

Les références au mythe troyen dans les chansons de geste à sujet carolingien

« Alors que les fils de Bor marchaient le long du rivage de la mer, ils trouvèrent deux troncs d'arbres. Ils les relevèrent et façonnèrent deux hommes : le premier leur donna le souffle et la vie, le second l'intelligence et le mouvement, le troisième l'apparence, la parole, l'ouïe et la vue. Ils leur donnèrent aussi des vêtements et des noms : l'homme fut appelé Ask et la femme Embla. Ce fut d'eux que naquit la race humaine » [...].

« Ensuite les fils de Bor construisirent pour eux-mêmes, au milieu du monde, un fort qui est appelé Asgard, mais auquel les hommes donnent le nom de Troie. Ce fut là que les dieux et leurs races s'établirent, et depuis lors, maints événements mémorables sont survenus tant sur la terre que dans les airs »¹.

Ce récit de l'origine du monde rapporté par l'Islandais Snorri Sturluson témoigne que Troie, au début du XIII^e siècle, s'identifiait à un lieu primordial de la mythologie nordique. Sans poursuivre si loin le rêve de Troie, c'est dans notre propre épopée médiévale que je voudrais ici examiner la place attribuée à la matière homérique, aux événements et aux personnages qui s'y rattachent. Car même si la chanson de geste situe ailleurs son origine², la référence à Troie n'y est pas exceptionnelle.

1 — *L'Edda. Récits de mythologie nordique* par Snorri Sturluson, traduit du vieil islandais, introduit et annoté par François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, 1991, p. 39. Asgard signifie « l'enceinte des Ases ».

2 — Cf. F. Suard, « La Chanson de geste comme système de représentation du monde », in *Actes du XI^e Congrès international de la Société Rencesvals, Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII, 1990, p. 251-253.

Le problème est double :

1. C'est d'abord la question de la réception du *Roman de Troie* et de la matière antique³.

2. Mais ce qui m'intéresse plutôt touche à l'imaginaire du passé dans la chanson de geste, et à la façon dont celle-ci conçoit les rapports chronologiques entre les différentes strates de l'histoire mythique : comment s'articulent l'un par rapport à l'autre l'espace-temps troyen et celui de l'épopée médiévale ? Certes, le premier se situe dans le passé du second, mais de quelle sorte de passé s'agit-il ?

Afin d'assurer l'unité de l'espace-temps épique auquel je m'attacherai, et de bien le distinguer à la fois de celui de Troie et de celui de sa propre composition, je limiterai mon enquête aux chansons dont l'action est située à l'époque carolingienne, excluant celles qui la placent dans l'Antiquité tout comme celles qui se rattachent aux Croisades. Le danger de circularité d'une telle limitation n'est qu'apparent, dans la mesure où c'est autour des figures de Charlemagne, de ses prédécesseurs et de son successeur, que s'est organisé le genre même de la chanson de geste ; et c'est là que la majorité de nos textes épiques trouvent leur matière.



Les références à Troie se repèrent dans une vingtaine de ces chansons de geste, parmi lesquelles se détachent particulièrement *Anseïs de Carthage*, et plus encore *L'Entrée d'Espagne*⁴. Les noms de person-

3 — L. Constans fournit dans son introduction un ensemble de matériaux sur ce sujet : *Le Roman de Troie*, VI, Paris, SATF, 1912, p. 352-403.

4 — Cette recherche aurait été impossible sans l'indispensable *Répertoire des Noms propres de personnes et de lieux cités dans les Chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées* d'A. Moisan, Genève, Droz, 1986. IL s'agit des chansons suivantes : *Aliscans*, éd. Cl. Régner, Paris, Champion, 1990 (CFMA) ; *Anseïs von Karthago*, éd. J. Alton, Tübingen, 1892 ; *Anseïs de Mes*, éd. H. J. Green, Paris, 1939 ; *Aspremont*, éd. L. Brandin, Paris, Champion, 1924 (CFMA) ; *Aye d'Avignon*, éd. S. J. Borg, Genève, Droz, 1967 (TLF) ; *Adenet le Roi's Berte aus grans piés*, éd. U. T. Holmes, Jr., Chapel Hill, 1946 ; *Buevon de Conmarchis*, éd. A. Henry, in *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, II, Brugge, 1953 ; *Das festländische Bueve de Hantone*, éd. A. Stimming, II et III, Dresden, 1912-1914 ; *L'Entrée d'Espagne*, éd. A. Thomas, Paris, SATF, 1913 ; *Fierabras*, éd. A. Kroeber et G. Servois, Paris, Viewig, 1860 (APF) ; *Girart de Roussillon*, éd. W. M. Hackett, Paris, SATF, 1953 ; *Girart de Vienne*, éd. W. van Emden, Paris, SATF, 1977 ; *Gui de Nanteuil*, éd. J. R. McCormack, Genève, Droz, 1970 (TLF) ; *Hugues Capet*, éd. La Grange, Paris, 1864 (APF) ; *Maugis d'Aigremont*, éd. F. Castets, *R. L. R.*, 36, 1892, p. 5-416 ; *La Mort Aymeri de Narbonne*, éd. Courraye du Parc, Paris, SATF, 1884 ; *Renaut de Montauban*, éd. J. Thomas, Genève, Droz, 1989 (TLF) ; *La Chanson de Roland*, éd. G. Moignet, Paris, Bordas, 1969, et *Das altfranzösische Rolandslied*, éd. W. Foerster, Heilbronn, 1883 (versions de Châteauroux et de Venise 7) ; *Le Siège de Barbastre*, éd. J.-L. Perrier, Paris, Champion, 1926 (CFMA).

nages les plus fréquemment cités sont ceux de Pâris et d'Hélène, ainsi que de Ménélas, Priam, Hector, Achille et Anténor, qu'ils fassent référence effectivement aux protagonistes de la légende troyenne, ou que leur nom soit porté par tel ou tel personnage de l'action principale, comme le roi païen Antenor qui occupe une place importante dans *Maugis d'Aigremont*. Quant aux épisodes les plus fréquemment et explicitement mentionnés, ce sont l'enlèvement d'Hélène et l'incendie, ou du moins la destruction de Troie : il s'agit souvent de l'expédition de Troie dans sa globalité. Enfin sont plusieurs fois citées la beauté d'Hélène et la mort d'Hector. Mais seule *L'Entrée d'Espagne* évoque Jason, Polyxène, Penthésilée, Hercule et Antée, ainsi que Darès le Phrygien ; et c'est uniquement dans *Anseïs de Carthage* que se rencontrent Patrocle et Pélée.

Quant à la forme sous laquelle elles apparaissent, ces références peuvent se classer en quatre catégories. On trouve d'abord des comparaisons entre l'histoire racontée et celle de Troie, destinées à donner à la première une valeur superlative. Voici par exemple ce qu'*Anseïs de Carthage* (v. 569-571) dit de la nef où prend place Isoré :

La nes Foucon, ke on va tant prisant,
Ne la Paris de Troie, fil Priant,
Ne valut mie a cheli un besant.

Voici dans *Garin le Loherain* l'affrontement entre chrétiens et Sarraïns en Maurienne :

Des icel ore que nasqui Jhesu Cris
N'ot tel bataille ne si grant fereïs,
Des le siege a Troies ou Achilles feni⁵.

Dans *Aye d'Avignon* (v. 1677-1679), ce sont les personnages eux-mêmes qui recourent à ces rapprochements, comme Marcilion dans le message qu'il adresse à Ganor :

Dusque Elaine la bele que Menelaus perdi
Dont la cité de Troie destruit e deserti,
Por une seule fame si grant guerre ne vi.

Hélène est fréquemment citée pour faire valoir la beauté d'un personnage féminin⁶ : *Mainte en i ot plus bele c'onques ne fu Elaine*, lit-on

5 — Texte de *J* (Montpellier, 243), 15c, 10-12. Même texte dans *F* (B.N. fr. 1582) et *C* (B.N. fr. 1443) ; *O* (Oxf. Bold. R.P. 150) et *E* (B.N. fr. 19160) donnent pour le dernier vers *fors devant Troye ou A. B* (Berne, Burgerbibl. 113), f°5 f l'omet, et *A* (Paris, Ars. 2983), reproduit dans l'édition J.E. Vallerie (*Garin le Loheren according to ms. A*, New York, 1947), donne un texte entièrement différent.

6 — E.R. Woods, « *Aye d'Avignon* » : *a Study of Genre and Society*, Genève, Droz, 1978, p. 47,

par exemple dans *Buevon de Conmarchis* (v. 139); et dans *Berte aus grans piés*, lorsque Blanchefleur s'inquiète pour sa fille (v. 1780-1783):

Ha! sire Diex, fait ele, qui sesis a la Çaine,
Mere Dieu debonaire, royne souveraine,
Dont vient ce que ma fille, qui plus bele est k'Elaine,
Se fait ainsi hayr gent voisine et lointaine?

Mais la guerre de Troie peut être rapportée pour elle-même. D'abord par la description d'œuvres d'art qui la représentent: des tapisseries, la fresque de la salle où se réunissent les Sarrasins dans *L'Entrée d'Espagne*⁷, et surtout les voiles de la nef construite sur l'ordre de Marsile dans *Anseïs de Carthage* (v. 1647-1659):

Li single furent de dras a or batus.
Portrais i est et Castors et Polus,
Lor suer Elaine et rois Menelaüs;
De Troie i est li chembiaus et li hus,
Coment Hectors fu mors et confondus;
Et Achilles et li rois Patroclus
Et Antenors et li ber Troilus;
Coment de Troie fu li murs abatus,
La chites arse et Ilions fondus;
Li biaus palais, ja mais teus n'iert veüs,
E li cevaus ens sacies par les murs,
U li Grieu erent, ki bouterent les fus
En la chite, dont il erent confus⁸.

La représentation peut d'autre part prendre la forme d'une œuvre littéraire interprétée par l'un des personnages, comme dans le *Siege de Barbastre* (v. 79-82):

Hermenjart fu el tref, la bone chastelaine,
Et se prist au querole, si chanta premerainne
Con Troie fu destruite et Paris prist Elaine.
Et Menelaus ocis es prez desoz Miçainne.

Situation voisine dans *Beuve de Hantone*, lorsque Josiane se présente à son mari sous un déguisement de jongleur, et accompagnée par le maître de celui-ci (3^e version continentale, v. 12177-12185):

voit dans cette comparaison une indication qu'Aye, comme objet sexuel désiré par Ganor et Bérenger, est perçue par Marcillion comme une force destructrice à utiliser contre Charlemagne.

7 — *Anseïs de C.*; 8539-40, *Galien* (prose), 241 r^o-v^o; *Entrée d'Espagne*, 8016-8017.

8 — *L'Entrée d'Espagne* consacre encore sept vers à celle d'un arçon de selle représentant Samson, Hercule et Antée (v. 6521-6527), qui ne sont pas, il est vrai, directement liés à l'histoire de Troie.

Trait sa vïele, si commenche son chant,
 Notes et lais et sonnés va chantant
 Et canchonnetes d'Isseut et de Tristrant,
 De Menelant et de Troies le grant
 Et de Paris, le fort roy combatant
 Qui li toli sa moillier la vaillant,
 De Tidorel vait un lai vielant,
 Et Soybaus harpe, qui le poil ot ferrant,
 Moult se vont bien lor notes acordant.

Le contenu de ces « chansons de Troie », comme celui des représentations plastiques, fait uniquement l'objet d'une description ; le texte notamment ne nous en est pas restitué⁹.

Une troisième forme est celle de l'« histoire des armes »¹⁰ : Raimon, dans *Anseïs de Carthage*, porte le heaume que Pélée avait donné à Achille. Dans *L'Entrée d'Espagne* on retrouve les épées d'Achille et de Penthésilée et le heaume d'Hector : la foire à la brocante épique n'est pas loin. Un exemple particulièrement développé est, dans *Girart de Vienne*, celui du haubert que *Joachins, li bons Juïs*, fournit à Olivier pour affronter Roland (v. 4947-4972) :

Fort fu l'auberc, nul meillor ne dement.
 Rois Eneas le toli Elinant,
 par devant Troie, en la bataille grant,
 la ou Paris, le fiz au roi Priant,
 n'Estor, ses freres, n'orent de mort garant.
 Tuit furent mort, veincu et recreant,
 et trebuchié tuit li haut mendment ;
 n'i remest tor ne haut mur en estant
 q'ancontre terre ne fussent tuit gisant.
 N'en eschapa nus de mere vivant,
 fors Eneas, que Deus parama tant,
 qui s'en torna o son pere fuiant,
 si en entra en mer en un chalant ;
 la se gueri a loi d'omme sachant.
 Cil Eneas ot le bon jazerant ;
 puis le perdi el brueil soz Marandant,
 en la bataille qu'il fist a Roboant.
 Ilec l'ocist .i. chevalier puissant,

9 — Conformément aux normes de la chanson de geste, où le discours direct est exclusivement « mimésis de la parole » (pour reprendre l'expression de B. Cerquiglini, dans *La Parole médiévale*, Paris, Minuit, 1981), et n'a pas coutume de reproduire un texte préexistant dans la diégèse, qu'il soit lu ou récit.

10 — Cf. J. Rychner, *La Chanson de geste, Essai sur l'art épique des jongleurs*, Paris-Genève-Lille, Droz-Giard, 1955, p. 128.

sodoier fu de France la vaillant,
 et il conquist cel auberc jazerant.
 Droit a Vienne s'en vint atout errant,
 cil Joachins l'en dona avoir grant,
 en son tresor ot esté longuement;
 or l'a doné Olivier le vaillant,
 au gentil conte, le hardi combatant,
 le fiz Renier de Genvres.

Précisons que Joachim demeure lui-même à Vienne *des icele eure que Pilatre fu pris* (v. 4883) : ainsi les deux espaces-temps se trouvent-ils rattachés l'un à l'autre sans solution de continuité, par l'intermédiaire de celui de la Passion.

La dernière forme prise par les allusions épiques à Troie a déjà été illustrée par l'exemple d'Anténor, et peut sembler la moins intéressante : les trouvères donnent à leurs personnages des noms empruntés à l'histoire de Troie. C'est le cas dès la *Chanson de Roland* avec un *Priamun*¹¹ ; *Aspremont* présente un *Ector* et un *Troïens* (v. 341, 557, 3073, 3295), et *Gaufrey* un *Atenor* (v. 665). Dans *L'Entrée d'Espagne* se rencontrent un *Dardanus*, un *Asilleux* et un *Pelias* (v. 9823 sqq., 10699, 12461). J'observe en passant que ces noms appartiennent pour la plupart à des personnages troyens, et surtout qu'ils sont toujours donnés à des Sarrasins : semble seul faire exception le *Priant* (ou *Prient*) figurant dans *Anseïs de Mes*, qui est tout de même d'Espagne (v. 6026 sqq.).

Si l'on essaie d'examiner diachroniquement l'apparition de ces diverses évocations, on constate que, parmi les chansons de la première génération (avant 1150-1160, donc avant l'apparition des romans antiques), seul le *Roland* d'Oxford évoque Troie, et de façon très allusive, avec les noms de *Priam/Priamun* et d'*Omer* (v. 2616) ; au contraire le *Charroi de Nîmes*, dont l'histoire n'est pas sans rappeler celle du fameux cheval, n'y fait aucune allusion explicite. Dès la fin du XII^e siècle, en revanche, les mentions sont plus nombreuses, mais elles demeurent très fragmentaires : un nom, un ou deux vers à valeur superlative ; deux vers aussi dans la chanson d'Hermenjart¹². À partir du XIII^e siècle, en revanche, avec *Girart de Vienne* et *Anseïs de Carthage*¹³, les détails se multiplient et se précisent. Plus avant dans le siècle, voici comment *Anseïs de Mes* reprend la comparaison à valeur superlative, à propos de la bataille de Santerre (v. 4509-4524) :

11 — V. 65. Il faudrait lui ajouter un *Paris* dans les versions de Châteauroux (laisse 361) et de V7 (laisse 356).

12 — Cf. les exemples cités de *Garin le Loherain*, *Barbastre* ou *Aspremont*.

13 — Pour autant qu'on puisse accorder toute confiance aux datations proposées par les éditeurs, les plus anciens en particulier.

Mais ainz en iert ocis mainz chevalier
 Et tez mortiores, bien le puis afichier,
 Que puis le tans Achillet le guerrier
 Qui vint a Troies por Hector guerroier
 Et Priamus son pere au cors ligier
 Et por Paris qui embla la moillier,
 La belle Elaine qui tant fist a prisier,
 Que Meliaus conquist puis a l'acier,
 Quant cil de Troies furent toz escillié,
 N'en morust tant con vos os tesmoignier
 En un estor ne devant ne derier
 Comme en SanTERS el grant païs plenier,
 Se ce ne fu quant Dieus puist corecier
 Qui del deluge fist tout le mont noier
 Qu'il n'i remest nulle faine soz ciel
 Fors que Noël qui tant fist a prisier.

C'est surtout, à la fin du XIII^e siècle, *L'Entrée d'Espagne* qui offre des références constantes à la guerre de Troie. Mais cela ne tient sans doute pas seulement à la date de composition de la chanson : écrite en franco-italien par un clerc padouan, celle-ci témoigne au moins autant d'un milieu géographique et social que d'une évolution historique¹⁴.

Il est cependant difficile de reconstituer des réseaux intertextuels. Dans le cas des évocations fragmentaires, très allusives en général, la source est impossible à reconnaître ; le plus vraisemblable est de la situer dans le *roman de Troie*, mais l'exemple de la *Chanson de Roland* atteste que le public virtuel de l'épopée connaissait Virgile et Homère avant les romans antiques, et donc sans eux. Lorsque les détails sont plus abondants, il n'y a plus guère de doute : les personnages cités par *Anseïs de Carthage*, mais surtout la mention, dans *L'Entrée d'Espagne*, d'Ajâ et de la Toison d'Or, des amours d'Achille et de Polyxène, et surtout du nom même de Darès le Phrygien (v. 5068 et 12471) sont autant de références explicites au *roman de Troie*. Mais on reconnaît aussi l'influence de l'*Énéas* dans l'histoire du haubert offert à Olivier¹⁵, comme dans *Anseïs de Carthage*, où le topos habituel de la beauté d'Hélène est remplacé par une référence à celle de *Lavine de Laurente* (v. 1676). Reste enfin que le contact direct avec les textes latins n'est jamais à exclure¹⁶.

14 — Cf. *L'Entrée d'Espagne*, p. XLIII-XLIV.

15 — Cf. la note au vers 4942 dans l'éd. Van Emden.

16 — Cf. *L'Entrée d'Espagne*, loc. cit., et note au vers 10975.

La relation thématique privilégiée entre la matière épique et celle de l'Antiquité n'est pas une découverte : on sait, et de façon très précise grâce à A. Petit¹⁷, ce que les thèmes et la technique littéraires des romans antiques doivent à la chanson de geste. Mais la prise de conscience de cette parenté n'a pas été le seul fait des auteurs de romans, et les trouvères de geste ont eux aussi cherché à l'explicitier¹⁸. La fréquence des références à Troie, que ne surpasse que celle des souvenirs bibliques¹⁹, suggère une relation privilégiée entre les deux espaces-temps.



Cette relation peut jouer en premier lieu sur la fracture chronologique qui les sépare : c'est le cas lorsque la matière troyenne est évoquée par le biais de représentations intradiégétiques, figurations plastiques ou chansons, ou comme terme de comparaison destiné à valoriser l'action épique.

On sait qu'Énée, visitant le chantier de Carthage, découvre tout à coup, dans le temple de Junon, une fresque illustrant les principaux épisodes de la guerre de Troie²⁰. L'auteur du *Roman d'Énéas* n'a pas retenu cet épisode, mais on sait, par un passage du *De Claustro anime*, que les prélats du XII^e siècle ne dédaignaient pas de faire peindre de telles fresques sur les murs de leurs chambres²¹ ; et Baudri de Bourgueil nous rapporte que l'appartement de la comtesse Adèle, fille de Guillaume le Conquérant, était orné d'une tapisserie représentant des scènes de la guerre de Troie²². Le trouvère qui décorait de peintures ou de broderies analogues les châteaux ou les neufs où il installait ses personnages, ne faisait donc que se conformer

17 — *Naissances du Roman*, Lille-Paris-Genève (Atelier national de reproduction des thèses Champion-Slatkine), 1985, p. 251-326.

18 — Le désir de « rehausser le prestige » de personnages inconnus comme le *Pelias* de *L'Entrée d'Espagne*, selon l'appréciation d'A. Thomas (note aux v. 12461 sqq.), n'explique pas tout : ni Hermenjart, ni Olivier, ni la mère de Charlemagne n'avaient besoin, aux XII^e-XIII^e siècles, de voir leur prestige « rehaussé ».

19 — Si l'on exclut de même les chansons non carolingiennes, ainsi que celles qui se situent partiellement dans l'espace-temps arthurien, les références à ce dernier apparaissent de même dans une vingtaine de chansons, mais elles y demeurent dans l'ensemble beaucoup plus ponctuelles.

20 — *Énéide*, I, 456 sqq.

21 — A. Thomas, « Le *De Claustro Anime* et le *Roman de Troie* », *Romania*, 42, 1913, p. 83-85.

22 — G.L. Hamilton, « L'histoire de Troie dans l'art du Moyen Âge avant le *Roman de Troie* », *Romania*, 42, 1913, p. 584-586.

au goût des grands ou du haut clergé. Dès lors, dans l'espace-temps carolingien de même que dans la réalité extra-littéraire du XII^e siècle, la matière troyenne apparaît comme une totalité compacte, close sur elle-même. La représentation plastique écrase la chronologie des événements, non qu'elle l'annule (la description fournie par *Anseïs de Carthage* les évoque dans l'ordre), mais parce qu'elle les réduit à une série d'images juxtaposées, sur lesquelles la fin côtoie le début. Dans *L'Entrée d'Espagne*, c'est aussi l'ensemble de la guerre de Troie, du début à la fin, qui orne le palais sarrasin (v. 8016-8018):

En une canbre, ou fu tot paint al voir
Comant Greçois irent por Troie ardoir,
La vunt Paiens tel parole a movoir...

Même mention d'une représentation totale avec la tapisserie sur laquelle s'arme Raimon, encore dans *Anseïs* (v. 8539-8540);

Sor le blanc fu de vermeil porfilee
Toute l'estoire, con Troie fu gastee.

Objet d'une figuration, l'univers représenté cesse de valoir pour lui-même, il appartient, globalement, à celui qui le représente. Qu'il soit découpé en épisodes entre lesquels la représentation fait un tri, et surtout qu'il comporte une fin, cela établit une hétérogénéité de nature entre lui et le monde dans lequel il est réduit à l'état d'ornementation.

On peut lire les mêmes observations à propos des chansons d'Hermenjart et de Josiane. Quelques précisions sont néanmoins nécessaires. D'abord à propos du *Siège de Barbastre*: l'histoire de Troie y devient le sujet d'une chanson, et même, si l'on suit le texte du manuscrit édité par Perrier, d'une chanson à danser; c'est là toutefois une leçon isolée, et les autres manuscrits portent, au lieu de *se prist au querole, si prist ses puceles*²³. Du moins cela ne correspond-il ni à la forme dans laquelle sa diffusion s'est opérée en langue vulgaire, ni à ce que nous savons du contenu des chansons de femme; s'il est un genre littéraire qui chante des exploits guerriers, c'est précisément la chanson de geste: on ne peut induire de ce seul vers l'existence effective d'une hypothétique «chanson de Troie», ni même supposer que le trouvère l'aurait imaginée sous cette forme²⁴, ou encore y reconnaître celle de

23 — Leçon de B1 (Brit. Mus. Royal 20 D XI), B2 (B.N. fr. 24369) et D (B.N. fr. 1448); Brit. Mus. Harleyan 1321 donne *se prist au puceles*. Le texte édité est celui de Brit. Mus. Royal 20 B XIX. Ces variantes m'ont été fournies par M.B. Guidot, que je tiens particulièrement à remercier ici.

24 — R. Lafont a récemment formulé l'hypothèse que la *Chanson de Roland* était à l'origine dansée: «De la Chanson de sainte Foy à la Chanson de Roland: le "secret" de la formule

Josiane, qui figure dans un répertoire de jongleur entre une *canchonete d'Isseut et de Tristrant* et le *lai de Tidorel*. Le parallèle, ici avec la matière arthurienne, paraît plus légitime, puisque, comme dans *Tristan*, dans *Tidorel* (et dans tant de contes bretons), il s'agit dans *Troie* de l'histoire d'un amour hors mariage.

Ce qui me semble important, dans les deux cas, c'est que l'histoire de Troie soit racontée selon une forme autre que celle du roman. La référence s'opère, dans l'espace-temps carolingien, selon un mode narratif qui peut se rapprocher du conte, peut-être même du récit mythique, mais semble exclure l'appartenance au monde réel, ou même son démarquage symbolique dans une fiction romanesque consciemment élaborée.

Les comparaisons entre les événements de la geste carolingienne et ceux de la légende troyenne impliquent de même une différence de nature entre les deux espaces-temps, abolissant toute continuité chronologique de l'un à l'autre. Lorsque les auteurs de *Garin le Loherain* et d'*Anseïs de Mes* comparent les batailles qu'ils racontent aux combats devant Troie, lorsque celui d'*Anseïs de Carthage* fait de même pour le siège d'Esturge (v. 6424-6426):

Ains mais ne fu, sacies, nes une foie
Si grans bataille puis le siege de Troie,
K'il ot le jor aval le sablonoie,

ils annulent tout ce qui a pu se produire entre les deux époques; la relation n'est plus chronologique, elle oppose en définitive des matières distinctes, chacune dotée d'un poids spécifique de valeurs: même si la succession diachronique reste mentionnée par les adverbes de temps, c'est l'existence en synchronie des divers matériaux dont dispose le trouvère qui se trouve ainsi soulignée. Au contraire, l'univers troyen se trouve, par rapport à l'action racontée, dans la même situation de rupture que les autres univers de références possibles. On retrouve ici le parallèle avec le temps arthurien, qu'*Anseïs de Carthage* rapproche de celui de Troie à l'occasion du siège de Luiserne par Marsile (v. 4153-4155):

Puis la bataille, la ou Hectors mors fu,
Par devant Troie, dont li mur sont fendu,
Ne fu si fiere en tres le tens Artu.

de composition épique », *R.L.R.*, 91, 1987, p. 1-23 ; « A propos du *corpus* rolandien : méthode formelle et secret du sens », *C.C.M.*, 32, 1989, p. 347-352 ; *La Geste de Roland*, I, *L'Épopée et la frontière*, Paris, L'Harmattan, 1991, chap. 1 et 4 ; mais il suppose à de telles caroles épiques primitives un contexte de cérémonie religieuse difficilement compatible avec la chanson d'Herminjart telle que la présente la leçon isolée du texte publié.

Inversement, dans la *Mort Aymeri*, dont le contenu est au demeurant si fortement inspiré par la mythologie antique, la comparaison s'opère avec Roncevaux, donc avec l'événement fondateur du genre lui-même (v. 2663-2667):

Puis icele ore que vos avez oï,
Que Rollanz fu en Roncevax traïz,
Li .xii. per i parfurent ocis,
Ainz si fet glaive ne fu de Sarrazins
Com en Berbone ot le jor establi.

Et c'est aussi le temps biblique qui se trouve parfois associé à celui de Troie, mais uniquement à titre de balisage absolu du temps²⁵. Les comparaisons ont ainsi pour effet d'extraire de la continuité temporelle des époques ou des événements exceptionnels, pour n'en retenir que la valeur de passé exemplaire dans une perspective dont le point focal se situe à l'intérieur de l'espace-temps carolingien. L'altérité du temps troyen fait de lui, compte-tenu du conflit guerrier autour duquel il se structure, le seul passé comparable au temps épique.

Les comparaisons avec Troie ne se limitent pas cependant à l'appréciation qualitative des combats racontés, elles servent aussi à la valorisation de la beauté et de la richesse. La beauté d'Hélène a déjà été évoquée. Quant à la richesse — *l'avoir de Troie*²⁶ —, elle est essentiellement liée à la figure de Priam, par exemple dans la description du *maistre donjon* de Conibres²⁷:

Ains de si rice n'oï parler nus hon
Fors du palais, ki fu a [Lucion]²⁸,
Ki fu gastes a la destruisiön,
Dont Troie fu prinse par traïson.

L'Entrée d'Espagne cite aussi la richesse de Laomédon (v. 5685-5687). Sur ce sujet, la chanson de geste ne fait que reprendre une donnée largement attestée dans le *Roman de Troie*, et développe ainsi les images de richesse bien au-delà de ce que permettent les simples indications géographiques dont elle se sert ordinairement, comme par exem-

25 — Cf. *supra* les citations de *Garin de Loherain* et d'*Anseïs de Mes*.

26 — L'expression se trouve dans *Renaut de Montauban*, éd. Thomas, Genève, Droz, 1989, v. 1217. Mais s'agit-il de Troyes et des richesses déployées lors des foires de Champagne, ou d'Ilion, ville emblématique de la troisième fonction dumézilienne et des merveilles orientales? L'évocation sans ambiguïté, dans *Anseïs de Carthage*, de *l'avoir k'ot rois Prians de Troie* (v. 659) pousserait à cette dernière interprétation. Il en va vraisemblablement de même pour *Aliscans*, v. 6785.

27 — *Anseïs de Carthage*, 893-896. Cf. encore *Hugues Capet*, 2271-2274.

28 — Correction suggérée en note par l'éditeur: *Lucion* serait vraisemblablement Lykaon, prince de Lycie, père de Pandaros.

ple *l'or d'Arabe*²⁹. Le mythe troyen rejoint ici l'imaginaire de l'Orient et de ses merveilles.

Affirmation d'égalité de valeur entre les deux espaces-temps, la référence à Troie sert aussi à apprécier le passé carolingien à l'aune de modèles narratifs. Ce n'est sans doute pas un hasard si Hermenjart chante la destruction de Troie au tout début du *Siège de Barbastre*, et si l'invasion des Sarrasins est annoncée dans les cinq vers qui suivent³⁰. Dans *Aye d'Avignon* et *Gui de Nanteuil*, le rapport est tout à fait explicite : on a vu que le message de Marcilion à Ganor assimile une éventuelle guerre pour Aye à celle suscitée par l'enlèvement d'Hélène ; mais lorsque les messagers le transmettent, ils développent la comparaison (v. 1710-1711) : Ganor doit rendre Aye à Bérengier,

« E ce vos ce ne faites, plus grant gent vos ameinne
Que li rois Menelaus ne conduit por Elaine. »

Après son refus, ils lui répondent (v. 1719-1721) :

« ... Grant painne te commence
Quant si te veus destruire por une seule fame,
Si con ce laissa faire roi Paris por Elaine. »

De même, après lui avoir enlevé Aiglentine, le traître Hervieu apostrophe Gui de Nanteuil en évoquant la guerre de Troie (v. 1589-1591) :

« A moillier la prendroi en ceste quarantaine
Et tu aras le duel qu'ot Menelaus d'Elaine
Que Paris li toli es pres desous Micaine. »

Chacune des chansons apparaît bien ainsi comme la répétition, dans le temps carolingien, d'un événement fondateur troyen. La matière troyenne n'est plus alors mise en roman, traduite ; la chanson de geste propose dans son propre espace-temps une aventure qui vise à en être la réplique ; Aye et Aiglentine sont de nouvelles Hélènes qui peuvent prendre, dans le temps de l'épopée médiévale, la place occupée par l'ancienne dans la geste homérique³¹, tout en proposant, à l'inverse de la première qu'en cela elles surpassent, le modèle d'une Hélène fidèle. Et le recours à la même référence dans *Gui de Nanteuil* con-

29 — Par exemple *Aliscans*, 1653.

30 — A cet égard, la chanson d'Hermenjart n'est pas seulement, comme l'indique A. Bomba (*Chansons de geste und französisches Nationalbewusstsein im Mittelalter*, Stuttgart, Franz Steiner, 1987, p. 247), le signe d'une harmonie parfaite avant que ne s'élèvent de sombres nuages avec l'annonce de l'arrivée des païens ; elle est déjà annonce des orages.

31 — Situation voisine dans *L'Entrée d'Espagne*, lorsque la main de Dionès, fille du soudan de Perse, est proposée à Roland : *Chant serés de la fille d'un tel prince saisi, Venus vos avra bien fait le segont Pari A qui doina Elaine, chant la poume i oufri* (v. 13433-13435).

firme d'une part cette perspective, mais représente en outre une nouvelle répétition de l'événement fondateur, en faisant à la fois allusion à l'histoire d'Hélène et à celle de la duchesse d'Avignon.



Il apparaît ainsi que, au-delà de l'affirmation d'une hétérogénéité de nature entre les univers troyen et carolingien, il est des cas où la chanson de geste s'approprie, en tout ou en partie, l'espace-temps de Troie.

C'est d'abord que le rôle que la chanson de geste a vocation à remplir dans la société féodale, est comparable à celui que jouait l'épopée homérique dans l'Antiquité grecque, non que les trouvères se soient livrés à des spéculations d'histoire littéraire générale et comparée, mais simplement parce qu'il y avait dans ces deux sociétés, comme dans beaucoup d'autres, place pour la célébration d'un « passé national héroïque »³². Cela du moins, les exemples précédents en témoignent, était clairement senti par les trouvères. Quand la chanson de geste reconstitue dans un contexte carolingien l'équivalent d'une intrigue homérique, elle s'approprie les valeurs du monde de référence troyen ; quand elle fait de celui-ci le comparant privilégié de son propre contenu, elle montre bien sa conscience d'en être la réplique chrétienne, donc supérieure. Mais la solution de continuité entre les deux espaces-temps n'en est pas moins affirmée.

Dans d'autres cas cependant, l'appropriation est complète, et l'univers troyen se trouve intégré à celui de la chanson de geste dans la mesure où une continuité ininterrompue est établie du premier au second. C'est ce qui se produit lorsque les personnages des chansons portent des armes ayant appartenu aux héros homériques : l'exemple du haubert d'Énée et de son histoire montre avec quel soin le trouvère s'efforce de rendre compte du temps séparant d'Olivier le héros troyen. Il en va de même avec le heaume que coiffe Raimon dans *Anseïs de Carthage* (v. 1393-1404) :

Puis lache un hiaume, ki fu roi Peleon,
Ki le dona Achille, le felon.
En son cief l'ot a la destruisiön,
Quant il ochist Hector par traïson ;

32 — Cf. M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 449-451, et D. Madelénat, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986, p. 85-86 et 108-109.

Puis l'ot Ajax, ki fu fiex Telamon,
 Ki le garda mainte longe saison.
 Puis le garda mainte longe saison.
 Puis li embla uns leres Malcion,
 Ki le vendi au fort roi Danemon;
 Chil l'envoia le roi Marsilion;
 Gaudisse l'ot a la clere fachon,
 Ki a Raimon l'envoia et fist don
 Et avuec l'iaume de chendal .I. pegnon.

Dans ces deux exemples, il est vrai les plus développés, la continuité temporelle est incarnée par un intermédiaire, personnage doté du pouvoir de traverser le temps : dans *Girart de Vienne* le Juif *Joachins*, dans *Anseïs de Carthage uns leres* (et l'on sait que le mot, dans la chanson de geste, désigne plus particulièrement un enchanteur). Cette attention à reconstituer dans le détail le parcours de l'arme depuis un possesseur jusqu'à l'autre n'est pas sans analogie avec celle dont fait preuve le traducteur « poitevin » du *Pseudo-Turpin* lorsqu'il retrace l'histoire du livre, sa composition par l'archevêque dans le temps même des événements qu'il relate, sa découverte dans une abbaye de Sens par un des clercs du comte Baudouin, qui en fait une copie conservée ensuite chez la comtesse de Saint-Pol, et la traduction à la demande de cette dernière³³ : ainsi seulement peuvent être compensées la fracture temporelle depuis l'événement et l'absence de témoin oculaire dans le temps de la mise en français³⁴. L'intermédiaire traversant le temps permet de la même manière d'assurer l'authenticité, non plus du discours, mais de l'objet.

Les autres exemples se bornent à indiquer le nom du possesseur initial, éventuellement en rappelant ses exploits : ainsi lorsque le Sarasin Sinador s'arme dans *L'Entrée d'Espagne* (v. 8499-8500),

Çante oit l'espee que fu Pantasilie,
 Cele qi vint as Troiens en aye.

L'authenticité de l'objet est garantie selon un processus imaginaire analogue à celui qui joue pour les reliques, et d'ailleurs la *Mort Aymeri* assure de la même manière (encore que, pourrait-on dire, en sens inverse) la continuité entre le temps épique et celui de l'Histoire Sainte

33 — Th. Auracher, « Der sogenannte poitevinische Pseudo-Turpin », *Z.R.P.*, 1, 1877, p. 262. Cf. J.-P. Martin, « Quelques Observations sur l'expression du passé dans les chansons de geste », à paraître dans *Histoire et Littérature au Moyen Âge*, Actes du Colloque de mars 1985 du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie.

34 — Sur la valeur du témoignage oculaire, cf. J.M.A. Beer, *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Genève, Droz, 1981, p. 23-34.

en expliquant l'origine de l'onguent avec lequel les pucelles païennes de Femenie guérissent Bernart de Brubant³⁵ :

Quant Jhesus Criz fu en la croiz penez,
Que Jui l'orent batu et flajelé,
Li trois Marie l'alèrent visiter.
Nicodemus dut la boiste garder ;
En Femenie l'en fist Longis porter :
Lo païs aime por ce qu'il en fu nez.

Il s'agit en définitive de conserver intact dans le temps carolingien une parcelle du temps originel, en assurant par là tout à la fois l'authenticité de l'objet, celle de l'espace-temps perdu qui l'a produit, et la relation entre celui-ci et le présent de l'épopée. L'appropriation du temps ancien par le temps nouveau, du temps homérique par le temps carolingien, s'opère ainsi dans des conditions analogues à celles dans lesquelles une société garantit l'authenticité de ses mythes d'origine³⁶. Il faut en effet relever que le passage de l'un à l'autre des deux espaces-temps s'opère par des reliques, des objets qu'ont transmis des personnages aptes à déjouer l'ordre naturel du monde, non par une filiation suivie, qui établirait un lien de type historique : le nom de Francion n'est cité que dans *Girart de Roussillon*, texte par ailleurs étranger au corpus³⁷. L'origine troyenne des Francs était cependant au temps des chansons de geste une croyance largement répandue, mais ce lien chronologique connu, aisé, n'est jamais exploité.

On aura d'autre part remarqué les fréquentes références au monde sarrasin dans ces exemples : c'est la Sarrasine Gaudisse qui a procuré à Raimon le heaume d'Achille (*Anseïs de Carthage*) ; c'est un Sarrasin qui ceint l'épée de Penthésilée, et, toujours dans *L'Entrée d'Espagne*, c'est un champion sarrasin qui reçoit, avec l'épée d'Achille et le heaume d'Hector, *uns penonçaus* de Femenie (v. 12461-12514). Il y a tout lieu de penser que Roboant, le meurtrier d'Énée qui lui a pris son haubert (*Girart de Vienne*), était aussi un sarrasin, puisqu'il a été tué ensuite par un *sodoier de France*. Cette particularité n'est pas limitée aux armes. Dans *Fierabras*, c'est la Sarrasine Floripas qui porte un manteau originaire de Colchide, *là où Jason ala* (v. 2032). Même chose dans le cas des représentations plastiques de la guerre de Troie,

35 — V. 1997-2002. Au v. 3309, Guibert d'Andrenas *laça l'elme Constantin l'enperere*.

36 — Cf. M. Eliade, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, Payot, 1975, p. 360-361 ; M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 451-452 ; J.-P. Martin, *art. cit.*

37 — V. 3232. A. Moisan en signale une autre mention dans le *Roman de Charlemagne* de Girart d'Amiens, qui, malgré sa forme épique, appartient plutôt au genre de la chronique.

qui se trouvent dans des palais sarrasins ou sur la nef de Marsile³⁸. Or, on l'a noté au passage, l'attribution à des personnages épiques de noms issus de la légende troyenne se fait systématiquement au bénéfice de Sarrasins. Ce qui est en jeu ici, c'est l'imaginaire du païen, la permanence, depuis les premiers martyrs, d'un même adversaire pour les héros chrétiens. Du paganisme antique au monde sarrasin, il n'y a pas de solution de continuité ; ce qu'affrontent dès lors les défenseurs de la Chrétienté, c'est un ensemble de guerriers et de croyances idolâtres qui se sont conservés à l'identique depuis les temps antérieurs à la naissance du Christ. Aussi la fracture chronologique précédemment observée pourrait-elle bien recouvrir avant tout une fracture géographique et culturelle : le combat des chevaliers carolingiens contre les mécréants, c'est en définitive un combat contre l'incessante résurgence d'un passé refoulé³⁹.

Dans l'histoire de l'épopée médiévale, cette valeur de la référence à Troie apparaît dès l'origine : c'est l'émir Baligant dont la *Chanson de Roland* compare l'âge à celui d'Homère, après avoir appelé *Priamun* l'un des *plus feluns* parmi les conseillers de Marsile. Mais avec le temps, et surtout la diffusion d'une information détaillée sur le mythe grâce au *Roman de Troie*, les enjeux et les ressources du rapprochement sont de plus en plus clairement perçus. Alors les trouvères multiplient les points de référence et les variations sur les différents thèmes qui leur sont ainsi offerts : on le voit avec *L'Entrée d'Espagne*, le texte le plus riche en allusion de tout le corpus, mais aussi avec l'inversion du processus dans la *Mort Aymeri*, son hydre, ses Centaures, ses Amazones⁴⁰ et ses références à Roncevaux et à l'Histoire Sainte. J'ai déjà signalé l'absence d'allusion explicite dans le *Charroi de Nîmes*. Affaire de date, bien sûr ; mais c'est aussi qu'il y est encore exclusivement question d'un affrontement entre Chrétiens et Sarrasins. La référence au modèle homérique est sensible essentiellement dans des chansons plus tardives, et surtout plus chargées d'épisodes merveilleux, donc plus ouvertes à la mythologie. Il s'agit en outre, et ceci va de pair avec cela, de celles qui accordent une place de premier plan

38 — Seule exception, la tapisserie de *Galiens li Restorés*, qui orne, à Constantinople, la salle où va être jugée la mère du héros. Mais on pourrait observer que les habitants de Constantinople ne sont pas tout à fait des chrétiens comme les autres, et surtout qu'il s'agit ici d'une version tardive en prose, qui occupe donc une place à part dans le corpus.

39 — Cf. l'interprétation que J. Dufourmet, « Notes sur les noms des Sarrasins dans la chanson de Roland », *R.L.R.*, 91, 1987, p. 97, propose du nom de *Priamun*.

40 — Cf. H. Suchier, « Recherches sur les chansons de geste de Guillaume d'Orange », *Romania*, 32, 1903, p. 379-381 ; M. de Riquer, *Les Chansons de geste françaises*, Paris, Nizet, 1968, p. 116 ; et B. Guidot, *Recherches sur la chanson de geste au XIII^e siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, Marseille, Publications de l'Université de Provence, 1986, p. 608-609.

au thème de l'amour : nouveau témoignage de l'influence du *Roman de Troie* sur la matière épique.



Ce monde d'origine voué à la fois à l'héroïsme et à l'amour, cette première ébauche, nécessairement imparfaite puisque non chrétienne, des aventures carolingiennes, il n'est pas possible d'y accéder que par l'intermédiaire des ennemis de la chrétienté. C'est pourquoi l'évocation de Troie se produit presque constamment dans un environnement sarrasin, sauf dans le cas des comparaisons, qui impliquent précisément l'altérité des deux espaces-temps. De là l'ambiguïté du rapport au mythe troyen dans les chansons de geste : Troie n'est pas seulement le point de départ d'une *translatio militiae* ; elle offre à la fois le mythe originel, seul corpus héroïque comparable dans son ensemble à la geste carolingienne, et la figure archétypale de l'ennemi sans cesse renaissant.

Jean-Pierre MARTIN
Université Charles-de-Gaulle - Lille III