

JEAN-PIERRE MARTIN

## «ORATOIRES» ET «BELLATOIRES» DANS LE CYCLE DES LORRAINS

Chanson fondatrice du cycle des Lorrains, *Garin le Loherain* s'ouvre sur un épisode dénonçant les donations *in articulo mortis* en faveur de l'Église: faites au détriment des intérêts lignagers, elles ont tellement appauvri les familles aristocratiques que la Chrétienté se trouve hors d'état de se défendre lors des invasions païennes<sup>1</sup>. A l'occasion d'un *parlement* arbitré par le pape, et dans lequel interviennent deux guerriers (Charles Martel et Hervis de Metz) et deux prélats (l'archevêque de Reims et l'abbé de Cluny), le clergé consent à remettre aux chevaliers les richesses nécessaires pour faire face au danger. Or ce qui se joue dans ce débat, ce sont en définitive les places relatives du clergé et des combattants dans la société chrétienne<sup>2</sup>.

Si aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles seuls les clercs, détenteurs du savoir, de l'écrit —du latin—, étaient en mesure de penser théoriquement ces sortes de conflits, en affirmant évidemment la supériorité tant morale que hiérarchique de leur ordre, la chanson de geste est certainement

1. Cf. J. Grisward, *Essai sur "Garin le Loherain". Structure et sens du prologue*, "Romania", 88, 1967, p. 308, et *Individualisme et 'esprit de famille' dans "Garin le Loherain"*, dans *Famille et parenté dans l'Occident médiéval*, "Actes du Colloque de Paris" (6-8 juin 1974), présentés par J. Le Goff et G. Duby, Ecole française de Rome, 1977, p. 387.

2. Sur ces questions l'ouvrage de base est la thèse de J. Flori, *Chevalerie et idéologie chevaleresque. Étude de la formation du concept de chevalerie jusqu'au début du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris I, 1981. Le texte en a été partiellement publié: *L'idéologie du glaive, préhistoire de la chevalerie*, Droz, Genève, 1983, et *L'essor de la chevalerie, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles*, Droz, Genève, 1986.

la voix la plus susceptible de rapporter le sentiment des *bellatores* sur ces problèmes<sup>3</sup>: c'est ce sentiment, tel qu'il peut être perçu à travers divers personnages et situations narratives de trois chansons de geste, *Garin* et, très sommairement, ses deux continuations, *Gerbert* et *Anseijs de Metz*, dont je voudrais esquisser l'examen<sup>4</sup>.

Revenons d'abord sur l'ouverture de *Garin*. Elle nous parle d'un temps où l'Église semble dominer entièrement la société. Les désastres que Charles Martel expose touchent à la fois châteaux et églises:

"Ne sai quel gent sont avenu sur mi,  
Arse ont ma terre et destruit mon país,  
Et devant moy font mes chastiax croissir,  
Que ge nel puis tenser ne garantir.  
Ens es monstiers font les chevax gesir,  
Ou Deu de gloire deüst estre serviz,  
Et les provoires escorcent ilz tout vis,  
S'ont arcevesques et evesques ocis"

(Ib 12-19; V. 44-50).

Mais le sort de la chevalerie et son aptitude à faire face aux dangers dépendent entièrement du pape:

"De chevaliers a ici tielz .xx.m.,  
N'ont palefroi ne cheval ne roncin.  
Prenez conseil bon et loial et fin  
Par quoi se puissent sauver et garantir,  
Ou si que non je vous rent le país,  
Si m'en fuirai com .i. autre chetis"

(Ib 20-25; V. 51-55).

3. J. Flori, *Chevalerie et idéologie...*, pp. 765-766.

4. J. E. Vallerie, *Garin le Loherain*, according to manuscrit A, Arsenal 2983, New York, 1947; P. Taylor, *Gerbert de Mez*, Namur, Louvain, Lille, 1952; H. J. Green, *Anseijs de Mes* according to ms. N; Arsenal 3143, Paris, 1939. Pour *Garin*, le texte du ms. A est cependant souvent isolé: A. Iker Gittleman, *Le style épique dans "Garin le Loherain"*, Genève, Droz, 1967, pp. 12-13, 63-68, 165, etc.; aussi mes citations seront-elles empruntées à C, B.N. fr. 1443, dont les leçons se recourent mieux, dans l'ensemble, avec celles des autres manuscrits. Lorsque l'ensemble de la tradition s'accorde contre lui, je le corrige en faisant prioritairement appel à B (Berne, Burgerbibl. 113). Enfin les 2470 premiers vers de *Gerbert de Mez* doivent être considérés comme appartenant à *Garin* (ibid., p. 16, et J.-P. Martin, *Sur les prologues des chansons de geste: structures rhétoriques et fonctions discursives*, "Le Moyen Âge", 93, 1987, pp. 198-201). Les références aux éditions Vallerie et Taylor seront précédées des initiales V. et T.

Autrement dit, si l'Église possède les biens des chevaliers, elle doit aussi assurer leur fonction: la formule de Charles Martel (*je vous rent le pais*) évoque ici la transmission d'une puissance et de devoirs temporels et militaires<sup>5</sup>. C'est au contraire pour justifier son refus de contribuer financièrement au salut commun, que l'archevêque de Reims rappelle le système des ordres:

"[Nos somes cleric, si devons Deu servir,  
 Priérons Deu por tretoz noz amis,  
 Qui les deffende de mort et de peril.  
 Chevaliers estes, nostre sire vous fist;  
 Tote droiture commanda a tenir  
 Et sainte Eglise [sauver] et garantir"  
 (1c 14-18; V. 94-99).

Les fonctions de chaque ordre ont été fixées par décret divin, et la société entière s'organise autour de l'Église<sup>6</sup>. Toute participation financière à la guerre constituerait un précédent susceptible de remettre cet ordre en cause:

"Nel convendroit por mil mars d'or prisez  
 Qu'i meïssons .ii. deniers monnoiez,  
 Car a toudiz seroit accustumez"  
 (1b 38-40; V. 69-71).

Aussi les richesses acquises (ou captées) par l'Église doivent-elles lui rester. L'abbé de Cluny, au contraire, est favorable à une contribution:

"Nous sommes riche, la Dameleu merci,  
 De bonnes terres que lor ancestre tint,  
 Moult est or mielx, si com moi est avis,  
 Chacun i mette du sien aucun petit,  
 Que nous perdons ce dont sommes sesi"  
 (1c 24-28; V. 106-110).

Sans doute n'a-t-il pas la rapacité de l'archevêque de Reims, lequel incarne jusqu'à l'absurde cette mainmise sur les biens de la nobles-

5. Le roi Thierry emploie la même formule pour faire de Garin son successeur à la tête de la Maurienne dans *F* (B.N. fr. 1582) 13a 33 et *D* (B.N. fr. 1461) 1a 4. J. L. R. Bélanger, *Damedieus, the Religious Context of the French Epic. The Loherain Cycle viewed against other early French Epics*, Genève, Droz, 1975, observe que jamais il n'occupe un rôle aussi important (*so prominent a role*) dans l'épopée française.

6. Cf. J. Flori, *Chevalerie et idéologie...*, p. 202.

se, puisqu'il figurera bientôt lui-même parmi les victimes (2c 13; V. 251). Mais il ne remet pas en cause des donations dont la chanson désigne les *moines noirs* comme les premiers bénéficiaires<sup>7</sup>: l'abbé considère seulement qu'en utilisant une partie de ces richesses pour armer les chevaliers le clergé pourra conserver le reste tout en œuvrant au salut commun. C'est dans ce sens que le pape clôt la discussion, en confiant en outre à Charles Martel les dîmes pour le temps de la guerre<sup>8</sup>.

Il n'est pas indifférent que telle soit l'ouverture de la chanson; que revienne au pape, présenté dans cette aurore des temps épiques comme une puissance supérieure à laquelle l'empereur lui-même en appelle, le soin de rétablir dans la répartition des richesses l'équilibre nécessaire entre les deux ordres. Mais c'est en même temps au clergé et à son attrait pour les richesses que sont attribués, d'emblée, l'affaiblissement de la chevalerie et les malheurs qui en découlent nécessairement.

Lorsque, dans les temps qui suivent, la génération des fils succède à celle des pères morts<sup>9</sup>, on ne revoit plus le pape, et jamais les combattants ne sont en position d'infériorité par rapport au clergé; bien au contraire, c'est par exemple l'évêque de Langres qui y apparaît comme un vassal du duc de Bourgogne (24a 25-28; V. 3833-3838).

A. Iker Gittleman parle du "rôle sympathique qui est en général dévolu aux membres du clergé", et ajoute qu'ils sont essentiellement jugés selon leur appartenance lignagère<sup>10</sup>. Cela s'applique surtout à

7. B, 1a 23: "As moines noirs que sains Beneois fist"; même leçon dans F, la 21, et E (B.N. fr. 19160), 89a 24; C, 1a, 23, donne "Par les pooirs q.". Ce vers manque dans A. G. Duby, *Guerriers et paysans*, Paris, Gallimard, 1973, p. 188, parle de l'"énorme transfert de biens fonds dont bénéficièrent en premier lieu les abbayes bénédictines et, secondairement, les églises épiscopales, comme [du] mouvement le plus vif qui ait [vers l'an mille] animé l'économie européenne".

8. C, 1d, 8. Attesté dans la plupart des manuscrits, ce vers manque manifestement après V. 123.

9. J. Grisward, *Essai...*, pp. 309-311.

10. Op. cit., pp. 178-179. Cf. G. Noiriél, *La chevalerie dans la geste des Lorrains*, "Annales de l'Est", 28, 1976, p. 176. L'opposition entre les lignages ne recouvre d'ailleurs pas absolument celle entre personnages positifs et négatifs: B. Guidot, *La partialité du trouvère est-elle discrètement infléchie dans "Garin le Loherain"?*, dans *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*, "Actes du X<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals" (Strasbourg, 1985), Aix-en-Provence, 1987, I ("Seneffiance", 20), pp. 601-627. Voir aussi M. Rossi, *Figures royales et conception de la fonction monarchique dans "Gerbert de Mez"*, dans *Morale pratique et vie quotidienne* ("Seneffiance", 1), Aix-en-Provence, 1976, p. 37.

ceux que nous rencontrons au détour d'un vers, dans le cadre strict de leur mission de sacerdoce, de conciliation ou d'éducation. Mais dès lors qu'ils interviennent dans les affaires temporelles, nous retrouvons le jugement critique de l'épisode initial. Deux prélats peuvent l'illustrer. L'évêque de Verdun, d'abord, Lancelin, toujours sous le haubert, jamais sous la chasuble, personnage essentiel dans la deuxième moitié de la chanson: désigné par Garin comme l'un des principaux responsables de la *faide* (85a 36; V. 14639), il se voit attaqué dans son fief-diocèse de Verdun, où il prend part aux combats au même titre que n'importe quel baron féodal. Lors de l'assassinat de Garin, il est au premier rang des meurtriers. La vengeance des orphelins sera particulièrement féroce: Lancelin, qui poursuit un sanglier, est lui-même pris en chasse par Gerbert et ses cousins, forcé comme une bête et dépecé<sup>11</sup>. Or ce meurtre est clairement donné comme un acte positif, favorisé par un "miracles que Damedex i fist" (98c 32; T. 190), accueilli avec joie tant chez ses adversaires (98d 22; T. 219) que chez ses administrés, qui ont vite fait de trousser son éloge funèbre:

"... Or somes nos gari,  
 Quant cist deables nos est einsinc ocit:  
 N'eüsions pes tant con il feust vis!  
 En grant repos est chaüz cist pais"  
 (98d 14-17; T. 211-214).

L'autre exemple est celui de l'archevêque de Reims, qui fait échouer le mariage de Garin avec Blanche fleur<sup>12</sup>, la fille du roi de Maurienne. Suzerain de Garin, l'empereur a donné son accord, mais l'archevêque lui explique que ce mariage va raviver les guerres privées, et affaiblir la France; c'est Pépin lui-même qui doit épouser la princesse, quitte à revenir sur sa parole. D'ailleurs l'union avec Garin est impossible:

".. moines ai tot porchacié et quis,  
 Qui jureront c'anbedui sont d'un lin"  
 (33d 21-22; V. 5720-5721).

11. Il faudrait reprendre en détail tout ce qui, dans cet épisode, renvoie explicitement à la mort de Bégon et en constitue en quelque sorte l'expiation finale.

12. L'archevêque de Reims qui participait au *parlement* initial ayant été tué (cf. supra, pp. 27-28), il ne peut donc s'agir ici que d'un successeur, contrairement à ce que pensent J. Grisward, *Essai...*, p. 300, et A. Iker Gittleman, op. cit., p. 179. Mais leur identité n'est évidemment pas fortuite.

Pépin se laisse alors convaincre, et épouse Blanche fleur. L'archevêque figure ici le mauvais conseiller, sans respect pour les règles féodales, qui, dans ce qu'il juge être l'intérêt du royaume, pousse l'empereur à léser un vassal: on voit aux malédictions de l'assistance ce que le trouvère pense du procédé (34c 38; V. 5909). Or le prétexte avancé pour empêcher le mariage n'est pas indifférent: G. Duby a montré combien l'extrême extension de la notion de consanguinité servit à l'Église d'instrument de contrôle sur les unions aristocratiques — et d'une façon plus générale comment en légiférant sur le mariage elle substitua sa propre loi à celle de l'aristocratie<sup>13</sup>.

Le ms. A renforce ces traits négatifs: l'archevêque y devient "cousins Fromont et Bernart de Naisil" (V. 5699)<sup>14</sup>, et il y est en outre à la solde des Bordelais (V. 5725, 5864), ce qui n'empêche pas l'un de ces derniers, toujours dans ce remaniement, d'accuser moines et clercs d'avoir *enchanté le pais* au temps de Charles Martel (V. 5314).

En revanche l'abbé de Saint-Amand, chargé par Fromont, après la mort de Bégon, de transmettre aux Lorrains ses propositions de réparations, accomplira de son mieux cette mission de paix conforme à la vocation de l'Église: Bégon, pourtant, était son oncle. Sont donc mis en cause dans le clergé des prélats séculiers qui s'efforcent, soit par la violence, soit par des machinations juridiques, d'exercer abusivement un pouvoir temporel au détriment de la justice et de la paix. Inversement, et c'est un des traits originaux de *Garin*, le clergé régulier, du moins sous sa forme clunisienne, y reçoit un traitement relativement favorable<sup>15</sup>. Mais il se trouve lui aussi soumis aux conflits du siècle à travers l'appel des solidarités lignagères, et l'abbé de Saint-Amand avait d'abord réagi en s'exclamant:

"Or me verroiz de m'abaïe esir,  
Le blanc hauberc endosser et vestir  
.....

13. *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, Hachette, 1981, notamment pp. 40-42, et surtout pp. 208-212.

14. A. Iker Gittleman, op. cit., p. 179.

15. Cf. A. Adler, *Rückzug in epischer Parade*, Frankfurt, Klostermann, 1963 ("Analecta Romanica", 11), pp. 123-127, et J. Grisward, *Essai...*, note pp. 315-317. Notons en particulier que Bégon, sur le point de ravager Mâcon, interdit qu'on ne touche au monastère, qui relève de Cluny (V. 3602-3604; manquant dans C, ces vers sont attestés par les autres manuscrits importants), alors qu'il injurie vigoureusement l'évêque de Langres, coupable d'avoir hébergé Bernard de Naisil (24a 22-24; V. 3829-3831).

Ne la garroiz, fil a putein, dit il,  
De male mort vos feromes morir"

(61d 39-62a 6; V. 10874-10882).

Le personnage de Garin lui-même, observé dans l'évolution de l'action entre les deux grandes parties qui composent le poème, avant et après la mort de son frère Bégon, peut illustrer cette impuissance de la culture cléricale à assumer l'unité de la chrétienté. Dans son enfance, cas exceptionnel, il a été *à lestres mis* (il sait même lire le latin)<sup>16</sup>, et il incarne régulièrement la *sapientia* face à deux figures successives de la *fortitudo*: Bégon, puis Rigaut, adoubé par Bégon, et qui, dès la mort de celui-ci, se voue sans attendre à le venger<sup>17</sup>. Dans la première partie, si parfois son frère se livre à des brutalités excessives, Garin n'apparaît jamais à l'origine des violences: soumis à l'empereur, il se prête à toutes les entreprises visant à restaurer la paix entre les lignages. Après la mort de son frère, il accepte d'abord le principe des réparations que lui propose Fromont; mais dès lors que les tentatives d'accord ont échoué, il reprend à son compte la tactique de coups de main et de dévastations essentiellement pratiquée jusque là par Rigaut, transgresse les ordres de Pépin, et se lance dans le cycle interminable des vengeances dont il sera bientôt victime; on le verra même alors, à Verdun notamment, s'attaquer aux églises<sup>18</sup>:

Garins commande le feu enz a bouter;  
La veisiez meinte sale alumer  
Et tant moutier ardoir et craventer,  
Tant crucefiz contre terre verser;  
Li anfant ardent, l'en nes en pot garder

(90a 25-29; V. 15409-15413).

C'est dans ce type de guerre que Rigaut lui-même, au terme de la chanson, trouvera la mort après y avoir conduit ses trois jeunes frères. Si l'excès du pouvoir ecclésiastique, dénoncé dans l'épisode initial, aboutissait au massacre des prêtres, l'anarchie d'une société soumise aux solidarités lignagères n'apparaît pas moins suicidaire. Mais que Garin lui-même, l'ancien élève des écoles, en vienne à s'illustrer dans

16. 65c 7 (V. 11461); cf. 19c 43-44 (V. 3236-3237) et 81a 9-11 (V. 13976-13977).

17. Sur la place de Rigaut dans la chanson, cf. A. Adler, op. cit., pp. 175-177.

18. Ibid., p. 181.

les incendies d'églises, souligne l'impuissance de la *sapientia* cléricale à assurer la paix et l'unité du monde chrétien.

Garin semble cependant, dans le moment même où son destin se noue, suggérer un nouveau modèle chevaleresque: il prend la croix en pénitence de ses péchés<sup>19</sup>, réunit ses anciens adversaires, leur offre réparation sans conditions préalables, et se prépare à partir combattre pour les lieux saints. Mais c'est alors qu'il est assassiné, comme pour mieux illustrer ce qu'a d'inexpiable et de fatal la logique des vengeances. Du moins meurt-il en martyr dont on vient aussitôt couper le bras pour en faire une relique<sup>20</sup>. Face au modèle du prélat combattant, clairement condamné dans le personnage de Lancelin, la faillite de la culture cléricale et les malheurs qui résultent d'une chevalerie réduite à sa nature belliqueuse, suscitent ainsi l'apparition, avec Garin, d'une double figure idéale, susceptible de doter l'ordre chevaleresque d'une éthique, celle du croisé et du martyr<sup>21</sup>.

Les deux autres chansons abordent ces questions de façon sensiblement différente.

Dans *Gerbert de Mez*, les gens d'Église n'apparaissent guère, et le seul épisode qui les dépeint quelque peu rejoint la tradition satirique du genre, associant clergé et lâcheté: pour un archevêque Turpin (que la *Chanson de Roland* donne d'ailleurs pour une exception, puisque "Tel coronet ne chantat unches messe"<sup>22</sup>), combien de moines et de prélats dont le trait principal est la pleutrierie! La couardise semble même prédisposer à l'état ecclésiastique: on se rappelle que, stigmatisant dans le *Couronnement de Louis* celle de son héritier, Charlemagne envisage de le faire moine<sup>23</sup>. On pourrait multiplier les exemples, et les *Montages de Guillaume* et de Rainouart en fourniraient de

19. Cf. J. Flori, *L'essor...*, p. 196.

20. Cf. J. L. R. Bélanger, op. cit., pp. 81-83, sur la canonisation de Garin et son culte en Lorraine.

21. Sur l'éthique religieuse des chansons de geste, cf. G. Madika, *Épopée et sainteté: la religion dans les chansons de geste du XIII<sup>e</sup> siècle*, présentation de thèse dans "Perspectives Médiévales", 13, juin 1987, pp. 43-46.

22. Éd. Moignet, v. 1606; cf. vv. 1876-1882. J. Grisward, *Essai...*, p. 314, ne relève que deux autres prélats à prendre l'épée contre les Sarrasins dans l'épopée en ancien français.

23. Éd. Langlois, vv. 91-98. Cf. G. Duby, *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978, p. 315, sur la place de la couardise dans l'idéologie chevaleresque, et p. 368, sur le mépris à l'égard de l'Église.



savoureux<sup>24</sup>. *Gerbert* nous montre de même des moines terrifiés par un chevalier retiré parmi eux, et qui décide de se défroquer:

.i. grant busche a Fromondins trové,  
 .i. moine en fiert; u col l'a asené,  
 Janbes levees, fist le moine verser;  
 Les genestaires li peüst on coper.  
 Ançois qu'il fust revenus de pasmer,  
 En fuies torne li prioz et l'abez.  
 Li moines est de pasmison levez,  
 A .iiii. piez est en fuie tornez

(9411-9418).

Ici la couardise des moines est proprement exhibée. Sitôt réuni, le chapitre accède évidemment à toutes les demandes du rebelle. Quant aux richesses du clergé, avant d'en venir aux voies de fait, Fromondin a renouvelé les mêmes accusations de détournement des biens aristocratiques déjà formulées dans *Garin*:

"En mon alué est cis mostiers fondé  
 Et les grans rentes ausi, dont voz vivez.  
 Je en sui povres et voz riches clamez"

(9400-9402).

C'est d'ailleurs par de telles donations que Fromondin a réussi à se faire admettre dans le monastère malgré les doutes de l'abbé sur son aptitude à suivre la règle. Mais jamais le pouvoir du clergé ne fait l'objet d'un débat essentiel. *Gerbert* s'attache bien plutôt à célébrer dans ses héros des chevaliers exemplaires, en butte aux machinations de Bordelais qui ne leur prêtent hommage que pour mieux les trahir ensuite, souvent abandonnés dans le besoin par un empereur de plus en plus velléitaire, et néanmoins toujours prêts à porter secours à sa place aux rois attaqués par les Sarrasins<sup>25</sup>, comme, dans *Garin*, les

24. Cf. J. Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, I, Paris, SEDES, 1955, pp. 107-108. Sur l'ensemble de cette question, voir J. Batany, *Les 'Montages' et la satire des moines aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, dans *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*: III, *Les Montages-Guibourg (Hommage à Jean Frappier)*, Paris, SEDES, 1983, pp. 209-237.

25. Cf. J.-P. Martin, *Les aventures conjugales d'une héroïne épique: Aye d'Avignon dans la tour d'Aufalorne*, dans *Amour, mariage et transgressions au Moyen Âge*, Colloque de mars 1983, Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie, Göppingen, 1984, pp. 294-297, et *Croisade et lutte contre les infidèles dans le cycle des barons révoltés*, Colloque de mars 1987, *ibid.* (à paraître).

jeunes l'avaient fait dans l'affaire de Maurienne, alors que les vieux se dérobaient<sup>26</sup>. Mais l'accession finale de deux d'entre eux à la dignité royale vient reconnaître cette prouesse inlassable au service de la chrétienté: Gerbert reçoit la récompense dont l'archevêque de Reims avait frustré son père. Le monde n'est plus tout à fait le même; les *faides* ne sont pas éteintes, mais le lignage bordelais, peu à peu, se réduit au seul Fromondin. Un nouvel ordre peut s'instaurer, dominé par la figure à la fois héroïque et chaste de Gerbert, qui par trois fois, lorsqu'on lui a proposé une fiancée royale, a répondu "El ai a faire" (4494, 10391 et 11453), et ne se résout au mariage que pour recevoir un royaume situé au contact direct de la menace sarrasine. Le héros n'apparaît sans doute pas exactement sous la figure du croisé que suggérerait *Garin*; du moins offre-t-il un modèle de "royauté aristocratique et féodale" capable d'assurer le salut collectif<sup>27</sup>, et dont les qualités sont précisément celles d'une chevalerie que la Croisade a "lavée de ses impuretés"<sup>28</sup>.

Dans *Anseïjs*, chanson plus tardive, et dans laquelle le droit passe du côté des Bordelais, la condamnation de la vie monastique est d'ordre moral, et la revendication concernant les biens aristocratiques a disparu. En revanche apparaît, sous la critique, l'aspiration vers un idéal de dénuement qui relève de préoccupations proprement spirituelles. Lorsque Bauche fait appel à quatre saints hommes pour leur demander de l'aider à préserver la paix, le trouvère les oppose aux moines du temps présent:

Li moine boivent a force et a estrif  
 Des millors vins que Dieus a estaubli.  
 Le pain manguent ausi blanc con gresil,  
 De toutes chars manjuent autresi  
 Tant que li ventre sont si plain et farci  
 Que par un poi qu'il ne crievent par mi.  
 Mais cil saint home ne firent mie ainsi,  
 Ainz ont pain d'orje a l'yave pestri  
 Et fruit sauvage que par bos ont coilli  
 Et herbelestes et racines ausi.  
 De grant mesaise ont le cors signori...

(5034-5044).

26. J. Grisward, *Essai...*, p. 300.

27. M. Rossi, *Figures royales...*, pp. 69-88.

28. Pour reprendre l'expression de G. Duby, *Les Trois Ordres...*, p. 270. Et G. Duby précise (pp. 268 ss.) que cette impureté est d'abord sexuelle.

Sans doute l'idéal de la *mesaise* écarte-t-il les clercs des affaires temporelles; mais il y a aussi là un écho tardif de l'esprit cistercien<sup>29</sup>. Bauche lui-même, en tout cas, retiré dans un monastère après la mort de sa femme, le quitte au bout de quatre ans pour se faire ermite: "Trop avoit d'aisse, de mesaisse velt plus" (9091).

Ici, ce sont bien deux éthiques chevaleresques qui s'opposent. Gérrin par exemple, un des chefs lorrains, définit les devoirs du chevalier exclusivement en termes de combat:

"... por ce a de chevalier le non,  
Se vient a cointe ferir de l'esperon,  
Ferir i doit de si très grand randon  
Que il ocie errant son compaignon.  
De reposer ne doit querre ocoison  
Mais d'estre en guerre toz jors jusqu'au menton,  
Chevalerie querre par contençon,  
Servir bataille, estors et chaplisson,  
Et s'il i muerent, Dieus lor face pardon"

(6494-6502).

Inversement, lorsque Bérenger le Gris se réjouit à l'approche d'un combat désormais inévitable,

Bauches l'entent, si fu toz esmaris,  
Car moult redoute(nt) le roi de paradis,  
Le glorious qui en la crois fu mis.  
Par mautalant li croist li [cuers ou] pis

(6635-6638).

Chevalier ennemi de la guerre, suscitant des prédications en faveur de la paix alors même qu'on fait appel à lui pour conduire les combattants de son lignage à la bataille, Bauche incarne un idéal entièrement spiritualisé, et qui ne trouve son accomplissement que dans le renoncement total au monde, la vie érémitique<sup>30</sup>: idéal qui marque

29. Cette influence est étudiée par R. Colliot, *Aspects de l'ermite dans la littérature épico-romanesque des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, dans *Mélanges P. Jonin*, Aix-en-Provence, 1979 ("Seneffiance", 7), pp. 162-164. Sur le retard, au Moyen Âge, de la littérature sur l'idéologie, cf. G. Duby, *Histoire sociale et idéologie des sociétés*, dans *Faire de l'histoire*: I, *Nouveaux problèmes*, s. dir. J. Le Goff et P. Nora, Paris, Gallimard, 1974, pp. 158-159.

30. Dans *N*, il revient de plus de quinze ans passés en Terre Sainte à combattre les Sarrasins; mais ces indications sont fournies aux vv. 2227-2231, dans lesquels il y a lieu de soupçonner une réfection tardive effectuée dans une intention cyclique. A partir

indubitablement un approfondissement spirituel de la culture chevaleresque, mais idéal néanmoins autonome par rapport à la culture cléricale, dont on connaît les préventions à l'égard des ermites. Pour la chevalerie, le renoncement au monde, par ce qu'il implique d'absolu, satisfait au contraire un imaginaire essentiellement héroïque<sup>31</sup>. Nulle part la nature et les vertus n'en sont mieux illustrées que dans la scène où Bauche, dans la chapelle où il va être assassiné, prie pour ses futurs meurtriers miraculeusement endormis<sup>32</sup>. *Anseïjs* progresse dans le sens de l'épuration et de la spiritualisation déjà perceptibles dans *Gerbert*, évolution qui, avec quelque retard sans doute, illustre à l'intérieur d'un même cycle épique celle de la mentalité aristocratique.

La parenté d'ordre thématique entre les trois chansons demeure néanmoins forte, parce que c'est souvent le traitement renouvelé de schémas narratifs communs qui rend sensibles les différences idéologiques entre les textes. Deux motifs narratifs illustrent bien les questions qui viennent d'être abordées.

Le premier est celui du *moniage*, dont l'économie peut être définie de la façon suivante: un vieillard du lignage des héros se retire dans un monastère pour finir sa vie saintement; ou un traître y est enfermé pour expier ses fautes<sup>33</sup>. C'est ainsi que disparaît Guéri le Sor dans *Raoul de Cambrai*<sup>34</sup>. *Garin* en fournit trois exemples: Milon de Gascogne après le mariage de ses filles (V. 7133-7176), Hervis le Vilain après la mort de ses fils (T. 2454), quittent ainsi une scène où ils n'avaient d'ailleurs joué qu'un rôle secondaire; dans le cas de Bernard de Naisil, le plus félon des Bordelais (V. 15054-15056), ce sont les moines — clunisiens — de Saint-Vanne qui l'enferment pour soigner ses

du v. 2969 en effet, *N* rejoint le texte plus ancien de *L* (B.N. fr. 24377), *S* (B.N. fr. 4988) et *U* (Vatican 375), qui ignorent cette croisade initiale de Bauche. Reste qu'en le dotant de telles *enfances*, *N* confirme la valeur exemplaire de l'image du croisé dans la chanson de geste. Les différents manuscrits le désignent d'ailleurs comme l'ancêtre du lignage qui "prist Anthioche jusques en Jherusalem" (5515). Je remercie particulièrement Mme. A. Triaud pour les renseignements qu'elle a bien voulu me fournir sur la tradition manuscrite de cette chanson.

31. G. Duby, *Les Trois Ordres*, p. 369.

32. Cf. R. Colliot, art. cit., p. 170.

33. Cf. J.-P. Martin, *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation*, "Cahiers de Civilisation Médiévale", 30, 1987, p. 322. Sur l'entrée en religion des personnages épiques, voir J. L. R. Bélanger, *Damedieus*, pp. 158-159.

34. Éd. Meyer-Longnon, v. 8719.

blessures, mais aussi son âme, ce qui est une autre façon de le mettre hors d'état de nuire: "Il s'est randuz, s'a deables guerpi", répond un moine à Fromont qui s'inquiète de son oncle (89b 8; V. 15263). C'est dans des conditions voisines que, dans *Gerbert*, Fromondin prend l'habit ecclésiastique à Saint-Seurin (9208-9253). On sait ce qu'il en advient: Bernard aussi s'est bientôt défroqué. Le *moniage* souligne ainsi la trahison foncière d'un personnage incapable d'un repentir durable<sup>35</sup>.

Lorsque le repentir est sincère, le *moniage* aboutit à l'érémisme, comme on l'a vu avec Bauche. C'est aussi le choix de Fromondin à la fin de *Gerbert* (13899-13908). Ainsi l'état de moine cénobite apparaît-il clairement, tant au plan idéologique qu'au plan narratif, inférieur à celui d'anachorète, puisque seul ce dernier concerne durablement des personnages de premier plan.

Sincère, le repentir de Fromondin n'est pas pour autant définitif: quand Gerbert et ses compagnons, en quête d'un saint ermite à qui confesser leurs péchés, lui sont envoyés, sa félonie naturelle reprend le dessus: il cherche à les assassiner, mais ce sont eux qui le tuent en se défendant. Or une scène analogue figure, avec quelques différences, dans les deux autres chansons: dans le Val Gérin, où Garin a rassemblé ses vassaux avant de partir pour la Croisade, se trouve précisément un ermitage, et c'est au pied de l'autel que le frappent ses assassins. De même "Bauches estoit devant le cruscefs" (*Anseïjs*, 9393) quand surviennent pour le tuer Anseïs et ses complices. D'avoir lieu dans un ermitage restitue au motif de la *mort du héros* le caractère religieux qu'il avait dans la *Chanson de Roland* ou la *Chanson de Guillaume*: la qualité de martyr allait de soi pour leur héros, parce qu'elle tenait à la cause même à laquelle ils se sacrifiaient. Dans le cas de Bauche, et surtout de Garin (mais on pourrait aussi penser à Renaut de Montauban), c'est-à-dire de héros dont la bravoure s'est longtemps fourvoyée dans des guerres impies, le sacré doit être explicitement marqué, tant pour la sanctification de la victime que pour la damnation des coupables. La variante proposée par *Gerbert* nous en fournit une démonstration *a contrario*: si le coupable est l'ermite lui-même, sa mort l'expédie nécessairement en enfer (14658-14661); aussi

35. Sur l'enfermement des traîtres dans des monastères comme forme adoucie de l'exclusion, cf. M. Rossi, *La réprobation sociale est-elle un critère d'exclusion? Les traîtres dans "Gerbert de Mez", dans Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civiltàtion médiévales*, Aix-en-Provence, 1978 ("Senefiance", 5), pp. 34-35.

Fromondin est-il tué dans sa chambre, où il tendait un piège aux trois pèlerins, et non dans le sanctuaire. Ainsi la *mort du héros* dans un ermitage ou une église apparaît-elle comme dotée d'une valeur rituelle<sup>36</sup>.

Épisode secondaire dans *Garin*, le *moniage* reçoit par là une place de premier plan dans les deux autres chansons, en se combinant avec la *mort dans l'ermitage*, qui, chanson après chanson, génération après génération, prend dans le cycle des Lorrains figure d'événement fondateur<sup>37</sup>.

Sans doute y a-t-il là, sous une élaboration épique, une certaine réalité du XII<sup>e</sup> siècle. J'ai pensé, bien entendu, à Thomas Becket; je doute néanmoins que les auteurs du cycle des Lorrains eussent pris pour modèle le meurtre d'un évêque défenseur des libertés ecclésiastiques. D'autres événements similaires avaient d'ailleurs eu lieu auparavant<sup>38</sup>.

Mais les sanctuaires attirent les assassins épiques parce que le meurtre s'y transforme en sacrifice, et parce qu'ils fournissent aux trouvères le moyen de concentrer dramatiquement Église et chevalerie, héroïsme et martyr. Ainsi dans chaque texte peut être mis en scène de façon particulièrement spectaculaire un conflit éthique: l'opposition entre l'appel quasi physiologique de l'appartenance lignagère, et l'aspiration à une spiritualité héroïque que l'aristocratie ne trouve pas, ou ne veut pas trouver, dans les institutions ecclésiastiques. Et en même temps qu'elle élabore cette morale, elle éprouve le besoin de se justifier en redessinant à son usage le modèle que lui propose le clergé, et en rabaisant celui-ci pour se valoriser elle-même.

36. R. Colliot, art. cit., p. 166.

37. Lors de la première querelle avec Fromont devant le roi, Garin lui dit: "Galaïn vostre oncle mie ne forlignés, / Qui son parin mordri en .i. mostier" (13b 1-2; V. 2325-2326). Et dans *Auberi le Bourgoïn*, le héros (qui est, dans *Garin*, un des principaux membres du lignage lorrain) meurt aussi tué dans une église: R. K. Bowman, *The Connections of the Geste des Loherains with other French Epics and Medieval Genres*, New York, 1940, pp. 36-37.

38. Par exemple le meurtre du comte de Flandre Charles le Bon, en 1127: cf. G. Duby, *Les Trois Ordres*, p. 313.

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ

## EVOLUCIÓN Y PARODIA DE DETERMINADAS ESTRUCTURAS CONDICIONALES DE LA ÉPICA

Al poema épico, al más noble de los géneros, también alcanzó la parodia burlesca. Escenas ridículas se habían incluido desde la *Chanson de Roland*, y una obra maestra en este sentido por su tono bufo y burlesco es, sin duda, *Le Pèlerinage de Charlemagne*.

Pero, fuera de la épica, debe de haber muy pocos ejemplos en los que este género sea parodiado de forma tan intensa y a la vez tan indemne como en las *fatrasies* del siglo XIII. Su incoherencia<sup>1</sup>, su aparente inexactitud, su aspecto azaroso, les restaba responsabilidad. Sin embargo, presentan, como pocos poemas, una estructura rígida y sistematizada, reveladora de una premeditada elaboración<sup>2</sup>, y es difícil una alusión más directa, puesto que se incluye la propia obra parodiada como parte del texto:

C'est de la *Chançon d'Audain*.

1. Como género, la *fatrasie* se caracteriza esencialmente por la ruptura sistemática de todo vínculo o enunciado en el interior mismo de la proposición, produciéndose un "non-sens" absoluto frente a otros géneros de este registro, *fatras* y *resverie*, que presentan un "non-sens" relativo. Cf. P. Zumthor, *Fatrasie et coq-à-l'âne. De Beaumanoir a Clément Marot*, en *Mélanges Robert Guiette*, Amberes, 1961, págs. 5-18; P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977; y mi libro *La poesía medieval francesa del "non-sens": Fatrasie y géneros análogos*, Murcia, Universidad de Murcia, 1987.

2. En el plano formal, los poemas fatrásicos reposan sobre un molde métrico y procedimientos sistemáticos de composición que no varían de un poema a otro. La incongruencia semántica queda aprisionada en una rígida estructura estrófica, rímica y rítmica, hecho que constituye uno de los rasgos tipológicos del registro.

Pero, efectivamente, el registro en que se encuentran, el del "non-sens", mezclando lo absurdo con lo jocos, les restaba seriedad y agresividad. La burla se deslizaba sutil pero ininterrumpidamente a lo largo de los cincuenta y cuatro poemas de *Les Fatrasies d'Arras* y los once de *Les Fatrasies de Beaumanoir*<sup>3</sup>. La elección, pues, de este género no es gratuita. Ante todo hay que recordar que, situada en su época, la *fatrasie*, al igual que los restantes géneros del registro, representa una poesía de ruptura —como lo burlesco, lo báquico o lo obsceno—. Ruptura a la vez poética (frente a la rigidez formal existente), cronológica (un siglo XIII que se afirmaría contra un siglo XII todavía demasiado cortés) y sociológica (con la llegada a la literatura de la burguesía); y a nivel lingüístico, finalmente, por la ruptura concertada de todo vínculo discursivo<sup>4</sup>. Y del mismo modo vemos dibujarse en ella todo un sistema de imágenes carnavalescas, de las que lo obsceno, lo grotesco, la destrucción, la violencia, el Bestiario, la desdramatización de la muerte, la degradación de lo religioso..., son sus mejores representantes, siempre carentes de todo dramatismo, como es característico de este espíritu carnavalesco y fatrásico.

Tal vez lo más importante de todas esas imágenes es que, a través de ellas, ya en el siglo XIII se insinúa el espíritu de lo nuevo, lo diferente, lo cotidiano, que viene a chocar con el pensamiento tradicional que un día pueden hacer vacilar. También el "non-sens" puede ser protesta: contra los abogados, los importantes, los nobles, el clero, los comerciantes, los usureros... Contra determinadas formas literarias, ¿y por qué no?, entre ellas las épicas, que ya en este siglo, incluso más que la tradición cortés, debían sentirse como algo un tanto caduco y fosilizado, representantes de otra época y de otro espíritu distinto al burgués que dio origen a estos poemas.

La gran aportación de la *fatrasie* como forma literaria consiste precisamente en la continuidad y a la vez ruptura de la tradición formal existente, constituyendo "comme un dernier sursaut" (dans l'ordre de l'ironie et du pastiche) de la poétique ancienne pour créer une forme nouvelle"<sup>5</sup>.

Nace en el seno de la "poética de contrastes", como la define

3. Edición de L. C. Porter, *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Age*, Ginebra, Droz, 1960.

4. P. Bec, op. cit., pág. 167.

5. P. Zumthor, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. I, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1972, pág. 89.



Zumthor<sup>6</sup>, erigiéndose en género autónomo. Las técnicas, los elementos que toma de esta tradición, provienen tanto de la saturación cortés directamente, como de determinados clichés ligados a la épica<sup>7</sup>. No en vano ambos mundos épico-cortés, con sus formas más representativas narrativa-lírica, se han asociado con frecuencia en la literatura.

No tendría sentido entrar aquí en la famosa distinción de la trilogía medieval clásica: lírico-narrativo-novelesco, pudiéndose crear una dialéctica diferente según los criterios escogidos:

plano narrativo: épico-novelesco/lírico;  
plano oral-musical: lírico-épico/novelesco.

Lo que es más importante, desde el punto de vista de nuestro estudio, es que las interferencias están atestiguadas. Como bien indicaba Faral, la "chanson de toile" o "d'histoire" se imbuía, tanto en los aspectos formales como temáticos, en las formas épicas, lo que mostró detalladamente Carla Cremonesi en un extenso artículo, y fue estudiado recientemente por Cesare Segre en el anterior Congreso de esta Société Rencesvals<sup>8</sup>.

Teniendo en cuenta estas incursiones, P. Bec, en su clasificación tipológica de los géneros líricos, distingue el "Registro lírico-narrativo"<sup>9</sup>. La *fatrasie*, según Kellermann<sup>10</sup>, tendría asimismo una filiación narrativa con determinadas formas del *Lügenmärchen*; pero ante todo está situada dentro del gran registro de lo "anti-lírico", al igual que lo burlesco, lo báquico o lo obsceno, y, como muestra su propio corpus textual, es incontestable la utilización de determinadas estructuras asimiladas a la tradición épica, si no para destruir este género, como indica Giovanna Angeli<sup>11</sup>, sí al menos para parodiarlo. Utiliza el esquema estereotipado de determinadas de sus estructuras para la recepción y difusión de lo absurdo.

6. *Ibid.*

7. Cf. *La poesía medieval francesa...*, op. cit., págs. 198 y sigs.

8. P. Bec, op. cit., págs. 197 y sigs.; Cesare Segre, "Il sogno di Alda" tra *chanson de geste, chanson de femme e romance*, págs. 465-468; también, como muestra de interrelación de estos géneros, cf. Fernando Carmona, *El "roman" lírico medieval*, Barcelona, PPU-"Estudios Románicos", 1988.

9. Op. cit., pág. 38.

10. *Ueber die altfranzösischen Gedichte des uneingeschränkten Unsinns*, "Arch. f. das St. der n. Spr", 205, 1968, págs. 12-13.

11. *Il mondo rovesciato*, Roma, Bulzoni, 1977, págs. 93 y sigs.

Centrándonos en los textos, y dejando al margen topónimos o emblemas más o menos significativos, como Saint-Omer, Saint-Quentin, Soissons y el "Monjoie" de la estrofa XV<sup>12</sup>, observamos cómo en los versos fatrásicos se introducen de forma directa personajes u obras conocidas de la épica, los cuales son sometidos a los mismos procedimientos de "degradación", "desnaturalización", "ruptura", que el resto de los personajes o elementos que constituyen el poema. De este modo nos encontramos con que tanto el contexto como el protagonista que recita la canción de gesta son de lo más absurdo y grosero para tan noble acto:

## XXV (F.A.)

Une vienz paële  
Touz cex de Broucele  
Voloit compissier,  
Et une viele  
Chantoit en fessele  
Dou Danoyz Ogier.

O, incluso, como es habitual en estos poemas, se erige como actante a un ente inanimado, que bien aprenderá una canción de gesta o bien la recitará:

## XXVIII (F.A.)

La s'en esmervilla on  
Que tantost vint l'ame prendre  
La teste d'un poiron,  
Pour ce qu'il voloit aprendre  
De Gerart de Rossillon.

Y no se siente pudor alguno en considerar lo que aquí se dice como parte de uno de los cantares, o en incluir en un ambiente altamente escatológico a la madre de Carlomagno o a la amiga de Roldán:

## XL (F.A.)

Tripe de moustarde  
Se faisoit musarde  
Dou poistron s'antain,  
Et uns oes ce farde

12. Hacemos siempre alusión a la edición de Porter, op. cit.

Pour ce que il n'arde  
 D'un pet de putain;  
 C'est de la *Chançon d'Audain*.  
 Lors i vint une bystarde  
 Qui fu commere Bertain,  
 Et une truie gaillarde  
 Un mostier dedenz son sain.

Tras esta alusión directa, pero tal vez más difusa, nos encontramos con otra más sutil, pero mucho más importante por sus características y significación.

Uno de los aspectos más importantes de la sintaxis de las *fatrasies* es la presencia, en la parte de los heptasilabos, de estructuras hipotéticas que responden de forma general a los esquemas:

“Sería (catástrofe)... si no hubiese sido por... (el salvador).”

Doce estrofas aportan el suceso milagroso propio según lo hipotético de la irrealidad, seis eligen una variante temporal que tiende a producir el mismo efecto:

“Sucedió que —o habría sucedido— cuando intervino.”

Y con éstas se podrían emparentar otras ocho estrofas en que la mutación, introducida bien por “quand” o por “ez vos” y “lors i vint”, no es determinante (F.A. III, IV, XIV, XVII, XXV, XL, XLIII, LIII).

Respondiendo a la primera estructura, señalamos en las *Fatrasies d'Arras* una serie de estrofas en que la catástrofe es evitada, bien por un animal insignificante:

#### XI

Se ne fussent dui poucin  
 C'uns Anglois devoit couver,  
 Traïs fust Salahadins  
 A l'entree de la mer.

#### XII

Se ne fust uns gris véaus,  
 Deus suris forspaisies

Qui venoient de Cytiax  
 Estoient ja conseillies  
 De porter Paris a Miax.

## XXX

Ja feist tout craventer  
 Se ne fust uns limeçons  
 .....  
 Qui commanda deus oisons  
 Quatre larrons traîner,

o por un ente inanimado, y sin poder de actuación:

## III

Ja cheissent de lor tour  
 Ne fus une palevole  
 Qui s'arma devant le jour...

## IX

Se ne fussent deus maques  
 .....  
 Mortes fussent sanz retour  
 Quatre cotes descousues.

## X

Se ne fust une verriere,  
 Dui lymeçons...  
 .....  
 Eüssent fait dix Anglois  
 Huchier "Harpe et Godiere".

## XLI

Bien fust chascons d'aus garnis  
 Ne fust uns estivaus bote...

## XLIII

Mort fussent a l'ariver  
 Sé ne fust une faucille...,

o por una abstracción o sujeto inmaterial:

## XXII

Mais mal lor fust convenant  
Se ne fust uns eternus...

## XXXI

Se ne fust li ris d'un coc  
.....  
Pendus fust en la semaine...

## XLV

Tost i fussent malbailli  
Se ne fust uns grans besoinz...

Ejemplos similares encontramos en las *Fatrasies de Beaumanoir*:

## I

Se ne fust Warnaviler,  
Noié fuissent en le vaine...

## IV

Ne fust une vielle torte  
.....  
Li cris d'une quaille morte  
Les eüst pris a esfors...

## X

Ne fust une viés cuillier  
.....  
Toute l'iauwe de Tamise  
Fust entree en un panier...

En cuanto a la segunda estructura, la temporal, se dan seis casos en las *Fatrasies d'Arras*, de los que señalamos dos como ejemplo:

## XXIII

Ja le ferist, en la somme,  
La pensee d'un larron  
Quant li pepins d'une pomme  
C'est escriez a haut ton...

## XXVI

La les eüst delivrez  
 Em plain hanap de boulie,  
 Qant uns lymeçons armez  
 Hautement "Monjoie" escrie.

Y uno en las *Fatrasies de Beaumanoir*:

## IX.

Ja i eüst cox donnés,  
 Quant une chaloreille  
 D'un baston les a sevrés.

La frecuencia de esta estructura condicional-hipotética ha dado lugar a varias hipótesis, y, evidentemente, su uso sistematizado muestra que no ha sido empleada al azar. Giovanna Angeli<sup>13</sup> sostiene que el modelo para este mecanismo "transformacional" que se da en el fondo de la *fatrasie* es la escena de la batallá épica en que la desgracia es, a menudo, evitada en una construcción similar. En la *Chanson de Roland* tenemos:

Granz fut li colps, li dux en estonat:  
 Sempres caïst, se Deus ne li aidast.  
 De sun destrer le col en enbraçat.  
 Se li paiens une feiz recuvrast,  
 Sempres fust mort li nobilies vassal<sup>14</sup>.

En la *Chanson d'Aspremont*, en muy poca diferencia de versos encontramos tres veces la misma estructura:

Se Damerdex ne li fesist secors  
 Et Rollandis qui la i vint le cors,  
 Ja mais en France ne fust rois ne allors.  
 .....  
 Que ja mais Karles, a jor de son vivant,  
 En dolce France ne fust mais repairant  
 Ne ne portast corone d'or luisant,

13. Op. cit. en nota 11.

14. *Chanson de Roland*, vv. 3438 y sigs.

Se Dex ne fust et son neveu Rollant.

.....  
 Se Damerdex ne m'eüst tant aidié  
 Et Rollandins, qui bien m'en vengié,  
 Ce saciés vos q'a mort ere jugié" 15.

Y en *Garin le Loheren*:

Et dist Garins: "Vostre merci, biaux niez!  
 Si m'aît Dieus, eü m'avez mestier.  
 Se ne fussiez, mors fuisse et detranchiez" 16.

En cuanto a la variante temporal, la matriz es la misma. Así la encontramos en la lucha entre Isembart y Miles, en la que Bernard interviene en auxilio contra su propio hijo:

Ja l'eüst mort le bon vassal,  
 Quant survint le viel Bernard;  
 Le pere fut meistre Isembart 17.

En estos poemas épicos, la estructura condicional hipotética viene perfectamente adaptada a lo que se ha definido como "fórmula" épica 18. En el primer ejemplo de la *Chanson de Roland* la estructura viene insertada en el decasílabo épico, en el que cada una de las dos partes ocupa un hemistiquio (4 + 6):

Sempres caïst, se Deus ne li aidast.

En el segundo ejemplo, y en los restantes poemas épicos indicados, la estructura puede ocupar dos o más versos, pero ajustándose siempre cada una de las dos partes a una longitud métrica determinada.

El motivo es siempre el mismo: la evitación de una gran catástrofe gracias a la ayuda de Dios o de un gran personaje, enlazando con la temática de la batalla o del combate.

Estas fórmulas, un tanto estereotipadas, como bien ha mostrado Rychner, debían conocerlas de memoria los juglares, que las aplicaban se-

15. *Chanson d'Aspremont*, vv. 6024-6026, 6072-6075, 6115-6117.

16. *Garin le Loheren*, vv. 2426 y sigs.

17. *Gormont et Isembart*, vv. 559 y sigs.

18. Cf. J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Ginebra, Droz, 1955, págs. 126 y sigs.; *La technique littéraire des chansons de geste*, "Actes du Colloque de Liège" (1957), París, Belles-Lettres, 1959.

gún el momento y las necesidades, y eran también muy familiares para el público que las escuchaba. En la segunda mitad del siglo XIII debían de formar parte del arsenal de técnicas que los "fatrassiers" tomaban de la tradición formal para su consecución de lo absurdo<sup>19</sup>.

La grandiosidad del decasílabo es aquí sustituida por los versos "cojos" de cinco y siete sílabas, como los denomina Grammont<sup>20</sup>, aptos para cuando el tono era jocoso e irónico. Los héroes, Dios, son sustituidos aquí por animales, objetos o sucesos insignificantes, con la finalidad, si no de destruir, como sostiene G. Angeli<sup>21</sup>, sí de parodiar al más noble de los géneros: el épico.

Objetos domésticos, sucesos absurdos, animales insignificantes o grotescos, vienen a sustituir en estos versos a los seres humanos, y realizan sus acciones tanto "posibles" como "imposibles", e incluso las superan. El resultado no es, en ningún momento, la exaltación de estos seres o entes mediante la atribución de hazañas grandiosas, sino que, por el contrario, se consigue una desvalorización de dichas acciones con la sola presencia de este mundo trivial y absurdo.

Con frecuencia es un caracol, "un caracol armado" (F.A. XXVI, XXX, LIX), con su caracterización de animal cobarde que tiene dentro del simbolismo animal, el que lleva a cabo estas grandes hazañas. Y no sólo el héroe, sino también el sujeto "salvado", son, a menudo, doblemente absurdos, puesto que "si no hubiese sido por dos mazas habrían muerto cuatro cotas descosidas" (F.A. IX).

La intencionalidad paródica y, en cierto sentido, degradatoria de esta estructura condicional no se presenta aislada, sino que viene a estar reforzada por resultados semejantes a otros niveles del poema. Así la consecuencia final que se puede obtener de dicha estructura:

Situación inicial / obstáculo / superación del obstáculo,

podría conectarse con la matriz semántica obtenida en el análisis de estas distintas isotopías<sup>22</sup>:

Pequeñez / dominación / grandeza.

19. P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, París, Seuil, 1975, págs. 70-71.

20. M. Grammont, *Petit traité de versification française*, París, A. Colin, 1965, pág. 46.

21. Op. cit. en nota 11.

22. *La poesía medieval francesa del "non-sens"...*, op. cit., págs. 223 y sigs.



Todo ello, unido a la “desvalorización” o “rebajamiento” que se da en el léxico, vendría a confirmar nuestra hipótesis, expuesta en un trabajo anterior<sup>23</sup>, de que estos poemas no son arbitrariamente incongruentes y que su absurdo no es meramente casual: utilizan este “nonsens” sistematizado para parodiar, ridiculizar y, en cierta medida, oponerse a los rígidos sistemas formales existentes. De este arsenal de la tradición formal, determinadas estructuras épicas bastante estereotipadas y fuertemente “arraigadas” debían de ejercer un gran atractivo sobre los “fatrassiers”. Éstas, al igual que los “opposita”, las reiteraciones, el monótono corpus léxico, junto con la rígida estructura rímica y rítmica, vendrían a constituir “formularios” que favorecerían la aceptación y difusión de lo absurdo. Con la misma letanía del Padrenuestro se pasa fácilmente a los “pater noster farcis”, con la misma estructura de una fórmula épica se pasa rápidamente a su ridiculización.

23. *Ibid.*