sur lesquelles des chansons indépendantes pourraient également avoir circulé.

Plusieurs chansons de geste archaïques se réfèrent explicitement à des événements qui leur sont extérieurs et sur lesquels nous possédons pour certains des chansons plus récentes, pour d'autres aucune chanson du tout. La *Chanson de Roland* mentionne la prise de Nobles par Roland, qui n'y était pas autorisé (vv. 1775-79), épisode que nous ne connaissons que grâce à l'*Entrée d'Espagne* franco-italienne du XIVe siècle. Dans sa complainte sur la mort de Roland, Charlemagne redoute une rébellion des Saxons (v. 2921), mais la chanson sur la guerre de Saxe ne s'est conservée que dans la version composée par Jehan Bodel vers 1200. Sur les diverses conquêtes que Roland se vante d'avoir faites au service de Charlemagne (vv. 2322-33), il manque toute tradition en chansons indépendantes, si tant est qu'il y en ait jamais eu. Le *Siège d'Orange*, auquel Vivien fait allusion dans la partie ancienne de la *Chanson de Guillaume* (vv. 667-76),[7] n'est pas non plus parvenu jusqu'à nous, mais l'existence de cette chanson est incontestablement attestée par de nombreux autres témoignages.[8] Le voeu de Vivien, qui est de la plus haute importance pour la *Chanson de Guillaume*

[5] Nous citons d'après l'édition de Cesare Segre, *La Chanson de Roland. Edizione critica*, Documenti di folologia 16 (Milano, Napoli: Ricciardi, 1971).

[6] Ainsi Paul Aebischer, 'Deux récits épiques antérieurs au *Roland* d'Oxford: l'*Entrée d'Espagne* primitive et le *Girart de Viane* primitif', in Aebischer, *Des Annales carolingiennes à Doon de Mayence. Nouveau recueil d'études sur l'épique française médiévale*, Publications romanes et françaises 129 (Genève: Droz, 1975), pp. 131-58, a reconstruit par exemple, à l'aide des chapitres 51-52 de la première branche de la *Karlamagnús saga* (citée d'après Paul Aebischer, *Textes norrois et littérature française au moyen âge* II. *La première branche de la Karlamagnús saga. Traduction complète du texte norrois, précédée d'une introduction et suivie d'un index des noms propres cités*, Publications romanes et françaises 118 (Genève: Droz, 1972), une *Entrée d'Espagne* perdue qui chantait le début de la guerre d'Espagne.

[7] Nous citons d'après l'édition de Jeanne Wathelet-Willem, *Recherches sur la Chanson de Guillaume. Etudes accompagnées d'une édition*, 2 vol., Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège 210 (Paris: Société d'Edition Les Belles Lettres, 1975).

[8] Cf. Bodo Hesse et Michael Heintze, éd., *Wilhelmsepen. Le Couronnement de Louis. Le Charroi de Nîmes. La Prise d'Orange*, eingeleitet von M.H., übersetzt von B.H., Klassische Texte des romanischen Mittelalters 22 (München: Fink, 1993), pp. 52-54.

(vv. 291-93, 586-88, 597-99, 807-12, 901-05), n'est néanmoins pas formulé dans cette chanson-là, mais dans la *Chevalerie Vivien* (vv. 11-21, 37-42),[9] dont il n'existe qu'une version plus récente, de la fin du XIIe siècle. Dans *Girart de Roussillon*,[10] il est question d'une expulsion antérieure de Thierry d'Ascagne par Draugon, père de Girart, et par son oncle Widelon (vv. 1799-1807), mais l'épopée qui chantait ces événements s'est perdue.

On peut alléguer d'autre preuves encore que Bertrand n'était pas le premier trouvère à établir des liens divers entre des chansons indépendantes. Dans le *Voyage de Charlemagne*,[11] l'empereur, en prenant congé du patriarche de Jérusalem, jure d'équiper une armée pour faire la guerre contre les Sarrasins en Espagne (vv. 228-30). Le narrateur y ajoute que Charlemagne a tenu cette promesse en entreprenant la campagne qui s'est soldée par la perte des douze pairs (vv. 231-32). A l'aide de cette anticipation, le *Voyage* n'est pas seulement mis dans une relation chronologique assez vague, mais aussi dans une étroite relation de contenu avec la *Chanson de Roland* et les autres chansons sur la guerre d'Espagne: le voeu que l'empereur fait à Jérusalem devient la cause profonde de cette expédition. Le poète du *Voyage* veut donc qu'on comprenne sa chanson comme le prologue de la *Chanson de Roland*. Pourtant la formation du petit cycle de Guillaume, composé du *Couronnement de Louis*, du *Charroi de Nîmes* et de la *Prise d'Orange*, représente l'exemple le plus expressif d'une construction cyclique avant Bertrand.[12] L'harmonisation de ces chansons d'origine très différente réussit si bien qu'elle produit une unité plus grande qui embrasse les trois chansons et qui, elle aussi, se réfère à des événements au-delà d'elle-même en faisant allusion à d'autres chansons de la geste de Monglane.[13]

Ainsi, parmi les chansons de geste archaïques, seul *Gormont et Isembart* reste sans relations cycliques d'aucune sorte. Toutefois cette constatation peut bien s'expliquer, d'une part, par l'état fragmentaire du texte et, d'autre part, par notre connaissance extrêmement défectueuse de l'ensemble des épopées de haute époque.

II. La définition de la formation de cycles et de ses différents types

Avant de présenter à l'aide d'exemples les différentes techniques de la formation de cycles, il est nécessaire de définir de façon générale quelques notions que nous utilisons constamment dans cet article. Par formation de cycles, nous entendons l'harmonisation des récits et des relations de parenté ainsi que celle

[9] Nous citons d'après l'édition d'A.-L. Terracher, *La Chevalerie Vivien. Chanson de geste*, vol. 1: *Textes* (Paris: Champion, 1909).
[10] Nous citons d'après l'édition de W. Mary Hackett, *Girart de Roussillon. Chanson de geste*, 3 vol., Société des anciens textes français (Paris: Picard, 1953, 1955).
[11] Nous citons d'après l'édition de Paul Aebischer, *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople. Texte publié avec une introduction, des notes et un glossaire*, Textes littéraires français 115 (Genève: Droz; Paris: Minard, 1965).
[12] Cf. Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, pp. 77-80.
[13] Cf. Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, pp. 80-88.

des traits de caractère et des fonctions des personnes et des lignages dans un groupe de chansons qui toutes ont pour protagoniste ou bien le même héros ou bien des héros différents, qui toutes chantent les prouesses soit du même lignage, soit de lignages différents, et qui toutes traitent soit du même thème dominant, soit de thèmes différents. La chronologie ainsi que la généalogie sont d'une importance décisive dans la formation de cycles. Cette notion générale de formation de cycles comprend quatre variantes; nous faisons la distinction entre la construction de cycles, l'amplification de cycles, la jonction de cycles et le mélange de cycles.

a) Avec la notion de construction cyclique, nous décrivons le fait que les poètes établissent un lien quelconque entre des chansons qui dérivent du même groupe de légendes.

b) Nous appelons amplification cyclique l'agrandissement d'un cycle légendaire par l'ajout systématique de nouvelles chansons ou de parties de chansons.

c) Nous appelons jonction cyclique des références tout à fait extérieures entre des chansons qui appartiennent à des cycles légendaires différents. En ce cas, les poètes ne font que renvoyer, dans une chanson, à des personnages et des événements d'autres cycles, sans que ces personnages n'interviennent dans cette chanson-là et sans que chronologiquement son récit ne fasse directement suite à ces événements ni ne conduise vers eux ni ne les présuppose nécessairement quant au contenu.

d) Par mélange de cycles enfin, nous entendons l'interpénétration profonde de chansons qui appartiennent à des cycles légendaires différents.

III. Les techniques de la formation de cycles dans les épopées anciennes jusques et y compris *Girart de Vienne*

1. *Les techniques utilisées par Bertrand de Bar-sur-Aube*

Dans son *Girart de Vienne*, Bertrand se sert de toutes les variantes de la formation de cycles que nous venons d'esquisser. L'allusion rétrospective à la *Chanson d'Aspremont* (v. 5055)[14] et les anticipations sur la *Chanson de Roland* (vv. 21-26, 1182-91, 3042-46, 5413-17, 5721-22, 5874-84, 5902-05, 5911-20, 6830-32, 6907-17) se rangent dans la construction de cycles,[15] de même que les analogies et les

[14] Contrairement à M. van Emden, *Girart de Vienne*, p. LIII, nous tenons ce vers pour une partie authentique de la chanson de Bertrand; pour la justification, voir Heintze, *König, Held und Sippe*, p. 35, note 3.

[15] Nous présupposons que Bertrand compte l'ensemble des épopées sur les barons révoltés, y compris son propre *Girart*, parmi la geste des rois de France. En tout cas, cette classification nous semble être la seule possible dans le schéma de Bertrand; pour la justification, voir Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 529-32. Cependant le fait qu'au cours du XIIIe siècle l'ensemble des épopées sur les barons révoltés, à l'exception de *Girart de Vienne*, fut intégré dans la geste de Mayence, indique clairement que les successeurs de Bertrand ont considéré la relation de ces chansons avec la geste des rois de France comme étant bien lâche. La facilité avec laquelle elles ont pu être détachées de cette geste, nous a décidés à traiter dans cet article les chansons sur les différents héros

contrastes de motifs entre *Girart* et la *Chanson de Roland*. Pour la dispute entre Roland et Olivier sur l'île du Rhône par exemple, Bertrand a pris pour modèle la première scène du cor.[16] Voici quelques arguments en faveur de l'interdépendance des deux scènes: à Roncevaux ainsi que sur l'île du Rhône, Roland refuse trois fois une proposition d'Olivier; en ces deux occasions, Olivier apparaît comme mesuré et prudent, tandis que Roland agit de façon orgueilleuse et insouciante; dans les deux cas, c'est Olivier qui finit par avoir raison.

Lorsque Bertrand raconte les enfances de Roland et d'Olivier, cela correspond à notre définition de l'amplification cyclique, parce que celles-ci font partie des antécédents de la *Chanson de Roland*, de même que l'origine de la confraternité d'armes entre Roland et Olivier et la naissance de l'amour de Roland envers Aude, événements que Bertrand traite également en détail. En outre, Bertrand ajoute au *Girart de Viane* primitif une exposition, les enfances de Girart et de ses frères, et un nouveau dénouement, le duel entre Roland et Olivier et le départ de Charlemagne pour l'Espagne.[17] Cet encadrement d'une vieille chanson peut aussi être classé dans la catégorie de l'amplification.

Par contre, il est quelque peu difficile de trouver dans la chanson de Bertrand un exemple de la jonction de cycles. Ce n'est que l'allusion malicieuse à un passé peu glorieux de Garin de Monglane (vv. 773-89) qu'on pourrait considérer comme une référence superficielle à un autre cycle légendaire, sans que le *Girart* de Bertrand ne se base immédiatement sur ces événements-là ni pour la chronologie ni pour le contenu. Pourtant cette interprétation implique qu'avant l'activité littéraire de Bertrand, Garin de Monglane figurait déjà dans la poésie épique et que, par conséquent, ce n'est pas Bertrand qui l'a inventé. Mais le fait qu'avant que Bertrand compose son *Girart*, on n'a aucune trace de ce Garin, ne

révoltés comme autant de cycles indépendants de la geste des rois de France. — Le *Girart de Viane* primitif qu'on peut déduire de la *Karlamagnús saga* (chap. 34-35, 38-42), appartenait aussi déjà à la geste des rois de France, à condition que celle-ci existât dans l'esprit des poètes du XIe siècle finissant et qu'ils en eussent une conception semblable à celle de Bertrand. A l'origine, les chansons sur Girart doivent certainement avoir formé un cycle indépendant, car quant à leurs fondements historiques, il n'existe aucun lien entre elles et les chansons connues de la geste des rois de France. Il est vrai que la légende de Girart dérive du conflit entre le comte Girart, régent de la Provence, et Charles le Chauve, de sorte que dans les chansons les plus archaïques, l'adversaire de Girart doit déjà avoir été le roi de France. Mais c'est Girart qui doit avoir été le protagoniste de ces chansons du IXe siècle finissant, comme il l'est toujours chez Bertrand, et en dépit du rôle important que doit y avoir joué le roi, sa présence n'a certes pas suffi pour concevoir dès l'origine la légende de Girart comme faisant partie de la geste des rois de France.

[16] *Chanson de Roland*, vv. 1049-81; *Girart*, vv. 5122-29, 5156-95.

[17] Cette constatation ne résulte pas seulement des informations que Bertrand donne à ce sujet dans sa chanson (vv. 84-89, 6562-69), mais également d'une comparaison entre son *Girart* et les plus anciennes versions de celui-ci; cf. René Louis, *De l'histoire à la légende. Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste: Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon* (Auxerre: Imprimerie Moderne, 1947), vol. 1, pp. 45-70; Wolfgang van Emden, '*Girart de Vienne*: problèmes de composition et de datation', in *Cahiers de civilisation médiévale* 13 (1970), pp. 282-84; Van Emden, *Girart de Vienne*, pp. XX-XXII; Van Emden, '*Girart de Vienne* devant les ordinateurs', in *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis* (Saint-Père-sous-Vézelay: Musée archéologique régional, 1982), vol. 2, pp. 663-90; Alison Goddard Elliott, 'The Double Genesis of *Girart de Vienne*', in *Olifant* 8 (1980-81), pp. 130-60.

rend pas très probable l'hypothèse que le trouvère champenois connaissait des chansons contemporaines sur ce héros.[18]

Dans une large mesure cependant, Bertrand pratique le mélange de cycles. Dans son *Girart*, on ne trouve pas seulement des personnages dont la place est depuis toujours aux côtés du protagoniste (Renier, Olivier, Aude), ainsi que des héros bien connus de la geste des rois de France (Charlemagne, Roland, Naime de Bavière, Ogier de Danemark, Geufroi d'Anjou, Richart de Normandie), mais aussi des personnages qui proviennent de la geste de Monglane (Aimeri) et même des membres de la geste de Mayence (Ganelon, Baudouin).[19] L'oeuvre de Bertrand ne se borne pas à chanter les antécédents de la *Chanson de Roland*, mais vise en même temps à être l'épopée introductive de toute la geste de Monglane. Voilà pourquoi elle raconte la carrière de la génération d'aïeux que Bertrand a inventée et mise en tête des Narbonnais traditionnels, et pourquoi elle intègre en plus les enfances d'Aimeri de Narbonne. En outre, le mélange de cycles se voit dans la construction généalogique de Bertrand, à l'aide de laquelle des personnages d'origine bien diverse, comme Hernaut de Beaulande, Aimeri, Milon de Pouille, Renier de Genvres, Olivier, Aude et Girart de Vienne, deviennent membres du même lignage de Monglane qui inclut celui des Narbonnais.[20]

Enfin, Bertrand utilise encore deux autres artifices qui toutefois ne peuvent être considérés comme des moyens pour le mélange cyclique qu'en relation avec l'une des techniques mentionnées ci-dessus. D'une part, en utilisant dans *Girart* des motifs originaires de la geste de Monglane, Bertrand construit des analogies et des contrastes avec des chansons d'un autre cycle légendaire. Qu'un seul exemple suffise pour démontrer cette technique: comme les fils d'Aimeri de Nar-

[18] Nous sommes enclins à voir dans Garin un personnage inventé par Bertrand, comme le faisaient Hermann Suchier, 'Recherches sur les chansons de Guillaume d'Orange', in *Romania* 32 (1903), pp. 357-58, Philipp August Becker, *Der südfranzösische Sagenkreis und seine Probleme* (Halle: Niemeyer, 1898), p. 15, et Becker, *Das Werden der Wilhelm- und der Aimerigeste. Versuch einer neuen Lösung*, Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften 44, 1 (Leipzig: Hirzel, 1939), p. 128, ainsi que Ferdinand Lot, 'Encore la légende de Girart de Roussillon. A propos d'un livre récent', in Robert Bossuat, éd., *Ferdinand Lot. Etudes sur les légendes épiques françaises* (Paris: Champion, 1970), pp. 167-68.

[19] A condition que "Do li barbez" qui apparaît au v. 1036 soit identique à Doon de Mayence, nous aurions reconnu en lui un autre Mayençais éminent qui intervient dans le récit de la chanson de Bertrand; cf. Heintze, *König, Held und Sippe*, p. 535.

[20] Sur la descendance originelle d'Hernaut, qui apparaît déjà dans la Chronique du pseudo-Turpin (chap. XIV; Raoul Mortier, éd., *Les textes de la Chanson de Roland*, vol. 3: *La Chronique de Turpin et les Grandes Chroniques de France. Carmen de prodicione Guenonis. Ronsasvals* (Paris: Editions de la Geste Francor, 1941)), nous savons tout aussi peu de choses que sur celle de Milon que la tradition épique avant Bertrand ne mentionne nulle part. Il est vrai que dans la *Chanson de Roland* d'Oxford (v. 2208) et dans la Chronique du pseudo-Turpin (chap. XI), Renier est le père d'Olivier, mais ces textes ne mentionnent aucun de ses autres parents. Comme père d'Olivier, la *Karlamagnús saga* connaît Reinald de Laramel ou Reinar de Kaliber, qui est assurément identique au Renier de la tradition française, mais il n'est pas, comme chez Bertrand, le frère, mais le beau-frère de Girart. Il est vrai que d'après la *Chanson de Guillaume* (vv. 1269-70), la parenté de Girart et d'Olivier avec les Narbonnais date d'une époque très antérieure à l'activité de Bertrand, mais le degré de leur parenté n'est pas précisé.

bonne dans *Les Narbonnais*,[21] les fils de Garin quittent le château de leur père, soit afin de conquérir leurs fiefs et leurs épouses dans des pays lointains, soit afin d'entrer d'abord dans le service du roi de France et d'en être récompensés plus tard par un fief et une femme. D'autre part, Bertrand caractérise quelques-uns de ses héros d'après le modèle de personnages qui appartiennent à d'autres cycles légendaires.[22]

2. *Les techniques utilisées avant Bertrand de Bar-sur-Aube*

Pour presque toutes les techniques cycliques que Bertrand utilise, on trouve déjà des exemples dans les chansons de geste archaïques. En ce qui concerne la construction de cycles, bien des chansons d'avant 1180 connaissent et la rétrospection et l'anticipation, soit par le narrateur, soit par des personnages épiques. Nous avons déjà mentionné ci-dessus que la *Chanson de Roland* contient une allusion à l'*Entrée d'Espagne* qui précède l'action de cette première, et une anticipation sur la *Chanson des Saisnes*; nous avons également signalé que dans la *Chanson de Guillaume*, Vivien se souvient du *Siège d'Orange* et que dans le *Voyage de Charlemagne*, on jette un coup d'oeil sur la guerre que Charlemagne fera en Espagne. On peut citer d'autres exemples de ce genre dans le *Couronnement de Louis* et dans le *Charroi de Nîmes*:[23] au vers final du *Couronnement*, le narrateur annonce l'ingratitude de Louis envers Guillaume (v. AB 2670), conduite qui déclenche les événements que chante le *Charroi*, et dans la scène d'ouverture du *Charroi*, Guillaume énumère devant le roi les hauts faits qu'il a accomplis pour le bien de celui-là dans le *Couronnement* et que Louis ne veut plus se rappeler (vv. 129-255). Dans les chansons du petit cycle de Guillaume, on constate aussi un nombre considérable de motifs communs qui se réfèrent l'un à l'autre par des analogies et des contrastes. Par exemple, le motif de la ville

[21] Bertrand ne peut pas avoir connu cette chanson dans la version rimée qui nous est complètement parvenue et dont Hermann Suchier, éd., *Les Narbonnais. Chanson de geste publiée pour la première fois*, Société des anciens textes français (Paris: Didot, 1898), vol. 2, p. LVI, situe la date aux environs de 1210, mais la version assonancée qui ne s'est conservée que fragmentairement et qui selon Gweneth Hutchings, éd., 'Les Narbonnais (Fragments of an assonanced version)', in *Studies in French Language and Mediaeval Literature presented to Professor Mildred K. Pope*, Publications of the University of Manchester 268 (Manchester: University Press, 1939), p. 146, fut composée soit à la fin du XIIe, soit au début du XIIIe siècle, mais qui, à notre avis, peut remonter au troisième quart du XIIe siècle, doit lui avoir été familière. Des références dans la partie récente de la *Chanson de Guillaume*, dans le *Couronnement de Louis* et dans le *Charroi de Nîmes* permettent même de conjecturer l'existence d'une version encore plus archaïque de cette chanson au début du XIIe siècle; cf. Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 262, note 4, et 263, note 1, ainsi que Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, p. 87.

[22] Nous avons analysé de façon minutieuse ce procédé dans notre communication 'La présentation des caractères dans *Girart de Vienne*', in Philip E. Bennett, Anne Elizabeth Cobby and Graham A. Runnalls, ed., *Charlemagne in the North. Proceedings of the Twelfth International Conference of the Société Rencesvals Edinburgh 4th to 11th August 1991* (London: Grant and Cutler, 1993), pp. 485-507.

[23] Nous citons d'après les éditions d'Yvan G. Lepage, *Les rédactions en vers du Couronnement de Louis. Edition avec une introduction et des notes*, Textes littéraires français 261 (Genève: Droz, 1978), et de Duncan McMillan, *Le Charroi de Nîmes. Chanson de geste du XIIe siècle, éditée d'après la rédaction AB avec introduction, notes et glossaire*, Bibliothèque française et romane série B, 12 (Paris: Klincksieck, 1978[2]).

conquise au moyen d'une ruse parcourt toutes les trois chansons: en appliquant diverses ruses, Guillaume prend possession de Tours, de Nîmes et d'Orange.[24]

De plus, les épopées de haute époque utilisent plusieurs techniques de l'amplification cyclique. Le poète de la partie ancienne de *Raoul de Cambrai* a ajouté à son modèle une introduction qui décrit la naissance de Raoul et son enfance, épisodes qui manquent encore dans la version archaïque et perdue de *Raoul* que nous connaissons grâce à un résumé en prose latine dans la Chronique de Waulsort.[25] Avec les enfances de Roland et d'Olivier, le *Girart de Viane* primitif contient déjà les antécédents de la *Chanson de Roland*, bien que le rattachement chronologique aux chansons sur la guerre d'Espagne ne soit pas encore aussi immédiat que dans la version plus récente de Bertrand.[26] On trouve une autre version des enfances de Roland dans la *Chanson d'Aspremont* qui par là peut également être considérée comme prologue de la *Chanson de Roland*; cependant *Aspremont* ne constitue pas plus que le *Girart* primitif une introduction aux chansons sur la guerre d'Espagne.[27] Comme *Les Narbonnais* chantent les enfances de tous les Aimerides, cette chanson est par sa conception même apte à servir de prologue commun à un groupe entier de chansons sur les exploits postérieurs de chaque fils d'Aimeri.[28] La tradition épique avant Bertrand donne aussi des exemples de continuations linéaires, sous forme de chansons indépendentes ainsi que sous forme de parties supplémentaires de chansons. Comme continuations indépendantes il y a par exemple *Gerbert de Metz*, qui se lie directement à *Garin le Loherain*, et *Les Chétifs* et la *Conquête de Jérusalem*, qui font suite à la *Chanson d'Antioche*. La seconde partie de *Girart de Roussillon* présente le cas d'une continuation réunie à une chanson préexistante: le récit de la deuxième lutte de Girart contre Charles Martel, conflit qui s'achève par l'exil du

[24] On trouve des explications détaillées à ce sujet dans Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, pp. 83-85.
[25] L'extrait de la chronique est imprimé dans Paul Meyer et Auguste Longnon, éd., *Raoul de Cambrai. Chanson de geste*, Société des anciens textes français (Paris: Didot, 1882), pp. XCIX-CIV.
[26] Tandis qu'à la fin de sa chanson, Bertrand décrit comment Charlemagne part pour l'Espagne pour prêter secours au roi Yon de Gascogne contre les Sarrasins, le *Girart de Viane* primitif, d'après ce qu'on peut conclure de la *Karlamagnús saga* (chap. 42), se termine par la réconciliation de Charles avec Girart et s'abstient donc de conduire l'action vers la guerre d'Espagne.
[27] Cette constatation vaut pour la version conservée d'*Aspremont*, qui est de quelques années plus jeune que le *Girart* de Bertrand; cf. Roelof van Waard, *Etudes sur l'origine et la formation de la Chanson d'Aspremont* (Groningen, Batavia: Wolters, 1937), pp. 216-56. Mais absolument rien n'indique que dans la version plus ancienne que Bertrand connaissait lui aussi (cf. note 14), la campagne contre Agolant était chronologiquement plus proche de la guerre d'Espagne.
[28] Les chansons sur Guillaume mises à part, il est vrai que la plupart des chansons sur les autres fils d'Aimeri sont perdues pour nous, mais dans quelques cas, leur existence est incontestablement démontrable; cf. Heintze, *König, Held und Sippe*, p. 569, note 4. Bien sûr, on ne saurait dire si *Les Narbonnais* furent placés après coup devant les chansons sur les Aimerides et s'ils étaient donc prévus comme un élément de cohésion censé les relier plus étroitement, ou bien si la chanson sur le départ des fils d'Aimeri est antérieure aux chansons sur les exploits qu'ils accomplissent à leur âge mûr, chansons qui auraient été rattachées à une version archaïque des *Narbonnais* comme des fils de continuations parallèles. Pourtant la version rimée conservée des *Narbonnais* ne profite plus guère des diverses possibilités cycliques que cette chanson offre, car elle amène une transition exclusive et arbitraire vers le *Siège de Barbastre* (vv. 7650-55, 8057-63). Cependant ce groupement est le fait des rédacteurs des manuscrits cycliques et ne prouve rien en ce qui concerne la position dans la geste de Monglane des versions plus anciennes des *Narbonnais* que nous avons mentionnées dans la note 21.

héros, est rattaché à la vieille *Chanson de Valbeton* et n'a probablement jamais existé en tant que chanson indépendante.[29] Les insertions sont un autre moyen pour amplifier les cycles. Il peut s'agir là d'épisodes isolés, comme c'est le cas de l'épisode de Baligant inséré dans la *Chanson de Roland* ou de la quatrième branche du *Couronnement de Louis*, la plus récente parmi les branches conservées de cette chanson,[30] ou alors une insertion peut être représentée par une chanson indépendante, comme c'est le *Charroi de Nîmes* intercalé entre le *Couronnement* et la *Prise d'Orange*.[31] Enfin, *Girart de Roussillon* montre déjà l'amplification d'une version antérieure par encadrement: au récit des deux guerres entre Girart et Charles Martel, le poète de la version conservée a ajouté comme introduction l'échange contraint des fiancées, et comme dénouement la réconciliation involontaire des adversaires et la retraite du protagoniste dans un monastère.[32]

Dans l'amplification de cycles, on peut observer quelquefois que les nouvelles compositions ne coïncident pas parfaitement avec les vieilles, mais qu'il existe entre elles des contradictions qui parfois ne sont aucunement insignifiantes. M. Kibler voit là-dedans une technique consciemment appliquée qu'il nomme " coordination avec variation".[33] Or, cette manière de voir ne nous semble admissible qu'au cas où le contexte des compositions postérieures permet de rendre plausible la raison pour laquelle elles s'éloignent des données de poèmes antérieurs. Si, par contre, la fonction des variations reste inexplicable, on est en droit de supposer que les compositions postérieures prennent appui sur des versions perdues de textes conservés. M. Kibler ne tient pas du tout compte de cet aspect qu'il ne faut quand-même pas négliger lorsqu'on veut rendre justice aux capacités techniques des poètes épiques. Un exemple de la "coordination avec variation" se trouve dans la *Prise d'Orange*,[34] dont l'auteur projette après coup dans le *Charroi de Nîmes* un événement que cette chanson-là ignore, à savoir la fuite de Salatré (vv. AB 746-51, 757-58, 768-70, C 714-20, 726-27, 740-42, D 613-22). Le poète doit inventer Salatré, parce qu'il a besoin d'un Sarrasin qui connaisse Guillaume de vue, pour rendre possible la découverte du héros. Afin de ne pas déranger sensiblement la congruence avec le *Charroi*, il supplée les circonstances, dans lesquelles Salatré se serait échappé de Nîmes.

Les poètes épiques avant Bertrand pratiquent aussi la jonction de cycles. *Garin le Loherain*[35] contient une référence anticipatoire à *Raoul de Cambrai*, laquelle a pour but d'établir un lien de parenté entre Raoul et le lignage des Lorrains (vv. 15479-99). Du point de vue rétrospectif, le *Couronnement de Louis*

[29] Cf. Louis, *De l'histoire à la légende*, vol. 1, pp. 217-40, et vol. 2, pp. 286-87.
[30] Cf. Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, pp. 24-25.
[31] Cf. Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, pp. 77-80.
[32] Cf. Louis, *De l'histoire à la légende*, vol. 1, pp. 240-56, et vol. 2, pp. 287-89.
[33] William W. Kibler, 'Un essai de taxinomie des relations cycliques à partir de Lion de Bourges', in *VIII Congreso de la Société Rencesvals* (Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1981), pp. 247-51.
[34] Nous citons d'après l'édition de Claude Régnier, *Les rédactions en vers de la Prise d'Orange* (Paris: Klincksieck, 1966).
[35] Nous citons d'après l'édition de Josephine Elvira Vallerie, *Garin le Loheren, according to Manuscript A (Bibliothèque de l'Arsenal 2983) with Text, Introduction and Linguistic Study* (Ann Arbor: Edwards Brothers, 1947).

se réfère, par la bouche du pape, à la *Chanson de Roland*, afin de comparer l'héroïsme de Guillaume à celui des pairs à Roncevaux (vv. AB 568-73, C 317-22). Il va sans dire que de telles références servent en même temps de points de répère chronologiques: par là, les événements du *Couronnement* se rangent après ceux de la *Chanson de Roland* et le récit de *Garin* se range avant celui de *Raoul*. Dans la *Chanson de Guillaume*, la mention de chansons appartenant à la geste des rois de France et de *Girart de Viane* (vv. 1261-70) mérite une attention particulière. Sa perspective est également rétrospective et l'allusion a une fonction généalogique: elle doit souligner la parenté qui relie Guillaume aux rois de France d'une part et à Girart de Viane d'autre part. Evidemment, le public doit s'imaginer les personnages énumérés comme étant morts. Alors, la particularité consiste dans le fait que ces héros n'apparaissent pas seulement comme des personnages qui existent dans la réalité épique ou bien dans des chansons contemporaines à la *Chanson de Guillaume*, mais que leurs exploits sont aussi le sujet de chansons que déclame le jongleur de Guillaume. Selon ce que ce passage prétend, ces chansons n'appartiennent pas au répertoire du poète de la *Chanson de Guillaume* et de ses collègues contemporains, mais au répertoire d'un personnage épique fictif qui vit dans un passé lointain, contemporain du Guillaume épique. En considérant les parents de Guillaume mentionnés comme étant devenus des héros épiques déjà du vivant de celui-ci, l'auteur n'établit d'abord qu'une relation cyclique indirecte entre le répertoire fictif du jongleur de Guillaume et la *Chanson de Guillaume* réellement existante. Une relation directe ne se réalise que si on admet que les chansons attribuées au jongleur de Guillaume existent, outre dans la fiction, dans la réalité contemporaine à la date de composition de la *Chanson de Guillaume*.

Enfin, le mélange de cycles ne manque pas non plus dans les chansons de geste de haute époque. En considérant qu'à cause de leurs fondements historiques tout à fait différents, aucun lien cyclique n'a pu exister entre la *Chanson de Roland* et *Girart de Viane* à l'époque la plus reculée de la formation légendaire, on pourrait interpréter l'intégration de Roland dans le *Girart de Viane* primitif et celle d'Olivier et d'Aude ainsi que la mention de leur père Renier dans la *Chanson de Roland* comme des moyens du mélange cyclique.[36] On pourrait également classer dans cette catégorie le fait que Girart de Roussillon figure parmi les pairs dans la *Chanson de Roland* (vv. 797, 1896, 2189, 2409)[37] et le fait que Guillaume d'Orange, ses frères Hernaut de Gironde, Aïmer et Bernart de Bru-

[36] Cf. la note 15.

[37] La mort de Girart à Roncevaux est incompatible avec la fin de *Girart de Roussillon*, où le héros se retire du monde de la chevalerie et consacre ses vieux jours à des oeuvres pieuses en faisant don d'une partie de ses fiefs à l'Eglise et en contribuant à la construction du monastère de Vézelay où il entre enfin. Cette chanson ne dit rien d'une participation du héros à la bataille de Roncevaux. En raison de l'âge surhumain que peuvent atteindre les héros épiques, il serait certes concevable qu'après que Girart a lutté contre Charles Martel pendant plusieurs décades, la durée de sa vie s'étende encore jusqu'au règne de Charlemagne, petit-fils du précédent, étant donné que la *Chanson de Roland* fait remarquer son âge extrêmement avancé par l'épithète "li veil(l)z" (vv. 797, 2409), "le veill" (v. 2189). Mais sa retraite dans le monastère est définitive, et bien que le poète ne le constate pas explicitement, on peut sans aucun doute exclure qu'il s'imaginait un retour postérieur de Girart à la vie séculière et sa mort héroïque dans la guerre religieuse. Par contre, une

bant ainsi que son neveu Bertran sont membres de ce groupe de héros élus dans le *Voyage de Charlemagne* (vv. 61-65). Par contre, nous préférons n'attacher pas trop de poids à la coexistence de personnages originaires de la geste des rois de France et de ceux qui proviennent de la geste de Monglane dans quelques textes latins qui témoignent de traditions épiques hautement archaïques, à savoir dans le *Fragment de La Haye*, la *Nota Emilianense*, le faux diplôme de Saint-Yrieix-de-la-Perche et la *Vita Sancti Wilhelmi*. Du moins la coexistence de Charlemagne et de Guillaume dans la *Vita* ne peut-elle pas du tout être donnée comme un exemple du mélange cyclique, car la *Vita* revendique d'être un document historique et authentique; en dépit des entreprises épiques que le texte lui attribue, Guillaume n'y est pas un héros purement épique, mais également le Guillaume de Toulouse historique, et ce comte étant un contemporain de Charlemagne, les deux personnages doivent nécessairement être côte à côte dans le texte.[38] De même, lorsque la *Nota* et le diplôme font apparaître Ghigelmo alcorbitanas ou Guillelmus curbinasus aux côtés de Charlemagne, ces textes peuvent très bien avoir conservé une forme archaïque de la légende qui est encore assez proche des faits historiques sur lesquels elle se fonde. Car Guillaume au courb nez n'est autre que le comte de Toulouse historique devenu héros de legende.[39] Cependant dans la *Nota* et dans le diplôme, Guillaume est accompagné par son neveu fictif Bertlane ou Bertrannus validissimus, qui ne dérive d'aucun personnage historique. Cela indique que la *Nota* et le diplôme témoignent d'une tradition plutôt épique qu'historique. Or, dans le *Fragment de La Haye*, Charlemagne combat aux côtés de héros purement épiques qui, à l'origine, appartiennent à la légende qui s'est formée à la fin du xe siècle autour de Guillaume d'Orange, dont le modèle historique est Guillaume le Libérateur de Provence,[40] de sorte que ce texte nous fournirait un exemple du mélange de différents cycles. Car Charlemagne et Guillaume de Provence ne sont pas contemporains l'un de l'autre, et c'est pourquoi à un stade précoce de la formation légendaire, quand les événements historiques qui sont à la base de la légende exercent encore leur influence dominante sur elle, leurs représentations épiques ne peuvent pas avoir été réunies dans la même chanson. Cela voudrait dire que les relations entre différents cycles légendaires sont presque aussi vieilles que la poésie héroïque nationale de la France. Mais comme les textes épiques conservés font complètement défaut avant le dernier quart du xie siècle, même cette constatation générale doit rester pure conjecture. A plus forte raison, les témoignages du stade préhistorique de la poésie héroïque française sont trop rares pour que l'on puisse en tirer

telle fin de Girart pourrait s'accorder avec la version plus ancienne de *Girart de Roussillon* que René Louis a reconstruite et dont il a fixé la date à la fin du xie siècle, c'est-à-dire avec la *Chanson de Valbeton* amplifiée par un continuateur moyennant le redoublement de la guerre entre Girart et Charles Martel. Car à la fin de cette version, Girart, après son retour d'exil, combat aux côtés de Charles Martel contre les Sarrasins; cf. Louis, *De l'histoire à la légende*, vol. 2, pp. 72-74 et 287. Ici Girart ne tourne donc pas le dos au monde et serait encore disponible pour la guerre bien postérieure que Charlemagne fait en Espagne. Voilà l'état des choses que la *Chanson de Roland* d'Oxford, composée également à la fin du xie siècle, semble présupposer.

[38] Cf. Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, pp. 9-10 et 50.

[39] Cf. Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, p. 4.

[40] Cf. Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, pp. 8-9.

des conclusions sur la question de savoir si, dans ce passé lointain, les trouvères et leur public se rendaient compte de l'existence de différents cycles épiques dans une mesure approximativement comparable à Bertrand. Cette conscience serait indispensable, si l'on voulait attribuer aux chansons perdues du stade préhistorique la même intention de créer des cycles que celle qui apparaît dans les chansons postérieures qui sont parvenues jusqu'à nous.

Longtemps avant Bertrand, il y a déjà le cas qu'une chanson continue des chansons appartenant à un autre cycle légendaire. Le *Couronnement de Louis* fait commencer la carrière de Guillaume sous Charlemagne et puis raconte la mort du vieil empereur; de cette manière, la chanson constitue un pont entre les épopées sur Charlemagne et celles sur Guillaume.[41] La même chose vaut pour *Les Narbonnais*, pourvu qu'il soit permis de supposer qu'à cet égard, la version assonancée dont nous ne possédons que des fragments, était identique à la version rimée qui est entièrement conservée. Un cas analogue se trouve dans *Garin le Loherain*: la chanson-noyau de la geste des Lorrains prend comme point de départ la fin de *Girart de Roussillon*, en tant qu'elle explique la faiblesse de la France lors de sa défense contre les Hongrois comme une conséquence de la lutte désastreuse entre Girart et Charles Martel (vv. 253-54, 866-70, 1285-92, 1384-87, 2487-90, 5293-5320, 11696-99, 14729-32). L'intégration de Vivien dans la légende de Guillaume au courb nez, qui a lieu avant le début de la tradition écrite des chansons de geste, fournit un exemple comment dès les temps reculés, la généalogie a été utilisée comme un moyen du mélange cyclique: il n'existe aucun lien de parenté entre le Vivien historique, abbé laïque de Saint-Martin de Tours, et le comte de Toulouse installé par Charlemagne, mais dès la première partie de la *Chanson de Guillaume*, épopée la plus archaïque conservée de la geste de Monglane, Vivien apparaît comme neveu de Guillaume.[42] En outre, le mélange de cycles peut résulter de la fusion de plusieurs héros épiques. Ce processus est régulièrement causé par l'identité de leurs noms et favorisé par la ressemblance des événements épiques qui se rattachent à leur nom. Par exemple, Guillaume dans la *Chanson de Guillaume* et dans le *Couronnement de Louis*, Louis dans *Gormont et Isembart*, dans le *Couronnement* et dans *Raoul de Cambrai*, Charlemagne dans *Girart de Viane* et Charles Martel dans *Girart de Roussillon* sont issus d'une telle fusion de plusieurs personnages épiques.[43] Ce processus commence toujours longtemps avant l'époque qui nous a transmis les premiers textes épiques, et dans la plupart des cas, il est achevé antérieurement. Par

[41] Cf. Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, pp. 4-5 et 88-89.
[42] Cf. Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, p. 5.
[43] Guillaume est un amalgame de quatre héros épiques qui ont pour base des personnages historiques différents: Guillaume de Toulouse, Guillaume de Provence, Guillaume Longue-Epée/Guillaume Tête d'Etoupe et Guillaume Fièrebrace; cf. Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, pp. 3-18. Il est vrai que le roi épique Louis est partout le fils de Charlemagne et qu'il dérive donc de Louis le Pieux, mais d'abord, d'autres rois historiques du même nom sont aussi entrés dans la légende: le modèle du Louis épique est dans *Gormont* Louis III de France, dans la troisième branche du *Couronnement* et dans *Raoul* le roi français Louis IV d'Outre-Mer; ce n'est que dans la première branche du *Couronnement* que Louis dérive immédiatement de Louis le Pieux. C'est d'abord Charles le Chauve qui doit avoir passé dans les chansons sur Girart, avant d'être remplacé par Charlemagne dans *Girart de Viane* et par Charles Martel dans *Girart de Roussillon*.

contre, la fusion n'est pas encore définitivement terminée ni pour Guillaume dans la *Chanson de Guillaume* et dans le *Couronnement* ni pour Charles Martel dans *Girart de Roussillon*.[44]

Le *Couronnement* ne contient pas seulement une allusion explicite à la *Chanson de Roland*, mais aussi une scène analogue à la première scène du cor (vv. AB 362-78). Tout comme Olivier, Guillaume voudrait appeler le roi de France à son secours avant d'engager le combat contre les Sarrasins supérieurs en nombre, mais Bertran, tout comme Roland, rejette cette proposition, parce que, selon lui, une telle conduite porterait atteinte à son honneur, et son argument l'emporte. Tandis que dans la *Chanson de Roland*, le chef téméraire est secondé par un compagnon prudent, dans le *Couronnement*, le chef prudent se voit confronté avec un accompagnant téméraire. En relation avec la jonction généalogique anticipant sur *Raoul de Cambrai*, on peut attribuer l'effet d'un mélange cyclique à un parallèle de motifs entre cette chanson-là et *Garin le Loherain*: dans les deux épopées, le conflit entre les lignages rivaux est déclenché par la promesse irréfléchie du roi d'investir en compensation avec le prochain fief libre un vassal membre d'un de ces lignages et se sentant lésé.

En résumé, il faut constater que Bertrand de Bar-sur-Aube, qui est responsable de nombreuses innovations dans la poésie héroïque, n'a guère été inventif dans le domaine des techniques cycliques. Presque toutes les techniques dont il se sert ont leur modèle dans les chansons d'avant 1180. Sa seule innovation semble consister dans la caractérisation de personnages épiques d'après le modèle de héros qui appartiennent à d'autres cycles et qui ne portent pas nécessairement les mêmes noms; ce procédé se révèle être sans précédent dans la tradition épique plus ancienne. La contribution particulière de Bertrand à la formation des cycles consiste dans le nombre extraordinaire de différentes techniques traditionnelles auxquelles il recourt dans son *Girart*, et dans l'ingéniosité avec laquelle il les utilise.

IV. Les techniques de la formation de cycles après Bertrand de Bar-sur-Aube

Généralement on peut constater que les épopées récentes conservent les techniques de l'époque antérieure; néanmoins elles ne se bornent pas à les adopter et copier, mais elles les raffinent et en inventent d'autres. Quant à la construction de cycles, elles continuent à utiliser la rétrospection et l'anticipation, soit par le

[44] Pour la *Chanson de Guillaume* et le *Couronnement*, voir Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, pp. 3-18. Dans *Girart* (vv. 9462-71), Charles Martel est débaptisé par le pape en Charles le Chauve. Ce changement de nom peut être un indice qu'au XIIe siècle, le stade précoce de la formation légendaire, où l'ennemi épique de Girart porte le même nom que son adversaire historique, n'a pas encore été complètement supplanté par des traditions plus récentes et plus éloignées de la réalité historique. Mais il est également possible que l'auteur de la version conservée de *Girart* veuille harmoniser après coup le nom du roi avec les faits historiques et qu'il puise ses connaissances dans des sources que des clercs lui ont rendues accessibles. Alors, l'incertitude dans la dénomination ne prouverait pas la coexistence de traditions légendaires concurrentes, mais une correction causée par l'influence savante.

narrateur, soit par un personnage intégré dans l'action épique. Dans *Gaidon*,[45] la référence rétrospective du narrateur à la *Chanson de Roland* (vv. 546-50) remplit une double fonction chronologique et généalogique: comme Thiebaut d'Aspremont est présenté comme le frère de Ganelon qui a été exécuté à cause de sa trahison, la traîtrise de Thiebaut apparaît comme le trait caractéristique dominant d'un lignage entier. Dans un autre passage, le poète met la référence rétrospective aux événements de Roncevaux dans la bouche d'un personnage épique (vv. 762-66): Ogier met en garde Charlemagne de ne pas faire crédit à Thiebaut, parce que son lignage a déjà fait preuve de sa perfidie en trahissant l'arrière-garde franque. *Gui de Bourgogne*[46] contient une anticipation du narrateur sur la trahison des pairs aux Sarrasins par Ganelon (vv. 1153-59); par là, les conseils déloyaux que Ganelon donne à Charlemagne dans cette chanson, apparaissent comme le prélude à une intrigue préparée de longue main qu'il mènera dans la *Chanson de Roland* à un succès funeste. On trouve une anticipation prononcée par un personnage épique dans les *Narbonnais* (vv. 7910-29): le Sarrasin converti Clargis invite le fils cadet d'Aimeri à conquérir le royaume d'Andrenas et à épouser sa soeur Gaiete. Ce projet est exécuté dans *Guibert d'Andrenas*. La fonction cyclique de références de ce genre s'exprime de façon particulièrement claire dans *Aimeri de Narbonne*.[47] Par l'énumération pareille à un catalogue de toute la descendance d'Aimeri (vv. 4508-4686), le narrateur anticipe sur diverses chansons conservées ou perdues qui chantent les exploits des fils et des petits-fils du comte de Narbonne. Cependant à l'époque postérieure à Bertrand, ce moyen extrêmement simple est varié de façons différentes. Une nouvelle variante consiste dans l'anticipation non intentionnelle de personnages épiques sur des événements postérieurs. Dans *Fierabras*,[48] Naime craint que la témérité de Roland ne puisse coûter la vie aux pairs que Charlemagne a envoyés à l'émir Balan (vv. 2550-52). Sans le vouloir, il anticipe par là sur la bataille de Roncevaux, où la décision de Roland d'engager le combat contre toute l'armée sarrasine avec l'arrière-garde seule, mène en effet les pairs à leur perte. Comme autre variante de l'anticipation à des événements racontés dans d'autres épopées, les trouvères découvrent le rêve prophétique d'un personnage épique. La tradition ancienne fait toujours se réaliser dans la même chanson les événements prédits en rêve; rappelons-nous par exemple les rêves visionnaires de Charlemagne dans la *Chanson de Roland*. Mais dans *Fierabras*, un rêve annonce à Charlemagne sa prochaine guerre d'Espagne et la trahison de Ganelon (vv. 6136-56), événements

[45] Nous citons d'après l'édition de F. Guessard et S. Luce, *Gaydon. Chanson de geste publiée pour la première fois d'après les trois manuscrits de Paris*, Anciens poètes de la France 7 (Paris: Franck, 1862).

[46] Nous citons d'après l'édition de F. Guessard et H. Michelant, *Gui de Bourgogne. Chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Tours et de Londres*, Anciens poètes de la France 1 (Paris: Vieweg, 1859).

[47] Nous citons d'après l'édition de Louis Demaison, *Aymeri de Narbonne. Chanson de geste publiée d'après les manuscrits de Londres et de Paris*, 2 vol., Société des anciens textes français (Paris: Didot, 1887).

[48] Nous citons d'après l'édition d'A. Kroeber et G. Servois, *Fierabras. Chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Paris, de Rome et de Londres*, Anciens poètes de la France 4 (Paris: Vieweg, 1860).

que chantera la *Chanson de Roland*. En outre, les chansons récentes continuent à profiter d'analogies et de contrastes de motifs pour construire des cycles. Citons un exemple pour chacun de ces cas de figure pris de nouveau dans *Fierabras*. Dans un jugement des barons, Charlemagne refuse de laisser partir Olivier pour un duel contre Fierabras, pour lequel le pair s'est proposé volontairement. Mais Ganelon et Hardré voudraient perdre Olivier et le désignent pour affronter le champion sarrasin. Alors l'empereur n'a plus de choix, il est obligé de lui confier cette tâche (vv. 297-331). Exactement comme dans la deuxième scène de conseil dans la *Chanson de Roland*, où Ganelon contraint le monarque de nommer Roland chef de l'arrière-garde (vv. 738-91), les traîtres, en abusant d'un procédé juridique dont ils respectent la forme extérieure, réussissent ici à désigner pour une tâche extrêmement dangereuse un candidat qui ne convient pas à Charlemagne, et dans les deux cas, ils souhaitent secrètement que la personne nommée périsse dans l'exercice de ses fonctions. La désignation de Ganelon comme ambassadeur chez Balan contraste avec la première scène de conseil dans la *Chanson de Roland*, où Ganelon est nommé ambassadeur chez Marsilie (vv. 274-341): dans *Fierabras*, Ganelon accepte sans contredit la mission de Charlemagne et la remplit de façon exemplaire (vv. 5417-5540).

Dans le domaine de l'amplification cyclique, les poètes épiques après Bertrand usent dans une plus large mesure de la possibilité de compléter les chansons existantes par l'ajout de leurs antécédents. Normalement ils placent une nouvelle chanson devant une chanson plus ancienne. Parmi ces ajouts cycliques, les chansons d'enfances indépendantes, dont nous ne connaissons que deux exemples avant l'époque de Bertrand, à savoir *Les Narbonnais* et *Mainet*,[49] deviennent plus nombreuses et forment un groupe à part. Elles conduisent toujours leur action vers le début d'épopées préexistantes qui racontent le destin d'un héros d'âge mûr; c'est par exemple le cas des *Enfances Vivien* par rapport à la *Chevalerie Vivien* et des *Enfances Guillaume* par rapport au *Couronnement de Louis*. Mais on continue aussi à trouver des exemples de l'intégration des enfances dans une chanson qui traite en même temps de la carrière ultérieure du héros. C'est le cas dans la *Chevalerie Ogier*, où les enfances sont liées à la partie principale de la chanson et ne se rendent indépendantes que dans le remaniement par Adenet le Roi. On pourrait citer de même les chansons volumineuses de basse époque qui décrivent la vie entière d'un héros de sa naissance à sa mort et contiennent aussi les enfances de sa descendance, par exemple *Tristan de Nanteuil* et *Lion de Bourges*. Enfin, les enfances d'un héros peuvent aussi être traitées dans une chanson dont l'action principale se concentre sur d'autres événements. Ainsi, les enfances de Maillefer, fils de Rainouart, ne sont pas le thème d'une chanson indépendante, mais englobées dans la *Bataille Loquifer* et le *Moniage*

[49] *Mainet* se fonde sur des événements historiques qui concernent Charles Martel et remonte donc à une époque beaucoup plus reculée que les autres chansons d'enfances; voir à ce sujet Gaston Paris, *Histoire poétique de Charlemagne* (Paris: Bouillon, 1905[2]), pp. 438-41; Rita Lejeune, *Recherches sur le thème: les chansons de geste et l'histoire*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège 108 (Liège: Faculté de Philosophie et Lettres, 1948), pp. 11-42; Paul Aebischer, *Textes norrois et littérature française au moyen âge* II. La première branche de la Karlamagnús saga (Genève: Droz, 1972), pp. 39-46.

Rainouart. Outre des chansons d'enfances, des épopées ayant un autre contenu peuvent également être placées devant des chansons préexistantes. D'une part, elles peuvent avoir pour sujet le destin du premier père d'un lignage, comme par exemple *Hervis de Metz*, prologue de *Garin le Loherain*. Le début de la chanson-noyau de la geste des Lorrains ne raconte que les dernières années et la mort de Hervil, alors que le nouveau prologue se consacre à son origine et sa jeunesse, à la fondation de sa famille et la défense de ses possessions héréditaires, Metz et le Brabant. D'autre part, des prologues peuvent raconter l'histoire des compagnons d'un héros, sur les exploits duquel il existe déjà une chanson: ainsi *Maugis d'Aigremont* se place devant *Renaut de Montauban* et le *Roman d'Auberon* devant *Huon de Bordeaux*. Ces prologues mettent au centre les destins du cousin de Renaut et de l'aide de Huon jusqu'au moment où ils prennent leur rôle dans la chanson-noyau respective. En outre, ils expliquent l'origine d'attributs importants du héros dans la chanson-noyau. Dans *Maugis*,[50] le cousin de Renaut acquiert d'abord le cheval magique Baiart et l'épée Froberge, mais plus tard, il les cède à Renaut que le public connaît comme étant le propriétaire de Baiart et Froberge (vv. 9050-60). Le *Roman d'Auberon* raconte la transmission du haubert, du cor d'ivoire et du hanap à vin dans la famille d'Auberon, avant que ces objets magiques ne passent en possession de Huon et ne prennent pour son destin une importance décisive. Cependant la conception de prologues ne doit pas nécessairement se fonder sur le lien de parenté ou de fraternité d'armes entre leur protagoniste et le héros d'une chanson plus ancienne; ils n'ont pas besoin de se centrer autour d'un personnage, mais ils peuvent avoir comme sujet principal les antécédents d'un événement chanté dans une épopée préexistante. Voilà l'idée fondamentale de la *Destruction de Rome*, chanson placée après coup devant *Fierabras*.[51] De plus, la poésie héroïque de basse époque présente le cas spécial qu'une nouvelle chanson n'est pas prévue comme prologue d'une seule chanson préexistante, mais comme celui de tout un groupe de chansons. Ainsi, *Doon de Mayence* constitue la pièce qui apporte une cohésion à cette accumulation de chansons plus anciennes, qu'au cours du XIIIe siècle les poètes regroupent sous le nom de geste de Mayence,[52] mais la nouvelle chanson sur le premier père de ce lignage remplit insuffisamment cette fonction, en tant qu'elle ne conduit son action que vers la *Chevalerie Ogier* en premier lieu et vers les épopées de la Croisade en second lieu.[53] Les successeurs de Bertrand transforment aussi après

[50] Nous citons d'après l'édition de Philippe Vernay, *Maugis d'Aigremont. Chanson de geste. Edition critique avec introduction, notes et glossaire*, Romanica Helvetica 93 (Berne: Francke, 1980).
[51] Voir à ce sujet Joseph Bédier, 'La composition de la chanson de *Fierabras*', in *Romania* 17 (1888), p. 22, note 1; Mario Roques et Gaston Paris, 'L'élément historique dans *Fierabras* et dans la branche II du *Coronement Looïs*', in *Romania* 30 (1901), pp. 166-67; Louis Brandin, éd., '*La Destruction de Rome* et *Fierabras*. Ms. Egerton 3028, Musée Britannique, Londres', in *Romania* 64 (1938), pp. 22-23, 28.
[52] Ce nouveau cycle est formé par la *Chevalerie Ogier*, *Doon de Nanteuil* et ses continuations, *Renaut de Montauban* et ses prologues, *Anseïs de Cartage*, *Huon de Bordeaux* et ses ajouts, les épopées de la Croisade et *Girart de Roussillon*. L'ordre chronologique de ces chansons n'est pas exactement fixé.
[53] Cela ressort du fait que, des douze fils de Doon, l'auteur ne donne le nom que du fils aîné Gaufroi de Danemark, père d'Ogier et de la dame de Nimègue; cf. Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 558-59.

coup des chansons anciennes en prologues d'autres chansons à peu près contemporaines. Au cours de cette transformation, elles peuvent soit être privées de leur indépendance originelle — de cette manière, *Bueve d'Aigremont* devient l'épisode initial de *Renaut de Montauban*[54] —, soit rester indépendantes, comme *Baudouin de Sebourc*, converti ultérieurement en prologue du *Bâtard de Bouillon*, et *Dieudonné de Hongrie*, transformé de la même façon et placé devant *Florent et Octavien*, chanson qui, elle, a été métamorphosée en prologue de *Florence de Rome*.[55]

Dans la poésie héroïque de basse époque, le nombre de types de continuations différents augmente considérablement par rapport à la tradition d'avant 1180. En principe, il faut toujours distinguer entre des continuations indépendantes et celles qu'on ajoute à des chansons préexistantes comme parties supplémentaires. La deuxième partie d'*Aiol*,[56] qui s'ouvre avec l'enlèvement d'Aiol et de Mirabel par Macaire (vv. 8326-10983),[57] est une continuation non indépendante à un fil. Par contre, la deuxième partie de *Raoul de Cambrai*, qui commence avec le pèlerinage de Bernier à Saint-Gilles (vv. 6582-8726), présente l'exemple d'une continuation non indépendante à deux fils. D'une comparaison entre le manuscrit de Paris et les fragments de Bruxelles, il découle qu'au XIIIe siècle il existe de cet ajout au moins deux versions, qui, quant à leur agencement de l'action, doivent avoir différé considérablement l'une de l'autre.[58] On observe une beaucoup plus grande diversité de types parmi les continuations indépendantes. Leur forme la plus simple consiste dans la continuation linéaire à un fil, comme la documente *Jourdain de Blaye*, continuation d'*Ami et Amile*, qui raconte les destins des descendants d'Ami. Elle se base donc sur une relation généalogique. Exactement comme les prologues, les continuations peuvent aussi se référer à un événement, c'est-à-dire qu'elles peuvent raconter des actions qui succèdent à un événement central chanté dans une épopée plus ancienne, comme le font par exemple les continuations de la *Conquête de Jérusalem*. Les poètes épiques après Bertrand prennent quelquefois des initiatives différentes et indépendantes l'une de l'autre pour continuer des chansons, de sorte que ces ajouts ne sont pas coordonnés.

[54] En dépit des arguments que Jacques Thomas, éd., *L'épisode ardennais de "Renaut de Montauban". Edition synoptique des versions rimées*, Rijksuniversiteit te Gent, Werken uitgegeven door de Faculteit van de Letteren en Wijsbegeerte 129-31 (Brugge: De Tempel, 1962), vol. 1, pp. 143-45, avance contre l'indépendance originelle de *Bueve* et qui s'appuient principalement sur la tradition manuscrite, nous croyons que l'opinion de la recherche antérieure vaut toujours d'être considérée à cause du rattachement assez superficiel dans le contenu du *Bueve* au *Renaut* propre. Par exemple, les deux parties diffèrent l'une de l'autre quant aux liens de parenté; cf. Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 553-55.

[55] Selon Robert F. Cook et Larry S. Crist, *Le deuxième cycle de la croisade. Deux études sur son développement. Les textes en vers. Saladin*, Publications romanes et françaises 120 (Genève: Droz, 1972), pp. 22, 24-28, 30-44, *Baudouin* et le *Bâtard* existaient d'abord dans des versions précycliques. Selon Robert Bossuat, 'Florent et Octavien. Chanson de geste du XIVe siècle', in *Romania* 73 (1952), pp. 323-25, la même chose vaut pour les chansons du cycle pseudo-mérovingien.

[56] Nous citons d'après l'édition de Jacques Normand et Gaston Raynaud, *Aiol. Chanson de geste publiée d'après le manuscrit unique de Paris*, Société des anciens textes français, (Paris: Didot, 1877).

[57] Pour la justification, voir Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 22-24.

[58] Pour la justification, voir Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 24-26.

Ou bien ces continuations à plusiers fils restent pour toujours incohérentes l'une à côté de l'autre, ou bien elles sont reliées l'une à l'autre par un processus secondaire. Les chansons qui font suite à *Aliscans* et à *Huon de Bordeaux* constituent des exemples de continuations à deux fils non reliées. L'un des fils qui continue *Aliscans*, à savoir *Folque de Candie*,[59] ne consiste qu'en une seule chanson; l'autre fil se compose de la *Bataille Loquifer*, du *Moniage Rainouart* et des *Enfances Renier*, chansons qui toutes les trois se succèdent de façon linéaire. Les deux fils se fondent sur la relation généalogique: dans *Folque*, un membre de la génération la plus jeune des Monglanais acquiert sa première gloire, et les chansons de l'autre fil se concentrent sur Rainouart, compagnon de Guillaume, et ses descendants. Quant aux continuations de *Huon*, un des fils consiste aussi en un seul ajout, à savoir *Huon le Roi de Feerie*, tandis que l'autre comprend quatre chansons successives: la *Chanson d'Esclarmonde*, *Clarisse et Florent*, *Yde et Olive* et la *Chanson de Godin*. Dans le fil court, la prophétie prononcée par Auberon à la fin de la chanson-noyau se réalise et Huon lui succède sur le trône du royaume des fées. Il est vrai que le même événement est raconté par la *Chanson d'Esclarmonde*, mais le fil long est construit surtout sur le principe généalogique et décrit les destins des enfants et petits-enfants de Huon. La geste de Nanteuil elle aussi présente deux fils de continuations, mais ils ne sont indépendants l'un de l'autre qu'au début et réunis par l'ajout le plus tardif. *Aye d'Avignon* est continuée, d'une part, par *Gui de Nanteuil*, histoire du fils de Garnier de Nanteuil et d'Aye, et d'autre part, par *Parise la duchesse*, histoire de la fille du même couple. Aucune des deux chansons ne mentionne que Gui et Parise sont frère et soeur; il est donc clair que les continuations ont été composées indépendamment l'une de l'autre. Or, il est vrai que l'épopée tardive *Tristan de Nanteuil* se rattache directement à *Gui*, mais elle jette également un pont vers *Parise*. *Tristan* constitue la partie centrale entre *Gui* et *Parise* et intègre ainsi la branche collatérale de la geste de Nanteuil dans sa souche principale.[60] L'amplification latérale de la geste des Lorrains se déroule de façon semblable. Ses deux ajouts récents *Anseïs de Metz* et *Yon* se rattachent immédiatement à *Gerbert de Metz*. Pourtant, à la différence de la geste de Nanteuil, ce n'est pas un ajout encore plus récent qui les réunit, mais la fin de *Yon* anticipe sur les événements racontés dans *Anseïs*. L'auteur de *Yon* doit donc avoir connu au moins la matière de la

[59] Comme le démontre David G. Hoggan, 'The Version of *Aliscans* known to the Author of *Foucon de Candie*', in *Medium Aevum* 26 (1957), pp. 74-89, Herbert le Duc de Danmartin ne se reporte pas à *Aliscans* dans la forme qui nous est conservée, mais à une *Chanson de l'Archamp* plus ancienne, sur laquelle se fonde également la partie récente de la *Chanson de Guillaume*.

[60] Les dates de composition des chansons confirment ce déroulement de la formation cyclique: selon James R. McCormack, éd., *Gui de Nanteuil. Chanson de geste. Edition critique*, Textes littéraires français 161 (Genève: Droz, 1970), p. 128, *Gui* date d'avant 1207; selon Philipp August Becker, 'Parise la duchesse', in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 64 (1942), p. 440, *Parise* appartient au troisième quart du XIIIe siècle; selon K.V. Sinclair, éd., *Tristan de Nanteuil. Chanson de geste inédite* (Assen: Van Gorcum, 1971), pp. 59-60, *Tristan* fut composé au milieu du XIVe siècle.

première partie d'*Anseïs*,[61] alors que l'auteur d'*Anseïs* n'indique nulle part que le contenu de *Yon* lui est familier. De façon comparable à *Tristan de Nanteuil*, *Yon*, tout en étant une continuation, fonctionne en même temps comme un pont entre deux autres chansons du même cycle.

De ces continuations pures, il faut distinguer les ajouts, dont l'action se déroule d'abord parallèlement au récit d'une chanson plus ancienne auquel elle se réfère occasionnellement, avant que la période qu'elle couvre ne se prolonge au-delà de celle de la chanson plus ancienne. Dans le domaine de cette amplification en partie synchronique que M. Kibler a qualifiée d'"enchâssement en parallèle",[62] on peut discerner deux variantes: l'ajout peut laisser derrière lui les événements de la chanson préexistante, sans vraiment se rattacher à eux, ou bien l'ajout, après avoir pendant un certain temps développé son action synchroniquement à celle d'une chanson plus ancienne, peut devenir la continuation de cette dernière. Nous proposons d'appeler la première variante continuation en parallèle divergente et de nommer la seconde continuation en parallèle convergente. On peut exemplifier la première technique par la relation entre les *Enfances Renier* et le *Moniage Guillaume* I. Les *Enfances*[63] mentionnent en passant que Guillaume se retire du monde dans le plus grand silence et secret (vv. 1497-1508) et qu'il laisse ses fiefs en héritage à Maillefer, fils de Rainouart (vv. 1481-82); Guillaume meurt au cours des *Enfances*, sans que le moment de sa mort ne soit plus précisément indiqué.[64] Les pièces finales des cycles de Guillaume et de Rainouart se déroulent donc en partie parallèlement, mais les *Enfances* perdent complètement de vue les événements que le *Moniage* raconte, de sorte que la première chanson ne peut être considérée comme la continuation de la seconde que dans un sens assez limité. La forme la plus simple de la continuation en parallèle convergente est illustrée par la relation entre *Les Narbonnais* et le *Couronnement de Louis*. Lors de l'adoubement des fils d'Aimeri dans *Les Narbonnais*, le narrateur anticipe sur les événements dramatiques qui accompagnent le couronnement de Louis (vv. 3254-64). Quand Aimeri envoie son fils cadet Guibert à Charlemagne pour demander à l'empereur de venir au secours de Narbonne assiégée par les Sarrasins, Guibert apprend en chemin la mort de Charlemagne et les troubles qui ont accompagné l'intronisation de Louis (vv. 5319-47, 5520-21, 5535-55). La première branche du *Couronnement* se déroule donc parallèlement au siège de Narbonne chanté au début des *Narbonnais*.[65] La suite des événements présume un résultat de la querelle de succession

[61] Selon Jindrich Zezula, 'L'élément historique et la datation d'Anseÿs de Mes (Ms. N)', in *Romania* 97 (1976), pp. 3-4, 18-20, *Anseïs* se subdivise en trois parties composées à différentes époques par des auteurs différents: la première partie (vv. 1-2162) est la plus ancienne et remonte au premier tiers du XIIIe siècle, la date de composition de la deuxième partie (vv. 2163-9084) se situe au milieu du XIVe siècle et la troisième partie (vv. 9085-14598) date de la fin du XIVe siècle.
[62] Voir la note 33.
[63] Nous citons d'après l'édition de Carla Cremonesi, *Enfances Renier. Canzone di gesta inedita del sec. XIII* (Milano, Varese: Istituto Editoriale Cisalpino, 1957).
[64] On peut inférer le décès de Guillaume de l'indication que Bertran lui a survécu de quatorze années (vv. 18860-61). Comme Bertran lui-même meurt dans les *Enfances*, il s'ensuit que la vie de Guillaume doit également s'achever dans cette chanson.
[65] Cf. Heintze, *König, Held und Sippe*, p. 571, et Hesse et Heintze, *Wilhelmsepen*, pp. 43-47.

au trône identique à celui que présente le *Couronnement*, car le roi Louis est alors en état de débloquer Aimeri avec l'aide de son armée. De même, le premier et le deuxième cycle de la Croisade sont d'abord enchaînés l'un à l'autre parallèlement. *Baudouin de Sebourc*[66] se réfère continuellement aux événements centraux de la *Chanson d'Antioche*, des *Chétifs* et de la *Conquête de Jérusalem* et de ses continuations (I, vv. 180-211, 314-30, 366-85, 402-04; II, vv. 243-89; IV, vv. 383-87, 399-402, 433-34, 457-79, 742-47; XIII, vv. 13-17, 292-93; XVIII, vv. 68-94, 300-09, 539-47).[67] Ce n'est qu'après que Baudouin et ses parents se sont vengés du traître Gaufroi et que Baudouin est parti pour Jérusalem que le deuxième cycle de la Croisade constitue la continuation du premier: la fin de *Baudouin* et le *Bâtard de Bouillon* traitent du règne de Baudouin d'Edesse comme successeur de Godefroid de Bouillon comme roi de Jérusalem. De manière semblable, *Ciperis de Vignevaux*[68] est la continuation en parallèle convergente du cycle pseudo-mérovingien. Celui-ci consiste en quatre chansons alignées, à savoir *Dieudonné de Hongrie*, *Florent et Octavien*, *Florence de Rome* et *Theseus de Cologne*. *Ciperis* se déroule synchroniquement à *Florence* et *Theseus* et mène à son terme le cycle entier.[69] A l'époque où Ciperis fait la guerre contre l'empereur Oursaire d'Allemagne, Esmeré, époux de Florence, règne comme roi de Rome (vv. 2335-38). Ludovis, oncle de Ciperis et frère du roi français Dagobert, libère Theseus de Cologne de sa captivité chez les Sarrasins (vv. 2809-15), épouse Baudour, soeur de Theseus, et accompagne Theseus dans sa campagne contre la Grèce (vv. 5901-08, 5944-50). Quand Dagobert de France meurt, Theseus et son fils Gadifer aident Ludovis à conquérir la couronne dans la lutte contre l'usurpateur Lambert d'Anjou (vv. 5951-6014, 6024-32, 6843-47). Après que Ludovis a été sacré à Reims, la nouvelle de la mort du roi Esmeré arrive et Theseus, étant l'époux de la fille d'Esmeré, prend possession de son pays en tant qu'héritier légitime (vv. 6033-43). Plus tard, il sera vaincu par Gouthequin, petit-fils de Ciperis, qui réunira sous son règne l'Allemagne et Rome (vv. 2610-20). Mais l'auteur ne fait qu'anticiper sur ces combats pour Rome, ils ne sont plus le sujet de *Ciperis*. Toutefois le cycle pseudo-mérovingien s'achève par cette chanson, en tant qu'ici le roi Ludovis, qui à la fin de *Theseus* règne toujours sur la France, meurt et que Ciperis lui succède (vv. 7794-7802).

Parmi les trois continuations de la *Chanson de Roland*, on rencontre et le type à deux fils incohérents et celui de la continuation en parallèle convergente. La première variante caractérise la relation entre *Gaidon* et la *Chanson des Saisnes* de Jehan Bodel. Les deux textes prennent pour point de départ la fin de la

[66] Nous citons d'après l'édition (de L.N. Boca), *Li Romans de Bauduin de Sebourc, IIIe roy de Jhérusalem. Poème du XIVe siècle, publié pour la première fois, d'après les manuscrits de la Bibliothèque Royale*, 2 vol. (Valenciennes: Henry, 1841).

[67] Pour plus de détails, voir Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 577-79.

[68] Nous citons d'après l'édition de William Sledge Woods, *A Critical Edition of "Ciperis de Vignevaux", with Introduction, Notes, and Glossary*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 9 (Chapel Hill: University of North Carolina, 1949).

[69] Voir à ce sujet Robert Bossuat, 'Florent et Octavien. Chanson de geste du XIVe siècle', in *Romania* 73 (1952), pp. 323-26; Bossuat, '"Charles le Chauve". Etude sur le déclin de l'épopée française', in *Les Lettres romanes* 7 (1953), p. 131, et Bossuat, 'Theséus de Cologne', in *Le Moyen Age* 65 (1959), pp. 107-08, 539-40.

Chanson de Roland, sans être autrement en quelconque relation l'un avec l'autre. Par contre, *Anseïs de Cartage*, tout en étant une continuation de la *Chanson de Roland*, est en même temps une sorte de continuation en parallèle convergente de *Gaidon*. Parmi les barons que Charlemagne mande afin de porter secours à Anseïs, il y a aussi Gaidon. Comme, dans *Anseïs*, Charles meurt bientôt après son retour d'Espagne, sa guerre contre Gaidon doit ou devancer les événements d'*Anseïs* ou se passer pendant les longues années de défense d'Anseïs contre les Sarrasins avant l'intervention de Charlemagne. Or, à la fin de *Gaidon*, l'auteur nous informe qu'à peu près une année après sa réconciliation avec Charlemagne, le héros éponyme est devenu ermite et que par la suite, Charles a de nouveau subi l'influence du lignage des traîtres (vv. 10865-84). Théoriquement, le secours que Charles prête à Anseïs devrait se situer dans l'année entre sa réconciliation avec Gaidon et la retraite de celui-ci dans l'ermitage; alors, cependant, Charles ne devrait pas mourir si tôt après son retour d'Espagne, mais l'auteur devrait laisser assez d'espace pour d'autres épisodes qui montreraient de nouveau l'empereur comme l'allié des traîtres. Il est donc évident que, bien que l'auteur d'*Anseïs* connaisse *Gaidon*, du point de vue chronologique il n'a qu'insuffisamment harmonisé sa chanson avec ce dernier texte.

Pour amplifier les cycles, la poésie héroïque postérieure à Bertrand, de même que les épopées archaïques, se sert de l'insertion. D'une part, de nouveaux épisodes peuvent être ajoutés de cette manière à des chansons préexistantes. Par comparaison avec la version d'Oxford, les versions rimées de la *Chanson de Roland*[70] et celle de V_4[71] sont amplifiées par l'épisode des rêves funestes d'Aude et de son voyage à Blaye (V_4, vv. 4747-5458; C, vv. 6495-7319; P, vv. 5306-6089; T, vv. 4133-4946; L, vv. 2172-2575; V_7, laisses 349-87). D'autre part, de nouvelles épopées complètes peuvent être intercalées entre deux chansons préexistantes. Ainsi, *Gui de Bourgogne* remplit la place entre des chansons perdues sur la guerre de Charlemagne en Espagne et la *Chanson de Roland*: après 27 ans de lutte entre Charlemagne et les Sarrasins espagnols, Marsilie annonce à l'empereur son attaque imminente et après la conquête de Luiserne, l'empereur part sans délai pour le combat contre Marsilie; ainsi s'accomplit le rattachement immédiat à la *Chanson de Roland*. D'une manière semblable, *Vivien de Monbranc* est interpolé entre *Maugis d'Aigremont* et *Renaut de Montauban*:[72] la nouvelle chanson suit le fil du destin de Vivien que *Maugis* a commencé à raconter, et fournit en outre la raison du conflit entre Bueve d'Aigremont et Charlemagne qui éclate ouvertement dans l'épisode initial de *Renaut*. Comme dernier exemple de cette technique, citons *Gaufrey*, chanson qui doit combler la lacune qui existe

[70] Nous citons d'après les éditions de Wendelin Foerster, *Das altfranzösische Rolandslied. Text von Châteauroux und Venedig VII*, Altfranzösische Bibliothek 6 (Heilbronn: Henninger, 1883), et de Raoul Mortier, *Les textes de la Chanson de Roland*, vol. 4: *Le manuscrit de Châteauroux*; vol. 6: *Le texte de Paris*; vol. 7: *Le texte de Cambridge*; vol. 8: *Le texte de Lyon* (Paris: Editions de la Geste Francor, 1943, 1942, 1943, 1944).

[71] Nous citons d'après l'édition de Giuliano Gasca Queirazza, *La Chanson de Roland nel testo assonanzato franco-italiano edita e tradotta*, L'Orifiamma 1 (Torino: Rosenberg & Sellier, 1954).

[72] Wolfgang van Emden, éd., *Vivien de Monbranc. Chanson de geste du XIIIe siècle*, Textes littéraires français 344 (Genève: Droz, 1987), pp. 54-57, confirme cet ordre de la formation cyclique par la datation de *Vivien* qu'il a établie.

entre *Doon de Mayence* et la *Chevalerie Ogier*. De façon détaillée, *Gaufrey* traite la vie du fils aîné de Doon et fait à la fin une transition à la partie d'enfances de la *Chevalerie Ogier*. En même temps, la nouvelle composition a pour objectif de créer une plus grande cohérence entre les diverses chansons de la geste de Mayence récemment conçue, car *Doon de Mayence* n'en remplit qu'insuffisamment la fonction de prologue. C'est pourquoi *Gaufrey* traite aussi, même si ce n'est que sommairement, les enfances des autres fils de Doon.[73]

Un procédé inconnu parmi les techniques d'amplification cyclique avant 1180 est l'élargissement d'épisodes contenus dans de vieilles chansons pour en faire des chansons indépendantes. Ainsi, la *Geste de Monglane I* et *II* sont issues du *Girart de Vienne* de Bertrand. Tandis que le trouvère champenois ne mentionne qu'en passant dans quelles circonstances les frères de Girart, Hernaut de Beaulande et Renier de Genvres, acquièrent leurs fiefs (vv. 318-29, 913-19, 1119-99), des poètes tardifs usent de ses indications brèves afin de composer des chansons entières qu'ils placent devant la *Geste de Monglane III*, remaniement du *Girart* propre.

Dans la poésie héroïque de basse époque, on trouve aussi des cas, où l'amplification cyclique va de pair avec une "coordination avec variation". *Maugis d'Aigremont* contredit *Renaut de Montauban*[74] en tant qu'il conçoit Baiart comme un cadeau que Maugis fait à son cousin, tandis que dans la chanson-noyau, Renaut reçoit le cheval magique de la main de Charlemagne lors de son adoubement (p. 48, v. 15 — p. 49, v. 8). Cette variation s'explique par l'effort que fait l'auteur de *Maugis* pour augmenter le prestige de son héros éponyme par l'acquisition de Baiart et pour accroître l'importance des services que Maugis rend à son cousin en le faisant transmettre le cheval à Renaut. L'invention d'un frère de Maugis, que la tradition ancienne ne connaît pas, s'explique par la nécessité de ce personnage dans le contexte de la nouvelle chanson. Le rattachement des *Enfances Renier* au *Moniage Rainouart* n'est pas non plus sans soudure apparente, car dans les *Enfances*, Maillefer qui meurt à la fin du *Moniage*, ne présente plus aucun symptôme de son décès imminent. De surcroît, le *Moniage* ne sait encore rien de descendants quelconques de Maillefer. Le but de ces variations qu'on trouve dans les *Enfances*, est évidemment de rendre possible la composition de chansons sur les descendants de Rainouart. Il y a cependant une incohérence qui reste toujours inexpliquée, à savoir le fait que l'épouse de Maillefer s'appelle Ysoire dans le *Moniage* et Florentine dans les *Enfances*. Au contraire, une déviation des *Enfances* du *Moniage Guillaume I*[75] s'explique facilement comme "coordination avec variation". Lorsque dans le *Moniage*, Guillaume désigne comme héritier de ses fiefs un filleul inconnu ailleurs (vv. 63-65), tandis que selon les *Enfances*, c'est Maillefer qui en hérite (vv. 1481-82), l'auteur

[73] Dans sa conception, *Gaufrey* imite donc *Les Narbonnais*.

[74] Nous citons d'après l'édition de Heinrich Michelant, *Renaus de Montauban oder Die Haimonskinder. Altfranzösisches Gedicht, nach den Handschriften zum erstenmal herausgegeben*, Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 67 (Stuttgart, 1862).

[75] Nous citons d'après l'édition de Wilhelm Cloetta, *Les deux rédactions en vers du Moniage Guillaume. Chansons de geste du XIIe siècle, publiées d'après tous les manuscrits connus*, 2 vol., Société des anciens textes français (Paris: Didot, 1906, 1911).

de la chanson plus récente envisage, d'une part, de souligner l'importance de la branche "sarrasine" dans le lignage des Monglanais et, d'autre part, de stabiliser un peu la relation très lâche entre les *Enfances* et le *Moniage*. Le poète de *Baudouin de Sebourc* donne à Ernoul de Nimègue, père de son héros éponyme, une plus grande importance pour les croisades en ne le faisant plus faire prisonnier avec divers autres chevaliers chrétiens dans la bataille de Civetot — c'est là le destin qu'il subit dans *Les Chétifs* —, mais en le faisant commander une armée de dégagement qui a la tâche de libérer les prisonniers en question. Evidemment, c'est pour obtenir un rattachement plus étroit du deuxième au premier cycle de la Croisade, que le poète implique Baudouin de Sebourc dans les événements autour de la mort du roi Godefroid de Jérusalem, tandis que dans les continuations de la *Conquête de Jérusalem*, il n'y joue encore aucun rôle. La "coordination avec variation" explique également pourquoi *Ciperis de Vignevaux* ne s'accorde pas avec *Theseus de Cologne* en ce qui concerne les relations de parenté dans la dynastie royale française, et spécialement pourquoi Ludovis est ici présenté comme frère du roi Dagobert, alors que selon *Theseus*, il est son fils. Car *Ciperis* veut raconter comment la dynastie qui de tout temps règne sur la France dans les chansons de geste et dont le fondateur est le héros éponyme, monte sur le trône. Les pétitions d'héritage sur la couronne française que Ciperis avance, doivent donc être mieux fondées que celles de Ludovis. C'est pourquoi l'auteur de *Ciperis* invente une fille de Dagobert que *Theseus* ne connaît pas, et pourquoi il donne Ciperis comme gendre à Dagobert; Ludovis, qui est selon *Theseus* le seul successeur légitime de son père, n'est plus que le membre d'une ligne collatérale de la dynastie royale et par là s'éloigne un peu du trône. Cependant, pour ne pas contredire fondamentalement la tradition représentée par *Theseus*, selon laquelle Dagobert a un fils, *Ciperis* invente un autre fils de Dagobert nommé Louis qui est clairement un double de Ludovis et qui meurt encore du vivant de son père, puisqu'il doit disparaître du récit. Par l'annonce de la conquête future de Rome par Gouthequin, *Ciperis* contredit *Theseus*, où la succession du héros éponyme est destinée à son arrière-petit-fils Gui.[76] Outre par le désir d'augmenter encore plus le prestige du lignage de Ciperis par l'acquisition de la couronne impériale de Rome, on pourrait expliquer cette variation par la nécessité de punir Theseus, parce que c'est son secours qui permet à Ludovis de s'emparer du trône qui, d'après cette chanson, revient de droit à Ciperis. Peut-être l'auteur de *Ciperis* envisageait-il de composer une autre chanson sur la revanche contre Theseus.[77] *Tristan de Nanteuil* offre un exemple très clair de la "coordination avec variation". Comme Raimon de Vauvenise, époux de Parise dans *Parise la duchesse*, doit être le fils aîné de Tristan et que Raimon ne peut pas épouser sa grand-tante, soeur de son grand-père Gui, il faut remplacer les parents traditionnels de Parise. Au lieu d'être la fille de Garnier de Nan-

[76] Cf. Bossuat, 'Theséus de Cologne', p. 303.

[77] Comme *Ciperis* est conçu de façon semblable aux *Narbonnais* et à *Gaufrey* et qu'il renferme les enfances de tous les fils du héros éponyme, il se prête à autant de fils de continuations qui pourraient chanter les destins de toutes les différentes lignes du lignage fondé par Ciperis. Cependant les derniers poètes épiques ne semblent plus avoir profité des possibilités qu'offre *Ciperis*; en tout cas, de telles chansons ne nous sont pas parvenues.

teuil et d'Aye, Parise devient la fille de Garnier de Vauvenise et d'Honoree, par conséquent la demi-soeur de Doon, frère consanguin de Tristan. Ainsi, l'auteur évite tout lien du sang entre Raimon et Parise. En même temps, la nouvelle construction généalogique rend possible un déplacement dans la chronologie épique, de sorte que *Parise* peut jouer après *Tristan*. La "coordination avec variation" joue aussi un rôle dans la continuation de la *Chanson de Roland* par *Gaidon*: Thierry, écuyer de Roland, est appelé Gaidon, depuis qu'après son duel contre Pinabel un geai s'est posé sur son heaume (vv. 7344-49). En vérité, ce changement de nom est un artifice qui doit faciliter l'identification de deux héros originairement distincts. Par contre, d'autres détails, dans lesquels *Gaidon* contredit les versions conservées de la *Chanson de Roland*, indiquent une version perdue, de même que les différences qui existent entre elles et *Anseïs de Cartage* ainsi que la *Chanson des Saisnes*.[78] Au contraire, la nécessité poétique justifie que *Gui de Bourgogne* prolonge à 27 années la guerre d'Espagne (vv. 4-5), dont la durée est indiquée partout ailleurs, à partir de la *Chanson de Roland* d'Oxford (v. 2), comme étant de sept années. Car ce n'est que l'absence excessivement longue de Charlemagne qui motive le désir ardent des jeunes guerriers restés en France de connaître enfin leurs pères qu'ils n'ont encore jamais vus, et qui cause leur mécontentement envers leur seigneur oublieux de ses fonctions, ennui qui s'exprime par l'élection de Gui comme contre-roi. De même, les changements et les suppléments apportés à la généalogie des Mayençais que montre *Gaufrey* par rapport à *Doon de Mayence*, peuvent être interprétés comme "coordination avec variation". Car l'auteur de *Gaufrey* avait évidemment l'intention d'achever et de fixer une fois pour toutes la formation bien lente de la geste de Mayence par une construction audacieuse, semblable à celle érigée jadis par Bertrand pour la geste de Monglane. Ce but n'exigeait pas seulement de combler les nombreuses lacunes dans l'esquisse du lignage que contient *Doon*, mais aussi d'en éliminer les maladresses.[79] Entre autres, il s'explique par l'intention de l'auteur de *Gaufrey* de relier Naime de Bavière, par mariage, aux Mayençais, que Berte doit céder sa place comme épouse de Girart de Roussillon à Avice, qui est en quelque sorte une nièce de Naime. Les contradictions entre la partie ancienne et la partie récente d'*Aiol* présentent un cas que la "coordination avec variation" n'explique pas complètement, mais qui s'explique encore moins si on suppose une version perdue. Le déroulement de l'action de la chanson ancienne est tracé par le rêve prophétique d'Elie (vv. 357-441), et il résulte d'une comparaison de ces annonces avec le cours réel des événements, que la fin originelle a subi des changements profonds par l'ajout de la partie récente. Comme, dans la version conservée, le décasyllabe est remplacé par l'alexandrin, la perte de la partie finale originelle est probablement la raison immédiate pour la remplacer par un

[78] Pour plus de détails, voir Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 609-14.
[79] Ce n'est que dans *Gaufrey* que les noms de tous les douze fils de Doon sont donnés et que la descendance de Gaufroi est limitée de nouveau à Ogier qui de tout temps n'a pas de frères et soeurs. Pour faciliter la formation cyclique, l'auteur de *Gaufrey* veut le moins possible modifier les faits consacrés par une longue tradition et en revanche accepte de contredire les innovations introduites par l'auteur de *Doon*.

ajout nouvellement conçu.[80] Or cet ajout contient divers motifs qui, à partir du XIIe siècle finissant, se répandent de plus en plus dans la poésie héroïque: le départ involontaire du héros qui doit quitter son pays natal, son déracinement social et sa réintégration postérieure, la naissance de ses descendants à l'étranger dans des conditions avilissantes, la séparation et la réunion de sa famille, son avancement au service d'un monarque étranger, la méconnaissance mutuelle de parents consanguins. Cet effort d'adapter la matière traditionnelle à une mode littéraire largement répandue expliquerait, pourquoi le remanieur n'est pas resté fidèle au plan tracé par son prédécesseur. Il s'agirait donc d'une "coordination avec variation". Pourtant la modernisation de la matière ancienne ne justifie certainement pas que ni Aiol ni ses fils n'obtiennent les couronnes que le rêve d'Elie leur promet. Car l'ascension du vassal vers la royauté est un motif qu'on rencontre aussi de plus en plus souvent dans les chansons de geste depuis 1200 environ.[81] Nous ne trouvons dans le texte aucune explication au fait que l'auteur de la partie récente n'a pas conservé ce motif que contenait déjà la chanson ancienne.

Dans la poésie héroïque de basse époque, il y a de nombreux exemples de références qui joignent des cycles différents. On trouve des références anticipatoires du narrateur par exemple dans *Galien* (vv. 3524-25, 4709-10)[82] et dans les *Enfances Renier* (vv. 11566-73, 13888-900, 18566-81): celles dans *Galien* concernent *Lohier et Malart*, celles dans les *Enfances* le cycle de la Croisade. Elles servent en premier lieu à construire une parenté: Malart devient le fils de Galien et le croisé Tancrède devient un descendant de la branche "sarrasine" du lignage de Monglanais. Tandis que ces deux jonctions servent donc principalement à des propos généalogiques et seulement en second lieu à établir une chronologie précise parmi les chansons, on ne peut alléguer aucune autre raison si ce n'est la chronologie, pour expliquer l'allusion anticipatoire de *Tristan de Nanteuil* à *Lion de Bourges*. En annonçant que le roi païen Guintelin, beau-père du fils incestueux de Tristan qui s'appelle Garcion, et le magicien Gombaut chagrineront plus tard Charlemagne et que Guintelin mourra au combat contre Lion (vv. 23294-306), le narrateur fait allusion à l'imbroglio autour d'Honoree, fille de Guitequin, raconté dans *Lion* et établit par là que *Lion* doit faire suite à *Tristan*. Dans la *Geste de Monglane III*,[83] Charlemagne promet solennellement de faire un pèlerinage au saint sépulcre, à condition que Roland survive au duel contre Olivier (vv. 2634-35). L'empereur s'acquittera de ce voeu dans le *Voyage de Charlemagne*.[84] Dans *Les Narbonnais*, un vassal fidèle de Charlemagne fait une allusion rétrospective à la bataille de Roncevaux afin de dissuader l'empe-

[80] Pour plus de détails, voir Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 22-24.
[81] Cf. Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 233-39, 242-49, 523-24.
[82] Nous citons d'après l'édition de David M. Dougherty et Eugene B. Barnes, *Le "Galien" de Cheltenham*, Purdue University Monographs in Romance Languages 7 (Amsterdam: Benjamins, 1981).
[83] Nous citons d'après l'édition de David M. Dougherty, Eugene B. Barnes et Catherine B. Cohen, *La Geste de Monglane I. Hernaut de Beaulande II. Renier de Gennes III. Girart de Vienne, Edited from the Cheltenham Manuscript* (Eugene, Oregon: University of Oregon, 1966).
[84] L'anticipation ne se réfère naturellement pas au *Voyage* du XIIe siècle, mais au remaniement de cette chanson que contient *Galien*.

reur d'acquiescer au désir d'un parent de Ganelon, parce qu'à cause de sa descendance, lui aussi doit avoir la déloyauté dans le sang (vv. 2520-25). Cette allusion sert donc, outre à l'arrangement chronologique du récit des *Narbonnais*, à la construction d'un lien de parenté. Dans le *Siège de Barbastre*,[85] le narrateur considère les pertes que les Sarrasins subissent dans la bataille définitive comme aussi graves que celles que la trahison de Ganelon a jadis infligées aux Francs (vv. 6811-14). Encore une fois, la *Chanson de Roland* sert de point de répère chronologique, mais en dehors de cela, cette allusion a pour tâche d'élever la portée des événements chantés dans le *Siège* au même niveau d'importance que la bataille de Roncevaux.

Dans la poésie héroïque après 1180, on constate la même chose quant au mélange de cycles que quant à leur amplification: les poètes utilisent toujours les techniques courantes dans les chansons de geste archaïques, mais leur répertoire devient considérablement plus riche et ils mettent au point de nouvelles techniques plus compliquées. Un procédé du mélange cyclique connu depuis longtemps consiste à réunir dans une chanson des personnages provenant de cycles différents. Dans *Galien*, Aimeri de Narbonne participe à la bataille contre Baligant. Dans *Doon de Mayence*, Doon et Garin de Monglane luttent côte à côte contre Aubigant pour lui arracher Vauclere. Dans *Gaufrey*, Doon porte secours à Garin assiégé par le roi païen Gloriant de Hongrie; tous les deux sont faits prisonniers par les Sarrasins et les fils de Doon et de Garin s'assemblent pour libérer leurs pères. Dans *Hugues Capet*, le héros éponyme demeure pour un certain temps chez le roi Hugon de Vauvenise, qui doit être identique au fils de Raimon de Vauvenise et de Parise qui, à la fin de *Parise la duchesse*, est couronné roi de Hongrie.[86] Dans la deuxième version continentale de *Bueve de Hantone*,[87] Charles Martel donne le royaume d'Angleterre en fief au héros éponyme (vv. 18779-80).

Parmi les épopées tardives, il y en a toujours quelques-unes qui racontent les antécédents de chansons qui appartiennent à d'autres cycles. Dans ce domaine, on peut distinguer plusieurs procédés. Les enfances de Roland sont intercalées dans *Renaut de Montauban*: Roland arrive à la cour de Charlemagne, y est adoubé et a tout de suite l'occasion de faire pour la première fois preuve de ses qualités de guerrier et de chef militaire dans une campagne contre les Saxons (p. 119, v. 18 — p. 123, v. 10). Ce procédé rappelle la manière dont Bertrand intègre les enfances d'Aimeri de Narbonne dans *Girart de Vienne*. Cependant une différence formelle consiste dans le fait que dans l'oeuvre de Bertrand, les enfances d'Aimeri ne constituent pas un épisode isolé qu'on pourrait facilement détacher,

[85] Nous citons d'après l'édition de J.-L. Perrier, *Le Siège de Barbastre. Chanson de geste du XIIe siècle*, Classiques français du moyen âge 54 (Paris: Champion, 1926).
[86] Le fait que Hugon dans *Hugues Capet* ne réside pas en Hongrie mais à Utrecht, s'explique peut-être par des événements que chante une chanson de geste perdue, à laquelle *Tristan de Nanteuil* (vv. 9552-90, 22352-55) fait allusion.
[87] Nous citons d'après l'édition d'Albert Stimming, *Der festländische Bueve de Hantone, nach allen Handschriften mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar zum ersten Male herausgegeben*, 5 vol., Gesellschaft für romanische Literatur 25, 30, 34, 41, 42 (Dresden, 1911, 1912, 1914, 1918, 1920).

comme c'est le cas avec les enfances de Roland dans *Renaut*. Bertrand entrelace plutôt les premiers exploits d'Aimeri avec le récit entier de sa chanson et se révèle ainsi être à cet égard un technicien supérieur à l'auteur de *Renaut*. De nouvelles chansons indépendantes peuvent également remplir la fonction de prologues à d'autres cycles légendaires. Il est vrai que *Ciperis de Vignevaux* est principalement le prologue de la geste des rois de France, mais en même temps, il fonctionne comme celui des gestes de Mayence et de Monglane; car avant l'âge héroïque des trois gestes que Bertrand distingue, cette chanson tardive place un passé lointain héroïque, dont la chrétienté perd entretemps les conquêtes qui, selon la vision de l'auteur de *Ciperis*, ne pourront être récupérées que par la coopération de Charlemagne, des Monglanais et des Mayençais (vv. 7808-36, 7848-54). Par là, *Ciperis* anticipe sur tous les trois cycles à la fois. De plus, une chanson peut être transformée après coup en prologue d'une chanson qui appartient à un autre cycle. Ce procédé s'applique à *Elie de Saint-Gilles*.[88] En identifiant dans une laisse finale postérieurement ajoutée le héros éponyme avec Elie de Bourgogne, père d'Aiol (vv. 2754-57), le remanieur transforme la chanson en prologue d'*Aiol*.[89] D'une manière semblable, même un cycle entier peut devenir après coup le prologue d'un autre cycle. Au moment où l'auteur de *Yon*[90] identifie Garin, fils puîné de Gerbert de Metz, avec Garin de Monglane (vv. 6636-39), les Lorrains deviennent les ancêtres des Monglanais en ligne directe, et au moment où l'auteur des *Enfances Renier* présente Tancrède comme l'arrière-petit-fils de Rainouart (vv. 11566-73, 13888-900, 18566-81), toute la geste de Monglane devient le prologue du cycle de la Croisade. De la même façon, la geste de Nanteuil et au fond toute la geste de Mayence est rangée devant le cycle de la Croisade, car selon *Tristan de Nanteuil*, le fils de Parise et de Raimon de Vauvenise, qui est aussi duc de Saint-Gilles, doit être un compagnon de Godefroid de Bouillon (vv. 22352-55). On procède de même avec *Lion de Bourges*:[91] Herpin, petit-fils du héros éponyme, est identifié avec un des personnages principaux des *Chétifs* (vv. 29984-86). Dans tous ces cas, la suite chronologique des cycles est conditionnée par la construction de certains liens de parenté. Ainsi, deux des trois cycles traditionnels confluent dans le cycle de la Croisade. Mais depuis *Doon de Mayence* et *Gaufrey*, celui-ci n'est plus qu'une branche de la

[88] Nous citons d'après l'édition de Gaston Raynaud, *Elie de Saint Gille. Chanson de geste publiée avec introduction, glossaire et index, accompagnée de la rédaction norvégienne traduite par Eugène Koelbing*, Société des anciens textes français (Paris: Didot, 1879).

[89] Voir à ce sujet Gaston Paris, 'Elie de Saint-Gilles', in Mario Roques, éd., *Gaston Paris. Mélanges de littérature française du moyen âge* (Paris: Champion, 1966), pp. 125-27, et Elio Melli, *"Aiol" ed "Elie de Saint Gille": metrica, lingua, stile e questioni testuali e di attribuzione*, Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze Morali, Anno 77, Memorie, vol. 83, 1982-83 (Bologna: Tipografia Compositori, 1983), pp. 49-50.

[90] Nous citons d'après l'édition de Simon R. Mitchneck, *Yon or La Venjance Fromondin. A Thirteenth-Century Chanson de Geste of the Lorraine Cycle Published for the First Time (MS. 1622 of the Bibliothèque Nationale, Paris)* (New York: Columbia University, Institute of French Studies, 1935).

[91] Nous citons d'après l'édition de William W. Kibler, Jean-Louis G. Picherit et Thelma S. Fenster, *Lion de Bourges. Poème épique du XIVe siècle. Edition critique*, 2 vol., Textes littéraires français 285 (Genève: Droz, 1980).

geste de Mayence.[92] Lorsqu'on considère enfin que *Gaufrey* et surtout *Lion de Bourges* tendent à établir des liens de parenté aussi entre les Monglanais et les Mayençais,[93] on ne peut plus, strictement parlant, définir la relation entre le cycle de la Croisade et ses trois "prologues" comme un mélange de cycles; comme toutes les composantes font en fait déjà partie d'un seul et même cycle, il ne s'agit à proprement parler plus que d'une amplification cyclique.

En se rattachant à la *Chevalerie Ogier*, *Huon de Bordeaux*[94] continue une chanson qui appartient à un autre cycle. Le poète de *Huon* commence sa chanson par un résumé de la *Chevalerie* (vv. 98-185) et fait de Charlot, qui est responsable de la guerre entre Charlemagne et Ogier, également l'initiateur du conflit entre Charlemagne et Huon. A côté de cette continuation à un fil d'une chanson plus ancienne par une nouvelle composition, l'épopée tardive connaît l'innovation qu'une nouvelle chanson forme la continuation commune de deux chansons préexistantes qui appartiennent à des cycles différents. *Lohier et Malart* fait suite et à *Galien* et à *Anseïs de Cartage* et joint ses deux prologues à l'aide d'une construction généalogique: Ogier, fils puîné de Galien, épouse la fille d'Anseïs.

La continuation à deux fils est une autre innovation dans le domaine du mélange cyclique. Elle est exemplifiée par les deux chansons qui se rattachent à *Anseïs de Cartage*, à savoir *Lohier et Malart*[95] et *Lion de Bourges*. Comme l'action de cette dernière chanson se déroule d'abord simultanément avec le récit d'*Anseïs* et que *Lion* ne continue *Anseïs* qu'à partir du moment où Olivier est couronné roi d'Espagne (vv. 30100-17), il s'agit ici d'une continuation en parallèle convergente. Les deux continuations d'*Anseïs* ne sont pas liées l'une à l'autre, parce que quelques-unes de leurs données s'excluent mutuellement: la fille d'Anseïs s'appelle Galienne dans *Lion*, mais Oriande dans *Lohier*; ici elle n'est pas mariée à Olivier, fils de Lion, mais à Ogier, fils de Galien; dans *Lohier*, Anseïs et tous ses fils subissent une mort violente (vv. 17-20), tandis que dans *Lion*, Anseïs n'a pas de fils légitimes et meurt tranquillement (vv. 25340-44), alors que son bâtard lui survit.

L'épopée tardive offre plusieurs exemples de continuations en parallèle divergentes. Dans la première et la troisième version continentale de *Bueve de Han-*

[92] Dans *Doon* (A. Pey, éd., *Doon de Mayence. Chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Montpellier et de Paris*, Anciens poètes de la France 2 (Paris: Vieweg, 1859)), la dame de Nimègue, dont la fille épousera le chevalier au cygne, est la fille de Gaufroi de Danemark (vv. 7992-8014). Dans *Gaufrey* (F. Guessard et P. Chabaille, éd., *Gaufrey. Chanson de geste publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Montpellier*, Anciens poètes de la France 3 (Paris: Vieweg, 1859)), Peron, grand-père du chevalier au cygne, compte parmi les fils de Doon (vv. 80-119).

[93] Dans *Gaufrey* (v. 7041), Garin de Monglane est considéré comme un cousin de Berart de Montdidier, qui est membre du lignage de Mayence. Lion de Bourges est apparenté et aux Mayençais (*Lion de Bourges*, vv. 281, 4799, 21658-64, 21680-85) et aux Monglanais (*Lion*, v. 21684).

[94] Nous citons d'après l'édition de Pierre Ruelle, *Huon de Bordeaux*, Université Libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres 20 (Bruxelles: Presses Universitaires de Bruxelles; Paris: Presses Universitaires de France, 1960).

[95] Nous citons d'après l'édition d'Ulrich Mölk, 'Lohier et Malart. Fragment eines verschollenen französischen Heldenepos', in *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I. Philologisch-Historische Klasse*, 1988, Nr. 5 (Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht, 1988), pp. 135-64.

tone, Josiane, épouse de Bueve, se déguise en jongleur et arrive à Vauvenise, où le comte Raimon est en train de célébrer ses noces (version I, vv. 9981-84; version III, vv. 11959-61). Les deux versions se taisent pourtant sur la question de savoir s'il s'agit du mariage de Raimon avec Parise, événement que *Parise la duchesse* ne décrit pas, mais que cette chanson présuppose, ou si Raimon a déjà répudié sa première femme calomniée et se marie en secondes noces avec la fille du Ganelonide Berengier. Quoi qu'il en soit, cela reste le seul point de convergence des deux récits. Dans *Tristan de Nanteuil*, l'un des deux traîtres à qui Charlemagne remet le fief de Gui de Nanteuil disparu s'appelle Macaire; selon *Tristan* (vv. 1138-49, 9619-21), c'est le même malfaiteur à l'instigation duquel, dans *Macaire*, Charles bannit son épouse Sebile innocente et qui est tué au cours de cette chanson-là. On peut interpréter le fait que Macaire ne participe plus à l'assassinat de Gui de Nanteuil, bien qu'il ait projeté ce crime en collaboration avec son parent Persant (vv. 19535-38), comme un indice implicite qu'il faut s'imaginer l'action de *Macaire* comme parallèle à celle de *Tristan*. Plus tard, Tristan mourant charge son fils Garcion de se venger de Persant seul (vv. 23007-12). Il est vrai que le poète n'explique pas la disparition de Macaire du récit de *Tristan*, mais selon toute probabilité, son absence est la conséquence de son intrigue contre Sebile qu'il ourdit au prix de sa vie. C'est *Lion de Bourges* qui pratique de façon particulièrement adroite le mélange synchronique des cycles au moyen de l'"enchâssement en parallèle". Par cette technique, cette épopée tardive n'est pas seulement reliée avec une, mais avec trois chansons. On peut déduire de la présence de Ganelon et des pairs dans la scène d'ouverture (vv. 29-33, 115-19, 164, 183), que l'action commence longtemps avant la guerre d'Espagne entreprise par Charlemagne. De même, le fait que Marsilie assiège l'émir de Castille dans Tolède (vv. 1484-91, 2283-91, 3513-22, 3550-51), indique que Charles n'a pas encore conquis l'Espagne. On peut comprendre la conclusion d'un armistice entre Marsilie et l'émir ainsi que l'arrêt du siège de Tolède comme des indices implicites qu'entretemps Charles a envahi l'Espagne. A peu près en même temps, des prisonniers chrétiens détenus à Chypre se racontent les exploits de Roland et d'Olivier (v. 3476); sans que l'auteur ne le précise, ces entretiens se réfèrent peut-être à la campagne d'Espagne. Après cela, Marsilie n'intervient plus dans le récit de Lion, probablement à cause de sa mort après la bataille de Roncevaux. Quand les parents de Lion se réunissent, Ganelon est mort (vv. 18599-603), et quand Lion retrouve ses parents à Tolède, son père Herpin se réfère à la perte de l'arrière-garde franque comme à un événement antérieur (vv. 20347-50). Outre à la *Chanson de Roland*, Lion se déroule aussi parallèlement à *Parise la duchesse*. Raimon de Vauvenise participe avec Lion au tournoi de Monlusant, et les deux chevaliers se promettent de se secourir mutuellement en cas de besoin (vv. 14542-62). Cependant, quand plus tard la guerre éclate entre Lion et Garnier de Calabre, Raimon est empêtré dans ses propres difficultés à cause de son conflit avec Clarembaut, conflit qui résulte du bannissement de Parise, de sorte qu'il ne peut pas prêter secours à Lion (vv. 15525-35, 23143-204). La relation synchronique avec le *Couronnement de Louis* est très superficielle; elle ne s'ensuit que du fait qu'à partir d'un certain moment,

Louis remplace Charlemagne comme roi de France (v. 30297). Enfin, il résulte du seul surnom "d'Orange" que Guillaume porte dès sa première entrée en scène dans *Lion*, que le *Charroi de Nîmes* et la *Prise d'Orange* doivent aussi se dérouler simultanément à cette chanson-là. Outre la continuation en parallèle divergente des chansons que nous venons de mentionner, *Lion* constitue la continuation en parallèle convergente d'*Anseïs de Cartage*, comme nous l'avons expliqué ci-dessus.[96] De façon semblable à *Lion*, *Hugues Capet*[97] se déroule simultanément à plusieurs chansons d'autres cycles légendaires, mais *Hugues* en est la continuation en parallèle convergente commune. Le récit débute longtemps avant l'invasion du roi sarrasin Gormont en France du Nord, mais quand Hugues rentre chez son oncle à Paris après une jeunesse turbulente, la bataille de Saint-Riquier et la mort du roi Louis ne se sont passées que très peu auparavant (vv. 486-524). *Hugues* ne se rattache pas au fragment archaïque en octosyllabes de *Gormont et Isembart*, mais au remaniement de celui-ci contenu dans *Lohier et Malart* et traite des dangers résultant pour la France de la mort inattendue de Louis, car le monarque n'a pas d'héritier mâle. En même temps, *Hugues* présuppose qu'au moment du retour du héros éponyme à Paris, les événements racontés dans la *Mort Aimeri de Narbonne* sont achevés et que ceux décrits dans le *Moniage Guillaume* sont soit en train de se dérouler, soit également déjà achevés, parce que Blancheflor, veuve de Louis, est dans une telle détresse justement parce que son père Aimeri et la plupart de ses frères sont morts et que Guillaume s'est retiré de la vie séculière en un lieu inconnu (vv. 1071-80).

De plus, la poésie héroïque de basse époque use de plusieurs variantes de l'insertion. D'une part, elle intercale des parties de chansons anciennes dans des chansons récentes. Ainsi la fin d'*Ami et Amile* est interpolée dans la *Chevalerie Ogier*:[98] en Italie du Nord, de retour de leur pèlerinage, en chemin Ami et Amile rencontrent Ogier qui les assassine, parce qu'il reconnaît en eux des vassaux de Charlemagne (vv. 5856-5918). De manière comparable, un remaniement de la partie la plus ancienne de *Raoul de Cambrai*, à savoir de la bataille d'Origny et de ses antécédents, s'intègre dans *Yon*. Des chansons anciennes peuvent aussi être incorporées avec leur contenu entier dans de nouvelles compositions. Le début de *Galien* (vv. 45-132, 277-82) est un compte rendu assez abrégé du *Voyage de Charlemagne*, et la partie finale de *Lohier et Malart* consiste en un remaniement complet de *Gormont et Isembart*. D'autre part, il existe des cas où il faut s'imaginer des chansons récentes comme étant en partie intercalées dans des chansons plus anciennes. *Aimeri de Narbonne* est un tel cas: ses premières 38 laisses — la prise de Narbonne et l'investiture d'Aimeri avec cette ville — sont insérées dans la *Chanson de Roland* entre le retour de Charlemagne d'Espagne

[96] Voir ci-dessus, p. 49.
[97] Nous citons d'après l'édition du Marquis de La Grange, *Hugues Capet. Chanson de geste publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Paris*, Anciens poètes de la France 8 (Paris: Franck, 1864).
[98] Nous citons d'après l'édition de Mario Eusebi, *La Chevalerie d'Ogier de Danemarche. Canzone di gesta*, Testi e documenti di letteratura moderna 6 (Milano, Varese: Istituto Editoriale Cisalpino, 1963).

et son arrivée à Aix-la-Chapelle. Avant la mort d'Aude et avant le procès de Ganelon, le récit d'Aimeri se détache de la *Chanson de Roland*. L'insertion de l'épisode de Narbonne que le poète d'*Aimeri* ne fait que s'imaginer, est en effet accomplie dans la version franco-italienne V_4 de la *Chanson de Roland* (vv. 3871-4443).

Les *Enfances Vivien*[99] constituent un cas à part. Elles prennent également la *Chanson de Roland* comme point de départ en s'ouvrant par la capture de Garin d'Anseüne pendant la bataille de Roncevaux (ms. B.N. f.fr. 1448, vv. 9-90, 159-72). Il est vrai qu'aucune des versions en ancien français de la *Chanson de Roland* ne raconte cet événement, mais on le trouve dans le *Ronsasvals* provençal (vv. 1145-57, 1271-98),[100] de sorte qu'on n'est pas en droit de considérer cet épisode comme une insertion qui n'est effectuée que par le poète des *Enfances*. Nous concevons donc les *Enfances* comme une dérivation de la *Chanson de Roland*.

L'entrelacement d'une chanson récente avec une chanson plus ancienne est une variante de l'insertion. Ce cas spécial est exemplifié par la relation entre *Galien* et la *Chanson de Roland*. Après l'arrivée de Galien chez son grand-père Renier de Genvres, le récit de la *Chanson de Roland* commence, où Galien n'est introduit qu'après que Roland a été nommé chef de l'arrière-garde. A partir de ce moment-là jusqu'à la bataille contre Baligant, l'histoire de Galien est entrelacée avec la *Chanson de Roland*, de sorte que les deux fils tantôt s'enchaînent étroitement, tantôt se déroulent séparément.[101]

Enfin, un poète peut s'imaginer que sa composition doit encadrer une chanson ancienne. Ce procédé est pour ainsi dire l'inversion de l'insertion imaginée d'une chanson ou d'une partie de chanson dans une chanson plus ancienne, comme se le représente l'auteur d'*Aimeri de Narbonne*, et cela est pratiqué dans le cas de la *Chevalerie Ogier* par rapport à la *Chanson de Roland*. Il faut concevoir celle-ci comme étant insérée entre la partie d'enfances de la *Chevalerie* et sa partie principale, la *Chevalerie* propre. Il est vrai que le poète n'indique pas expressément ce fait, mais on peut le déduire de la *Chevalerie*. Comme Ogier compte parmi les vassaux éprouvés de Charlemagne dans la *Chanson de Roland*, il est impossible de situer celle-ci avant la partie d'enfances de la *Chevalerie*. Comme, d'autre part, dans la *Chevalerie* propre, Roland et Olivier manquent aux côtés de l'empereur et que Naime est devenu un vieillard (vv. 3563-99), il est probable que la guerre d'Espagne a eu lieu avant le conflit entre Charlemagne et Ogier.[102] Un cas similaire se trouve dans la *Geste de Monglane III* par rapport à la *Chanson d'Aspremont*. Selon ce remaniement de *Girart de Vienne*, le jeune Aimeri, au temps où il sert à la cour de Charlemagne, participe à la bataille contre Agolant et Aumon (vv. 167-70). Le récit d'*Aspremont* doit donc

[99] Nous citons d'après l'édition de Carl Wahlund et Hugo von Feilitzen, *Les Enfances Vivien. Chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Paris, de Boulogne-sur-mer, de Londres et de Milan* (Uppsala: Librairie de l'Université; Paris: Bouillon, 1895).
[100] Nous citons d'après l'édition de Mario Roques, 'Ronsasvals. Poème épique provençal', in *Romania* 58 (1932), pp. 1-28, 161-89, et 66 (1940-41), pp. 433-80.
[101] Pour plus de détails, voir Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 605-06.
[102] Pour plus de détails, voir Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 607-08.

avoir lieu entre l'adoubement d'Aimeri et l'affaire du baisement du pied, sans que l'auteur n'y en insère un compte rendu ou même un résumé. A la différence de la *Chevalerie Ogier* toutefois, la *Geste de Monglane III* fait expressément remarquer l'intercalation imaginée. Une autre différence consiste dans la technique, à l'aide de laquelle le mélange cyclique est effectué. Tandis qu'Ogier est de tout temps impliqué dans les événements de Roncevaux, de sorte qu'à cet égard, le poète de la *Chevalerie* n'a qu'à recourir à une vieille tradition, l'auteur de la *Geste* est obligé justement de s'en éloigner afin de pouvoir encadrer *Aspremont* par son remaniement de *Girart*: il fait combattre Aimeri contre Agolant et Aumon et par là le met en rapport avec des événements qui jusque-là ne concernaient pas ce héros. Autrement dit, l'encadrement va ici de pair avec la "coordination avec variation".

Tout comme Bertrand, les poètes épiques de basse époque profitent de la généalogie pour mélanger les cycles, sans pour autant toujours établir par ce procédé une chronologie précise parmi certaines chansons. Ainsi, la geste de Mayence conçue au cours du XIIIe siècle se fonde exclusivement sur la construction de liens de parenté parmi des personnages non apparentés auparavant.[103] Dans *Lion de Bourges*, le lignage des Mayençais est apparenté de façon imprécise aux Monglanais.[104] Dès le moment où Elie de Saint-Gilles devient le neveu de Guillaume d'Orange (*Elie de Saint-Gilles*, vv. 1085, 2369), le petit cycle d'*Elie* et d'*Aiol* se transforme en branche collatérale de la geste de Monglane. Adenet le Roi a relié ses *Enfances Ogier*[105] avec sa *Berte aux grands pieds* en faisant avoir lieu dans les *Enfances* le double mariage de Gaufroi de Danemark, père d'Ogier, avec Constance de Hongrie, soeur de Berte, d'une part et celui de Flandrine, soeur d'Ogier, avec Henri, fils de Constance, d'autre part (vv. 8062-8173). *Hervis de Metz* est également relié avec *Berte* par une construction généalogique: Hervil épouse Beatris, soeur du roi Floire de Hongrie et par là, tante de Berte.

Dans la poésie héroïque après 1180, on peut toujours observer que des cycles se mêlent par la fusion de personnages épiques originairement différents. Nous avons déjà remarqué ce phénomène dans le cas des héros éponymes d'*Elie de Saint-Gilles* et de *Gaidon*.[106] De même, Charles Martel est identifié avec Charlemagne dans *Renaut de Montauban* et *Orson de Beauvais*.[107] Les tentatives éphémères de l'auteur de *Yon* d'identifier Doon de Boulogne, chef du lignage des Bordelais, avec le Mayençais Doon (vv. 98-99) et le Lorrain Gerin de Cologne avec le pair Gerin mort à Roncevaux (vv. 6659-63), provoquent une confusion considérable sur le plan de la chronologie épique. Bien que l'auteur des *Enfances*

[103] Pour la formation graduelle du lignage des Mayençais, cf. Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 553-63.
[104] Cf. la note 93.
[105] Nous citons d'après l'édition d'Albert Henry, *Les oeuvres d'Adenet le Roi*, vol. 3: *Les Enfances Ogier*, Rijksuniversiteit te Gent, Werken uitgegeven door de Faculteit van de Letteren en Wijsbegeerte 121 (Brugge: De Tempel, 1956).
[106] Voir ci-dessus, p. 45 et la note 89.
[107] Voir à ce sujet Auguste Longnon, 'Les quatre fils Aymon', in *Revue des questions historiques* 25 (1879), pp. 184-96, et Gaston Paris, éd., *Orson de Beauvais. Chanson de geste du XIIe siècle, publiée d'après le manuscrit unique de Cheltenham*, Société des anciens textes français (Paris: Didot, 1899), pp. LXII-LXVIII.

Renier ne le constate pas explicitement, Robert Richart, compagnon de Renier, n'est autre que le conquérant normand Robert Guiscard, parce que dans les *Enfances* Robert Richart, tout comme Robert Guiscard dans la *Chanson d'Antioche* (vv. 1108-09, 3559-65, 3984-85, 5864),[108] est présenté comme étant le père du croisé Bohémond (vv. 11566-73, 13888-900, 18566-81). Notons en passant qu'il existe le cas unique que deux personnages qui à cause de l'identité de leur nom risquent d'être confondus, sont expressément séparés: ainsi, *Doon de Mayence* (vv. 3183-89, 6650-65) veut prévenir la confusion du héros éponyme avec le traître du même nom dans *Bueve de Hantone*. Ce cas exceptionnel constitue le contraire du mélange cyclique; comme il s'agit d'un procédé voulu, il est justifié de parler ici d'une division de cycles.

En combinaison avec l'une des techniques mentionnées ci-dessus, la caractérisation de héros épiques d'après le modèle de personnages provenant d'un autre cycle légendaire, peut également être considérée comme un moyen du mélange cyclique. Dans *Yon*, où les Lorrains deviennent les ancêtres des Monglanais, ils leur ressemblent à un degré particulièrement poussé: l'entente surtout parmi les parents collatéraux est spécialement cordiale, le lignage est très nombreux et la succession est assurée dans toutes ses branches, le lignage se distingue par une solidarité exemplaire, sa loyauté envers le roi est inébranlable et il tient à s'assurer pour ses entreprises du soutien royal.[109] De même, les Mayençais et les Monglanais se ressemblent dans *Gaufrey*, où pour la première fois il est superficiellement question d'une parenté entre les deux lignages. Les Mayençais sont ici dotés d'une descendance nombreuse et les liens parmi les parents collatéraux sont étroits. Les fils de Doon arrachent leurs fiefs aux Sarrasins et montrent donc une aspiration très marquée vers le lointain, tout en se distinguant par une grande solidarité mutuelle. En même temps, ils se révèlent être de bons vassaux du roi de France et ils se consacrent avec ferveur à la guerre religieuse.[110]

La technique consistant à concevoir la constellation des personnages d'une chanson selon le modèle d'une chanson qui appartient à un autre cycle légendaire, peut être considérée comme un moyen du mélange cyclique, à condition qu'une partie des personnages de la chanson récente soient identiques ou apparentés à ceux de la chanson plus ancienne. Cette condition est remplie par *Aye d'Avignon* par rapport à la *Chanson de Roland*. Il est vrai qu'*Aye* ne se rattache pas immédiatement à celle-ci,[111] mais les membres du lignage de Nanteuil, tout en étant des vassaux fidèles de Charlemagne, sont en butte aux machinations perfides des descendants de Ganelon et de Pinabel, qui sont les alliés de Marcillion, fils de Marsilie. Quoique seulement dans leurs traits les plus élémentaires et dans des conditions tout à fait différentes, les événements de Roncevaux se déroulent dans *Aye* pour une seconde fois; ainsi cette chanson est reliée à la

[108] Nous citons d'après l'édition de Suzanne Duparc-Quioc, *La Chanson d'Antioche*, 2 vol., Documents relatifs à l'histoire des Croisades 11 (Paris: Geuthner, 1976, 1978).
[109] Pour plus de détails, voir Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 306-16.
[110] Pour plus de détails, voir Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 389-402.
[111] *Aye* (S.J. Borg, éd., *Aye d'Avignon. Chanson de geste anonyme. Edition critique*, Textes littéraires français 134 (Genève: Droz, 1967)) se rattache à la campagne contre les Saxons qui succède à la guerre d'Espagne (vv. 40-44).

Chanson de Roland d'une manière beaucoup plus subtile qu'il n'aurait été possible par une construction généalogique seule.

Dans le domaine du mélange cyclique aussi, la "coordination avec variation" est quelquefois indispensable. Afin de pouvoir relier la chanson récente à la chanson plus ancienne, une fille Galienne est attribuée à Anseïs de Cartage dans *Lion de Bourges* et Olivier, fils de Lion, prête secours à Anseïs assiégé par les Sarrasins à Nájera. Le fait que dans *Lion*, Anseïs n'a plus de fils légitimes, peut également s'expliquer par la "coordination avec variation"; car l'auteur de *Lion* n'a plus que faire de fils légitimes d'Anseïs, parce qu'Olivier, en conséquence de son mariage avec Galienne, est prévu comme successeur d'Anseïs sur le trône d'Espagne. Néanmoins il est incompréhensible que le bâtard d'Anseïs change de nom. Pour harmoniser *Ami et Amile* avec la *Chevalerie Ogier*, le poète a également recours à l'artifice de la "coordination avec variation". Dans *Ami et Amile*,[112] les compagnons meurent de mort naturelle pendant leur pèlerinage et sont enterrés à Mortare (vv. 3494-96). Qu'il fasse assassiner les deux amis par Ogier s'explique par l'intention du poète de la *Chevalerie* de mélanger les cycles. Afin de pouvoir intégrer *Raoul de Cambrai* dans *Yon*, le récit de la vieille chanson doit être replacé antérieurement au règne de Louis sous celui de Pépin. Qui plus est, la lutte de Raoul pour le Vermandois est englobée dans le conflit entre les Lorrains et les Bordelais, car dans *Yon*, Raoul descend du premier de ces lignages et Bernier du second. Les hostilités s'ouvrent par une attaque des Bordelais sur Cambrai, et leur dénouement est aussi fortement conditionné par la nouvelle intégration cyclique de *Raoul*: les Bordelais subissent une défaite et leurs chefs, y compris Bernier, sont faits prisonniers et doivent rendre foi et hommage à Gerbert de Metz. *Lohier et Malart* recourt à la "coordination avec variation" pour relier plus étroitement aux parties précédentes le remaniement de *Gormont et Isembart* qui en constitue la partie finale: Isembart est impliqué dans la guerre fratricide entre Loihier et Louis et après son bannissement, il se rend en Orient en compagnie de Marfuné, fils de Loihier.[113] Ces deux faits sont inconnus des témoignages plus anciens sur la légende de Gormont et Isembart. Alors que dans le *Voyage de Charlemagne*, la nuit passionnée qu'Olivier passe avec la fille de l'empereur reste sans conséquences, dans *Galien*, le héros éponyme naît à la suite de cette rencontre. Il est clair que l'auteur de *Galien* a recours au *Voyage* afin d'expliquer l'origine de son héros.[114] De même, le poète a besoin de la "coordination avec variation" pour entrelacer le destin de Galien

[112] Nous citons d'après l'édition de Peter F. Dembowski, *Ami et Amile. Chanson de geste*, Classiques français du moyen âge 97 (Paris: Champion, 1969).

[113] Ces indications ne peuvent pas être tirées du fragment de la chanson française, mais seulement du roman en prose allemand *Loher und Maller*; voir le résumé du contenu du roman dans Mölk, 'Lohier et Malart', pp. 138-40.

[114] Dans cette condition, il est curieux que dans son compte rendu du *Voyage*, le poète de *Galien* ne mentionne pas la visite de Charlemagne et de ses fidèles à Constantinople et qu'il n'ajoute ce fait en supplément que lors de la naissance de Galien. Quoi qu'il en soit, par l'intégration du *Voyage* dans *Galien*, la relation qui existe de tout temps entre le *Voyage* et les chansons sur la guerre d'Espagne (voir ci-dessus, p. 24), est précisée par le fait qu'il en devient le prologue immédiat. — D'ailleurs, Galian, fils d'Olivier, figure déjà dans *Ronsasvals* (vv. 830-74).

avec la *Chanson de Roland*. Il doit répartir la bataille de Roncevaux sur deux jours et étendre considérablement la scène de la mort d'Olivier, afin de pouvoir présenter plus amplement la rencontre de Galien avec son père mourant. En outre, il doit faire s'écouler plus de temps entre la poursuite de l'armée de Marsilie battant en retraite et l'intervention de Baligant, et enfin, il est forcé de concéder aux Monglanais, surtout à Galien, la part décisive dans la victoire sur Baligant. L'insertion de l'épisode de Narbonne dans la *Chanson de Roland*, comme l'auteur d'*Aimeri de Narbonne* se l'imagine, peut également être classée dans la catégorie de la "coordination avec variation". Par contre, d'autre déviations des versions assonancées et rimées connues de la *Chanson de Roland* qui se trouvent dans *Aimeri*, n'ont apparemment aucune fonction pour le récit d'*Aimeri* et se réfèrent donc à une version perdue de la légende de Roncevaux.[115] Sans aucun doute, il s'agit d'une autre "coordination avec variation" lorsqu'*Aye d'Avignon* attribue à Marsilie un fils Marcillion, alors que dans toutes les versions conservées de la *Chanson de Roland*, le fils de Marsilie porte un autre nom[116] et meurt à Roncevaux. L'auteur d'*Aye* a besoin d'un fils vivant de Marsilie pour réaliser son projet de transférer la constellation des personnages de la *Chanson de Roland* sur une génération plus jeune, et rien ne permet de comprendre plus clairement l'intention fondamentale du poète que le fait que le fils nouvellement inventé porte le même nom que son père. Il ne reste qu'un petit détail que la "coordination avec variation" ne saurait expliquer de façon logique: pourquoi *Aye* déplace-t-elle la résidence de Marsilie de Saragosse à Morinde? *Lohier et Malart* présuppose évidemment d'autres versions de *Galien* et d'*Anseïs de Cartage* que celles que nous possédons: seuls Ogier, fils puîné de Galien, et Oriande, fille d'Anseïs, s'expliquent de manière satisfaisante par la "coordination avec variation", mais ni le fait que dans *Lohier*, Galien n'est plus couronné empereur de Constantinople, ni celui que son épouse porte un nom différent, ni celui que le bâtard d'Anseïs est d'origine musulmane (v. 14) ne peuvent résulter de cette technique.

V. Les relations entre la chanson de geste et le roman arthurien

Pour finir, nous voudrions faire remarquer qu'il existe aussi des relations entre la chanson de geste et l'épopée arthurienne. Dans *Doon de Mayence*, Garin de Monglane combat avec l'épée Finechamp qu'il a héritée de son père, mais cette arme est beaucoup plus vieille: disparue autrefois lors du déluge, elle fut retrouvée par Merlin et utilisée par le roi Arthur (vv. 8753-56). Surtout dans les chansons de geste très tardives, des héros séjournent assez souvent temporairement au royaume d'Arthur ou bien ils y entrent définitivement à la fin de leurs vies.

[115] Pour plus de détails, voir Heintze, *König, Held und Sippe*, pp. 603-04.
[116] O: Jurfaleu/Jurfaret; V_4: Corsaleon/Corsaleu; C: Gifeu (v. 780)/Virfallé (v. 4667); T: Sumelin (v. 1442)/Putalet (v. 2287); L: Clarion (v. 981). P mentionne deux fils, à savoir Esclarion et Girfaut (vv. 1919-21).

Dans la *Bataille Loquifer*,[117] Rainouart est le premier à être temporairement emmené au royaume d'Arthur et il rencontre à Avalon, outre les chevaliers de la Table Ronde, Roland (vv. 3637-38, 3662-63, 3902-05). Plus tard, Tristan de Nanteuil (*Tristan de Nanteuil*, vv. 8062-8759), le roi Baudouin de Jérusalem (*Bâtard de Bouillon*, vv. 3302-3689[118]) et Lion de Bourges (*Lion de Bourges*, vv. 20858-998) rendent également visite à la cour d'Arthur; Lion y retourne même pour toujours (*Lion de Bourges*, vv. 34042-90). Dans *Huon le Roi de Feerie* et la *Chanson d'Esclarmonde*, Huon de Bordeaux devient le roi du royaume des fées et pour conserver ce pouvoir, il doit chaque année jusqu'à la fin des temps se mesurer avec Arthur dans un duel qui reste toujours indécis (*Chanson d'Esclarmonde*, vv. 3152-60[119]). Mais de la même façon que des héros épiques franchissent le seuil du monde arthurien, on voit également des personnages provenant du royaume d'Arthur intervenir dans les destins du monde épique des chansons de geste. Citons comme exemples Auberon dans *Huon de Bordeaux* et son frère Picolet dans la *Bataille Loquifer*; strictement parlant, il faudrait aussi compter parmi eux Huon de Bordeaux lui-même après son accession au trône du royaume des fées, car dans *Clarisse et Florent*, *Yde et Olive* et la *Chanson de Godin*, il prête toujours de nouveau secours à ses enfants et petits-enfants. C'est pourtant le poète de *Girart de Roussillon* qui longtemps auparavant fait un premier pas dans cette direction et y procède de la même façon que l'auteur de *Doon de Mayence*: il fait utiliser à quelques-uns de ses héros des armes et des armures autrefois en possession de personnages légendaires bretons. Ainsi Draugon, père de Girart, porte dans la bataille de Valbeton un haubert provenant de la forge d'Uter Pendragon (vv. 2532-34), et dans une joute, Girart lui-même se fait donner une lance dont jadis le roi Arthur s'était servi dans une bataille livrée en Bourgogne (vv. 8726-28).[120] En établissant ce lien très superficiel entre la poésie héroïque nationale et le cycle légendaire d'Arthur, *Girart de Roussillon* est isolé parmi les chansons du XIIe siècle. Cependant Bertrand de Bar-sur-Aube utilise le même procédé pour jeter un pont entre son *Girart de Vienne* et les romans antiques, lorsqu'il fait entrer Olivier dans le duel contre Roland avec un haubert qui autrefois avait appartenu à Eneas (vv. 4942-72). Avant l'activité littéraire de Bertrand et avant la définition des trois grandes matières épiques médiévales par Jehan Bodel (*Chanson des Saisnes*, vv. 6-11[121]), il existe donc déjà des points de convergence entre la matière de France d'une part et les matières de Bretagne et de Rome d'autre part. Bien que les procédés ressemblent

[117] Nous citons d'après l'édition de Monica Barnett, *La Bataille Loquifer*, Medium Aevum Monographs, N.S. 6 (Oxford: Blackwell, 1975).
[118] Nous citons d'après l'édition de Robert Francis Cook, *Le Bâtard de Bouillon. Chanson de geste. Edition critique*, Textes littéraires français 187 (Genève: Droz, 1972).
[119] Nous citons d'après l'édition de Max Schweigel, *Esclarmonde, Clarisse et Florent, Yde et Olive. Drei Fortsetzungen der Chanson von Huon de Bordeaux, nach der einzigen Turiner Handschrift zum erstenmal veröffentlicht*, Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie 83 (Marburg: Elwert, 1889).
[120] Cf. Louis, *De l'histoire à la légende*, vol. 1, pp. 317-21.
[121] Nous citons d'après l'édition d'E. Stengel et F. Menzel, *Jean Bodels Saxenlied*, 2 vol., Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie 99, 100 (Marburg: Elwert, 1906, 1909).

aux techniques de la jonction et du mélange cycliques courantes dans la poésie héroïque nationale, l'interpénétration des trois matières ne dépasse pas les débuts modestes. Dans la littérature française médiévale, les chansons de geste, les romans bretons et les romans antiques restent toujours des cycles narratifs nettement distincts chacun de l'autre.[122]

Université de Gießen

[122] Je tiens à remercier mon collègue Christophe Schaumburg d'avoir surveillé la rédaction de cet article.