

MICHAEL HEINTZE

LES CHANSONS DE GESTE TARDIVES ET LA RÉALITÉ HISTORIQUE

M. Karl-Heinz Bender a constaté que la poésie héroïque jusqu'à la fin du XII^e siècle réagit avec une sensibilité considérable aux développements historiques qui ont lieu dans la société féodale contemporaine. Elle ne se contente pas uniquement de décrire simplement, dans la fiction épique, les rapports de force existants, mais elle critique, à l'aide de la fiction épique, certains inconvénients sociaux et elle confronte la réalité historique aux ébauches d'une société idéale. Cet idéal exigé par la poésie héroïque et réalisé d'abord dans la société féodale épique est toujours un idéal souhaité par les vassaux; le point de vue de la chanson de geste est donc pro-féodal¹. D'une part, la *Chanson de Roland* présente une société unie et qui fonctionne parfaitement sous la direction vigoureuse d'un roi qui est idéal, parce qu'il accomplit ses tâches non pas à l'aide d'une position prédominante face à des vassaux affaiblis, mais parce que le pouvoir royal se fonde sur l'accord avec les grands seigneurs puissants et pourtant fidèles. D'autre part, le petit cycle de Guillaume met en valeur le type du vassal désintéressé qui se charge des tâches qui incombent en principe à la royauté incarnée ici par un monarque extrêmement incapable. Ce sont là des

1. Cf. Bender, *König und Vasall. Untersuchungen zur Chanson de Geste des XII. Jahrhunderts*, "Studia Romanica", 13, Heidelberg, 1967, pp. 67, 69, 71, 73, 82, 96, 110, 113 s., 127, 138, 141, 143, 151 s., 163, 165.

visions utopiques, dans lesquelles il ne manque néanmoins pas d'éléments non idéalisés et puisés dans la réalité contemporaine. En les comparant à la royauté capétienne et à la féodalité française du XI^e siècle finissant, le personnage de Charlemagne et les barons loyaux de la *Chanson de Roland* semblent être idéalisés, tandis que le lignage de Ganelon donne une image assez fidèle des vassaux de Philippe I^{er}. De même, quand on les compare aux règnes de Louis VI et de Louis VII, le roi Louis et les vassaux ambitieux et particularistes du cycle de Guillaume correspondent beaucoup plus à la réalité historique que les vassaux idéalisés du lignage d'Aimeri de Narbonne. Avant le milieu du XII^e siècle, l'idéal de la poésie héroïque ne consiste donc pas dans une glorification partielle ni du roi ni du vassal, mais dans une coopération harmonieuse entre le roi et le vassal. Ce compromis juste, qui ne néglige les intérêts vitaux d'aucun des deux partis, correspond à peu près à la répartition du pouvoir entre le roi de France et ses vassaux en ce temps-là. En dépit de sa position solidement proféodale, la poésie héroïque n'est donc pas du tout anti-monarchique à cette haute époque.

Sous le règne de Louis VII, l'équilibre des forces tend à disparaître, la balance penchant de plus en plus en faveur de la couronne. Déjà à l'époque précédant celle de Bertrand de Bar-sur-Aube, la poésie héroïque réagit à ce développement par une attitude pro-féodale nettement plus prononcée et par l'introduction de monarques tyranniques dans les épopées des barons révoltés et dans celles des lignages ennemis. Dans *Raoul de Cambrai*, le roi Louis, par une intrigue tramée avec perfection, tire profit des hostilités entre les lignages féodaux et il ne peut être forcé à céder à leurs demandes que par une alliance entre les deux lignages; à la fin de la partie plus ancienne de cette chanson, l'unité de la société féodale est ainsi rétablie. Dans les premières chansons des Lorrains, Pépin n'est considéré comme un bon roi que tant qu'il se met sans réserve à la disposition de ses vassaux fidèles en les secourant dans leurs entreprises contre le lignage rivalisant, au mépris de ses propres intérêts qui ne peuvent évidemment pas toujours coïncider avec ceux des Lorrains. Dans *Girart de Roussillon*, Charles Martel est dans son tort pendant sa première guerre contre Girart; dans la deuxième guerre, c'est le roi, il est vrai, qui se comporte de façon légitime, mais il retombe pleinement dans son tort quand il refuse, en signe de pardon, de rétablir le lien féodal avec Girart qui,

purifié, rentre d'exil. Le conflit aboutit à une réconciliation générale, mais à la fin de la chanson, Girart se retire dans un monastère. Au fond, l'unité de la société féodale n'est donc pas retrouvée. Par contre, à la fin de la première partie d'*Aiol*, le roi Louis donne pleine satisfaction à Elie qu'il avait traité avec beaucoup d'injustice, et l'empire brille sous la splendeur de l'union rétablie entre le roi et le meilleur de ses vassaux.

La poésie héroïque entre 1150 et 1180 montre donc très clairement le pouvoir de la couronne augmentant par degrés, qui tend à opprimer ses vassaux de plus en plus impitoyablement, ce qui constitue une image assez laide de la réalité pour les féodaux français qui se voient peu à peu acculés à la défensive. Mais les réponses que les chansons donnent à la nouvelle situation historique varient. Les chansons des Lorrains ignorent presque complètement le changement qui a eu lieu dans l'ancien équilibre des forces: Pépin ne réussit ni à refréner le conflit féodal ni à soumettre à son autorité ses vassaux combattifs. De façon indirecte néanmoins, les féodaux lui accordent un rôle important dans le jeu des forces, voire en sollicitant son secours militaire et sa décision judiciaire. Pépin possède donc quelque poids politique, ce qui reflète le prestige indubitable que la monarchie française avait acquis sous Louis VII. *Aiol* et *Raoul de Cambrai* intègrent le pouvoir nouvellement renforcé de la royauté dans la fiction épique, mais ces chansons-là croient encore à la possibilité de réaliser l'idéal ancien d'un compromis qui inclut les demandes essentielles des féodaux. Dans *Aiol*, ce compromis favorable pour le vassal est représenté d'une manière plus convaincante que dans *Raoul*, car dans *Aiol*, le roi renonce de bon gré à sa position puissante acquise au détriment de son vassal, alors que dans *Raoul*, on doit le forcer à abandonner, après une défaite cuisante, ses projets qui consistent en une redistribution des fiefs. La vision la plus désillusionnée de la situation de la féodalité est présentée dans *Girart de Roussillon*, ce qui est surprenant à cause de la date assez reculée de cette chanson: le vassal a beau être dans son droit et il a beau jouir des sympathies du public, à la longue il ne pourra pas maintenir sa position dans le combat contre la couronne et il devra enfin, sans fonction réelle dans la société, abandonner ses honneurs séculiers. Aux environs de 1150, cette solution a pu paraître excessivement pessimiste, mais l'évolution historique pendant les décades suivantes a confirmé le jugement du poète, qui dans le monde épique a

réfléchi conséquemment sur une possibilité qui n'était encore guère prévisible dans la réalité. En dernière analyse, sa vision poétique s'approche le plus de la réalité politique. Cela ne veut pas dire que les solutions présentées par *Aiol* et *Raoul*, même pas celle proposée par les chansons des Lorrains, ont été dépassées dès le moment où ces chansons furent composées. Seulement elles paraissent dépassées du point de vue rétrospectif de l'historien moderne. Du point de vue de la plupart des contemporains, la lutte entre la couronne et la féodalité n'était pas encore arrivée à une décision claire en faveur du pouvoir central pendant la deuxième moitié du règne de Louis VII. Même pendant les toutes premières années du règne de Philippe II Auguste, Bertrand de Bar-sur-Aube pouvait toujours propager dans *Girart de Vienne*, afin d'échapper à la crise de l'état féodal, la conclusion d'une paix qui, bien qu'atteinte contre la résistance obstinée des belligérants, pouvait satisfaire aux besoins du vassal sans négliger ceux de la couronne et être en même temps honorable pour tous les deux partis.

Le règne de Philippe Auguste marque pourtant la victoire définitive de la royauté française sur ses grands vassaux. Par conséquent, si la chanson de geste ne voulait pas ouvertement contredire l'évolution historique, toutes les guerres épiques entre le roi et le vassal devraient s'achever de la même façon que dans *Girart de Roussillon*. Cette solution n'a pourtant été imitée dans aucune chanson, très probablement à cause de sa façon sobre de représenter une réalité dure surtout pour le public aristocratique de l'épopée nationale. Ce public demandait une compensation épique pour les défaites subies par la féodalité dans la vie réelle et les poètes épiques de basse époque restaient fidèles à la vision du monde pro-féodale de leurs prédécesseurs. Il en résulte d'une part que la poésie héroïque reprend des traits plus nettement utopiques qui ne lui sont pas inconnus dès les temps les plus reculés, d'autre part qu'elle continue à refléter des états de la société depuis plus ou moins longtemps dépassés, qu'elle traite des sujets, qu'elle dépeint des constellations et qu'elle spéculé sur des solutions qui correspondent de moins en moins à la réalité historique. Dans ce sens, la chanson de geste devient anachronique². Dans une seule et même

2. En ce qui concerne la présentation des rapports de force dans l'état féodal, déjà Bender, op. cit., pp. 107, 109, 143, parle d'un anachronisme pro-féodal à l'égard des chansons ajoutées à la geste de Monglane au dernier tiers du XII^e siècle ainsi qu'à l'égard d'*Aiol* et de la *Chevalerie Ogier*.

chanson, on peut rencontrer et des traits utopiques et des traits anachroniques. Plus on avance dans le XIII^e siècle, moins la chanson de geste est à la hauteur de son temps et moins elle est solidement enracinée dans la vie sociale contemporaine, ce qu'elle avait toujours été jusqu'aux années 80 du XII^e siècle, l'œuvre de Bertrand de Bar-sur-Aube inclus³. Voilà quelques exemples pour illustrer cette évolution du genre.

On trouve des traits utopiques surtout dans les épopées des barons révoltés et dans celles des lignages ennemis de basse époque. Entre 1150 et 1185, ces types de chansons avaient présentés, du début jusqu'à la fin, le combat acharné du vassal contre la réalité insuffisante et même insupportable d'une royauté oppressive et sa lutte de plus en plus désespérée pour une solution praticable. À partir de la fin du XII^e siècle, le combat entre le roi et le vassal devient secondaire: les héros de l'épopée tardive sont de moins en moins en état de résister pendant des années à un monarque tout-puissant afin de défendre leurs droits dans leur pays natal. Le roi réussit toujours plus vite à briser leur résistance, jusqu'à ce que, par exemple dans *Lion de Bourges*, le conflit soit déjà résolu dans la scène d'ouverture en faveur de la couronne: Herpin de Bourges ne pense même plus à une résistance armée, il capitule dès le début devant l'autorité royale. La défaite rapide du vassal et la force irrésistible d'une royauté procédant d'une manière de plus en plus arbitraire et brutale et qui perd toutes les vertus seigneuriales correspondent donc assez bien à la répartition du pouvoir en France depuis Philippe Auguste jusqu'à la Guerre de Cent Ans. Les héros épiques sont forcés de livrer leurs fiefs héréditaires à la couronne et de s'exiler; l'unité de la société féodale se brise dans la poésie en même temps que dans la réalité historique. Or, la tendance épique vers l'utopie consiste dans le fait que les feudataires battus et exilés parviennent toujours à recouvrer leur pouvoir perdu loin de leurs pays nataux et à conquérir leurs propres royaumes à l'étranger où ils sont définitivement à l'abri de toute intervention de leur monarque tyrannique. Ainsi, les succès des héros tardifs l'emportent de beaucoup sur les espérances les plus hardies des barons révoltés d'autrefois⁴. Dès le moment où les lignages épiques découvrent leurs intérêts en dehors de leur patrie et concentrent leurs activités sur cet espace jusque là

3. Cf. Bender, op. cit., p. 138.

4. Déjà Bender, op. cit., p. 173, considère *Renaut de Montauban* comme "eine epische Rache der im zeitgenössischen Kampf unterliegenden Barone".

inexploré, la lutte contre leur suzerain désagréable pour défendre les droits hérités de leurs aïeux perd une grande partie de son importance. La chanson de geste toujours pro-féodale veut donc montrer que le combat des vassaux contre la couronne n'est pas seulement voué à l'échec, mais aussi superflu, parce que les pays étrangers offrent aux vassaux toutes les chances d'une carrière inouïe, face à laquelle le problème d'un compromis avec le roi devient une quantité presque négligeable. En ce cas, le déplacement du vassal à l'étranger symbolise l'impossibilité de résoudre le problème à l'intérieur de la société féodale par des moyens traditionnels. L'accord entre le roi et le vassal est rétabli pro forma dans toutes les chansons, il est vrai: tous les héros rentrent, après avoir fait fortune à l'étranger, dans leur pays natal et forcent le roi après une nouvelle guerre à reconnaître leurs droits, ce qui est en contradiction avec les vraies rapports de force en France au XIII^e siècle; mais, dans la plupart des cas, ce retour est temporaire, l'avenir de leur lignage étant dans les pays lointains qu'ils ont conquis par leur propre force. À vrai dire, l'unité de la société féodale encore une fois n'est pas retrouvée; mais — et voilà précisément l'utopie des épopées tardives sur les barons révoltés ainsi que sur les lignages ennemis — cet état de décomposition, autrement que dans *Girart de Roussillon*, ne met plus en danger la capacité à survivre des feudataires.

Certes, cette émigration au loin que les chansons de geste recommandent aux féodaux pour compenser la perte de leur pouvoir a son modèle historique dans les États Croisés français du Proche Orient, et, par conséquent, dans les épopées depuis *Renaut de Montauban*, les ambitions des lignages exilés ont souvent pour but de régner sur la Terre sainte⁵. Bientôt, néanmoins, le déplacement dans l'espace en dehors de la France se révèle loin d'être la solution parfaite pour les problèmes de la féodalité et difficile à être directement appliqué à la réalité. Dans les chansons de geste, cette difficulté se voit par le fait que les vassaux choisissent comme nouvelles bases de leur pouvoir des régions de plus en plus indéfinissables dans un Orient tout à fait féérique qui non seulement ne saurait être familier au public, mais qui est consciemment dépeint comme illocalisable et qui, par sa topographie phantastique, doit résister à toute identification. Le lointain où le héros doit se rendre, se révèle donc être

5. Cf. Bänder, op. cit., p. 159, n. 30.

un pays imaginaire plein de chances illimitées, mises en relief par un nouvel espace épique qui n'a pas de bornes géographiques. En outre, cette solution proposée par quelques chansons de geste tardives devient inapplicable au cours du XIII^e siècle, parce que c'est l'époque du déclin des États Croisés, déclin qui aboutit, dans la dernière décade du XIII^e siècle, à la perte des dernières bases chrétiennes au Proche Orient. Au plus tard à partir de cette époque, l'émigration du héros dans un Orient qui doit lui rendre possible une existence conforme à son rang social dont le roi tyrannique l'a privé, émigration que présentent encore plusieurs chansons de geste au XIV^e siècle, comme par exemple *Tristan de Nanteuil*, n'a plus aucun fondement dans la réalité historique. À partir de ce moment-là, les chansons utopiques deviennent en même temps anachroniques, car elles conservent des solutions que la réalité contemporaine n'admet plus et dont le caractère archaisant devait être reconnu par les poètes et leur public. Pourtant les auteurs ainsi que les auditeurs de ces œuvres devaient être convaincus que du moins du point de vue théorique, elles indiquaient toujours à la noblesse féodale tombée en déchéance un chemin de retour vers la splendeur qui l'avait entourée autrefois. Qu'on se rappelle dans ce contexte les innombrables projets de nouvelles croisades forgés au cours du XIV^e siècle par diverses personnes et qui ne furent plus jamais exécutés. Mais ces projets vains montrent du moins qu'on ne s'était pas encore partout débarrassé des valeurs et des préoccupations qui avaient jadis constitué tout le sens de la vie pour la chevalerie européenne. L'existence de telles chansons comme nous l'avons indiqué ci-dessus, est tout à fait inconcevable si on n'accorde plus aucune force vitale aux idéaux anciens de la chevalerie.

Huon de Bordeaux semble tenir compte des changements sociaux, car dans cette chanson, le héros, au cours de son voyage en Orient entrepris malgré lui, ne fait pas de carrière inouïe, mais pour Huon, comme jadis pour Girart de Roussillon et les fils d'Aimon de Dordone, son séjour en exil est de nouveau riche en privations, menaces et humiliations. La réconciliation avec son suzerain n'est atteinte qu'après des difficultés presque insurmontables, et le héros ne la doit qu'à l'intervention d'un pouvoir surhumain. Le rétablissement pénible du lien féodal entre Huon et Charlemagne n'offre donc pas non plus au feudataire une existence pleine de promesses d'avenir. Mais même face à cette situation désespérée, la chanson de geste n'aban-

donne toujours pas sa vision du monde pro-féodale: pour le vassal, elle tient encore prête la couronne du royaume des fées! Cette évacuation dans un autre monde ésotérique, accessible à un petit nombre d'élus seulement, où on rend justice au vassal, tout cela se révèle être une utopie sans équivoque, car évidemment dans la vie réelle, un tel expédient ne peut jamais être mis à la disposition de la noblesse féodale. La fiction épique dans *Huon de Bordeaux* aboutit à ce que le dilemme des vassaux, irrévocablement assujettis par la royauté, est devenu insoluble. La poésie héroïque devient donc définitivement un instrument permettant d'échapper à la réalité insupportable.

Or, ni la chanson de geste tardive en général ni les chansons des barons révoltés en particulier ne consistent exclusivement en la description de carrières utopiques de vassaux qui, pleins de fureur impuissante, tournent le dos à leur roi et qui sont copieusement dédommagés pour leurs pertes dans un lointain illocalisable. De plus, la poésie admet toujours la possibilité que le vassal se défende avec succès contre son roi qui enfin reconnaît ses torts et accorde à son feudataire des conditions de paix favorables qui pour ce dernier ne laissent rien à désirer: c'est ainsi que se termine le conflit dans l'épisode des Hurepois qui fait partie de la *Chanson des Saisnes*, et dans *Gaidon*. Cette dernière chanson, néanmoins, se termine par la perspective sombre d'une unité de la société féodale pas durablement assurée: en effet le roi oubliera bientôt de nouveau les vertus seigneuriales. Cette inclination fatale pour le vice rapproche Charlemagne des rois de France contemporains qui devaient apparaître aux féodaux comme incurablement dépravés. Cela ne change rien au fait que des solutions de conflits épiques favorables aux vassaux ont l'air tout à fait dépassé, vu la répartition du pouvoir dans la vie réelle qui rend de tels dénouements anachroniques.

D'autres chansons se révèlent être archaïsantes quand elles introduisent un roi enclin à satisfaire aux demandes de ses vassaux, lorsqu'ils sollicitent son secours, un roi prêt à aider ses feudataires à défendre leurs fiefs ou à conquérir d'autres pays. Comme exemples de monarques bienveillants envers la noblesse féodale, monarques qui contribuent à augmenter le pouvoir de leurs vassaux et qui attachent la plus haute importance à l'accord politique avec eux, on pourrait citer Louis dans le cycle d'Aimeri et dans la seconde partie d'*Aiol*, Pépin dans les chansons des Lorrains récentes et Charlemagne dans *Doon*.

de Mayence. À cause de la puissance prédominante que le roi de France avait acquise dès 1200 face à ses grands vassaux, il n'avait plus du tout besoin de se montrer aussi bienveillant envers eux que les chansons de geste le voudraient.

De même, l'action autonome de lignages puissants, sans qu'ils n'aient recours à l'aide d'un roi quelconque et sans que celui-ci n'ose mettre des obstacles à leurs entreprises, constitue un anachronisme pro-féodal, comme l'illustrent, à l'aide de l'exemple du lignage de Monglane, quelques chansons du cycle d'Aimeri et le cycle sur Rainouart et ses descendants, et *Gaufrey* pour le lignage de Mayence. À vrai dire, au XIII^e siècle, les lignages français ne sont plus du tout capables d'une conduite tellement souveraine. Les problèmes divers des familles féodales qu'on peut étudier dans les épopées de basse époque, montrent que la déchéance des lignages a bien laissé des traces dans les chansons de geste où elle est interprétée de façon poétique.

Le fait que la bourgeoisie gagne peu à peu plus de poids dans la société, est également prise en considération dans les chansons de geste tardives. Par contre, aux XI^e et XII^e siècles, où la poésie héroïque ne prend aucune connaissance des vilains, comme par exemple la *Chanson de Roland*, ou elle ne s'en sert que dans une stylisation comique, comme par exemple le *Charroi de Nîmes* —chanson qui en outre nous présente des héros aristocratiques qui recourent à la ruse qui consiste à s'habiller en marchands, d'où naissent des scènes pleines d'un incomparable comique de situation. La chanson de geste avant 1200 connaît aussi des exemples de vilains qui s'avèrent être des traîtres, comme celle de *Girart de Roussillon*, dans laquelle Charles Martel persuade, à l'aide de riches dons, un portier bourgeois de trahir son suzerain et de livrer au roi le château ancestral de Girart; dans *Aiol* enfin, c'est une masse de vilains qui se moquent du héros appauvri et qui, par là, se montrent incapables d'estimer sa vraie valeur personnelle.

Les chansons de geste de plus basse époque, par contre, peuvent intégrer dans le monde épique des vilains sympathiques et dans une stylisation sérieuse. Bien entendu, elles n'apprécient jamais le milieu ni la vision du monde typiquement bourgeois; le vilain n'est respecté que comme aide fidèle et compagnon d'armes du héros aristocratique, par exemple quand il élève des enfants de descendance noble abandonnés dans le désert, quand il donne refuge à des dames nobles persécutées, quand il rend des services précieux aux héros lors de leurs

entreprises militaires ou quand il secourt le roi légitime dans sa lutte pour son trône et sa couronne⁶. En récompense, le vilain peut être armé chevalier. Mais seules comptent dans les chansons de geste les valeurs et les normes de vie nobles: la chanson de geste reste un genre profondément aristocratique. Cela se voit surtout dans les chansons où il y a un conflit entre la vision du monde aristocratique et celle des bourgeois, par exemple dans *Les Enfances Vivien*, *Hervis de Metz* et *Hugues Capet*, où des héros de descendance purement ou à demi noble sont élevés par des parents ou des parents nourriciers bourgeois et refusent d'apprendre un métier bourgeois, parce qu'ils préfèrent les préoccupations typiques des jeunes aristocrates. À cause de leur incapacité à gérer profitablement leurs affaires financières, ils se brouillent avec leurs nourriciers, car ils aiment mieux dépenser leur argent pour des objets inutiles du point de vue bourgeois. Il est ici d'importance secondaire que leur nature se révèle être dominante en dépit du milieu bourgeois dans lequel ils ont passé leur enfance et leur jeunesse; ce qui importe, c'est plutôt le fait que la décision du héros de mener une vie aristocratique est toujours la bonne. Vivre à la manière d'un chevalier lui rapporte un certain prestige social et lui permet une réintégration dans le milieu aristocratique auquel il appartient de par sa descendance et qui est seul à même de lui offrir une existence convenable. Dans la poésie héroïque, la vision du monde de la noblesse féodale se révèle donc être la seule valable, parce que l'homme aristocratique n'a du succès que quand il conçoit sa vie selon les normes éthiques de l'état guerrier. Cela n'est pas seulement le cas pour les héros épiques élevés dans un milieu bourgeois, mais c'est aussi le cas pour tous les héros tardifs dont le lignage a perdu la base de son existence sans qu'il n'en soit personnellement coupable. Pour inouï que soit leur déclin, ils ne peuvent remonter au sommet du pouvoir et retrouver la renommée sociale qui ne fut jamais contestée à leurs aïeux, qu'en menant une vie réglée par les principes chevaleresques. Et voilà un autre anachronisme pro-féodal des chansons de geste tardives qui ne veulent absolument pas accepter que le pouvoir de la bourgeoisie soit en train d'augmenter à cause de son succès économique, alors que la noblesse perd continuellement de son influence à cause de ses difficultés économiques qui résultent, entre autres, de sa manière de vivre. C'est la

6. Cf. Bender, *op. cit.*, p. 127.

vision du monde des bourgeois, non pas celle de l'aristocratie, qui se révélera être plus apte à maîtriser l'avenir, bien que pendant des siècles encore la bourgeoisie fortunée essaye d'imiter le style de vivre des aristocrates qui restera toujours un modèle pour toute la société. Dans ce sens, les chansons de geste tardives n'ont même pas tout à fait tort.

Anachronisme et utopie —voilà les deux pôles qui marquent la relation entre la poésie héroïque de basse époque et la réalité historique. Nous espérons qu'avec ces remarques provisoires nous avons réussi à modifier le point de vue de M. William W. Kibler, qui conteste généralement le fait que les chansons de geste tardives aient toujours la fonction de commenter les problèmes sociaux contemporains⁷. Mais il devient de plus en plus difficile d'appliquer à la réalité les réponses que les chansons donnent aux problèmes urgents de leur temps. C'est pourquoi elles ne peuvent prétendre qu'à une validité assez limitée. Désormais, la fonction de la poésie héroïque consiste à articuler les nostalgies irréalisables d'une classe sociale sur son déclin. C'est pourquoi la chanson de geste a survécu de plus de deux siècles à l'apogée du féodalisme; mais c'est aussi la raison pour laquelle pendant cette période tardive, c'est-à-dire à partir de la fin du XII^e siècle, la chanson de geste doit céder au roman courtois, genre épique concurrent, le rôle de donner les réponses les plus actuelles aux questions décisives de l'époque⁸.

7. Kibler, *La "chanson d'aventures"*, dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin*, "Actes du IX^e Congrès international de la Société Rencesvals", Modena, 1984, t. II, pp. 514 s., et id., *Relectures de l'épopée*, dans *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*, "Actes du X^e Congrès international de la Société Rencesvals", Aix-en-Provence, 1987, t. I, pp. 111-113, 125.

8. Je tiens à remercier ma collègue Françoise Quintin d'avoir surveillé la rédaction de cet article, qui est un remaniement de la conclusion de ma thèse intitulée *König, Held und Sippe. Untersuchungen zur Chanson de geste des 13. und 14. Jahrhunderts und ihrer Zyklenbildung* (sous presse).