

N° 13 | 2022

*La chanson de geste aux frontières,  
aux frontières de la chanson de geste*

sous la direction de  
Léo-Paul Blaise, Elena Podetti  
& Nina Soleymani Majd

<http://atlantide.univ-nantes.fr>  
Université de Nantes

The logo for Atlantide is a square with a light blue background and a dark blue border. Inside the square, the word "Atlantide" is written in a dark blue, serif font. Behind the text is a circular graphic element with a light blue and white gradient, resembling a globe or a stylized sun.

Atlantide

## Table des matières



- AVANT-PROPOS – Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd ..... 3

### Section 1 – Frontières génériques et textuelles

- PHILIPPE HAUGEARD ..... 9  
*Influence romanesque ou combinatoire épique ? Frontières génériques et déplacements géographiques dans Aye d'Avignon*
- GAUTHIER GRÜBER ..... 18  
*Les frontières textuelles dans Girbert de Metz*
- GIANFELICE PERON ..... 32  
*Interférences thématiques et génériques dans les prologues des chansons de geste et autres œuvres narratives en vers*

### Section 2 – Adaptation de la chanson de geste à un nouvel environnement historique et social

- JUSTINE DOCKX ..... 59  
*Mettre en prose une chanson de geste : quel devenir pour le registre épique ?*
- AURORE DERICQ FACCHINETTI ..... 72  
*L'Antiquité chevaleresque : lecture des Vies des douze Césars comme une chanson de geste*
- PETER ANDERSEN ..... 82  
*La Chanson des Nibelungen, l'Iliade allemande*

INFLUENCE ROMANESQUE OU COMBINATOIRE ÉPIQUE ?  
FRONTIÈRES GÉNÉRIQUES ET DÉPLACEMENTS GÉOGRAPHIQUES  
DANS *AYE D'AVIGNON*

Philippe Haugeard

Université d'Orléans, Laboratoire POLEN EA 4710



**Résumé :** À partir de l'exemple d'*Aye d'Avignon*, cet article invite à reconsidérer la thèse généralement admise d'une influence romanesque sur la production épique tardive pour en expliquer les évolutions génériques. Ces évolutions génériques peuvent au contraire être considérées comme endogènes, c'est-à-dire comme le produit d'une exploration ou d'une expérimentation nouvelles des potentialités narratives d'un genre fortement topique, et qui le reste, mais dont les motifs ou les ressorts dramatiques s'avèrent d'une grande plasticité. Plutôt qu'une influence romanesque, c'est surtout le succès, dans la production épique tardive, du conte type AT 938 (Aarne et Thompson), conte type dit de « la famille séparée » par Claude Brémond, qui semble commander certaines des évolutions qualifiées de « romanesques » par la critique : le genre évolue, se renouvelle même, mais sans sortir de ses frontières génériques.

**Mots-clés :** épopées tardives, romans, contes folkloriques, mélange des genres, frontières.

**Abstract:** Using the example of *Aye d'Avignon*, this paper invites us to reconsider the generally accepted thesis of a novelistic influence on late epic production in order to explain its generic evolutions. On the contrary, these generic evolutions can be considered as endogenous, i.e. as the product of a new exploration or experimentation of the narrative potentialities of a strongly topical genre, and which remains so, but whose motives or dramatic springs prove to be of a great plasticity. Rather than a novelistic influence, it is above all the success, in the late epic production, of the standard tale AT 938 (Aarne and Thompson), a standard tale called "the separated family" by Claude Brémond, which seems to command some of the evolutions qualified as "novelistic" by the critics: the genre evolves, even renews itself, but without leaving its generic borders.

**Keywords:** Late epic, romance, folktales, genre hybridity, borders.

Composée, selon Samuel Joseph Borg, entre 1195 et 1205, *Aye d'Avignon* s'apparente à la chanson d'aventures et pourrait être plus tardive que ne le pense son éditeur (Borg, p. 137) : François Suard, dans la conclusion d'un article récent, dit en effet qu'il ne verrait pas d'inconvénient à situer la composition du texte dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle ; la proposition est certes plus vague, mais elle a le grand mérite de mieux correspondre aux caractéristiques d'un texte qui manifeste des évolutions repérables ailleurs dans la production épique de cette période. On a affaire de toute évidence à un texte tardif qui, tout en conservant un ressort narratif traditionnel (la rivalité entre deux lignages), propose un récit à rebondissements et accorde à la femme et à l'amour une place que l'on ne trouve pas dans les chansons les plus anciennes (Suard, 2017). Comme d'autres chansons de geste, *Aye d'Avignon* manifeste une évolution générique que la critique comprend généralement comme une conséquence de l'influence du roman.

Il y a indubitablement quelque chose de « romanesque » dans les tribulations de l'héroïne et dans celles de son mari – Garnier – parti à sa recherche après l'enlèvement de cette dernière, conduite à Majorque par un prétendant empêché dans son projet de mariage – Bérenger, neveu de Ganelon – puis livrée à la garde d'un roi sarrasin – Ganor – qui en tombe amoureux ; dans le dévouement du mari éploré et fidèle qui, apprenant où se trouve l'héroïne, la rejoint en Espagne et se met incognito au service du ravisseur de son épouse pour mieux pouvoir la libérer ; dans la fuite des époux et dans leur retour en France où, enfin réunis, ils engendrent un fils, le petit Gui ; dans le voyage de Ganor à Avignon où il se fait passer pour un pèlerin et où il parvient à enlever le fils d'Aye et de Garnier, qu'il élève ensuite avec affection ; dans le retour de Ganor et de Gui en Avignon des années plus tard, où Aye, devenue veuve, les accueille avec joie ; dans la ruse utilisée par le fils pour obtenir de sa mère qu'elle épouse le roi sarrasin, ce qu'elle finit par accepter, à condition que Ganor se convertisse, ce qu'il fait sans opposer la moindre résistance.

On est loin, sans aucun doute, de la *Chanson de Roland* ou de la *Chanson de Guillaume*, et bien sûr plus près de la troisième partie de *Raoul de Cambrai* par exemple. Cette dernière partie de la chanson, dans laquelle la critique voit un ajout tardif, montre comment Bernier, à l'occasion d'un pèlerinage à Saint-Gilles, est séparé de sa femme Béatrice, qui est enceinte, à la suite de sa capture par Corsuble venu attaquer la ville ; le personnage est emmené en captivité par ce dernier, tandis que l'émir de Cordoue enlève le fils à qui Béatrice vient de donner naissance, donnant par la suite à l'enfant une éducation sarrasine. Béatrice retourne seule à Saint-Quentin, Bernier parvient à retrouver sa liberté, rejoint Béatrice mais souffre de l'absence du fils perdu, qu'il entreprend de retrouver. Sur sa route, Bernier traverse la Gascogne et gagne une ville où Corsuble est attaqué par son ancien allié, l'émir de Cordoue, qui est secondé par un jeune guerrier redoutable, le fils de Bernier – justement. Dans la bataille, le père fait prisonnier le fils, qu'il livre à Corsuble ; puis il le reconnaît et obtient ensuite sa liberté ; les deux hommes rentrent enfin à Saint-Quentin : la famille est réunie.

Ces récits à péripéties, répétons-le, présentent une communauté d'esprit qui leur vaut d'être qualifiés de « romanesques » par la critique. Mais est-ce vraiment là l'effet d'une influence du roman comme genre littéraire ? Poser la question ne vise pas à remettre en cause une thèse largement partagée, mais elle invite à la reconsidérer, et à la préciser : l'influence romanesque ne suffit pas, selon nous, à rendre compte d'évolutions génériques qui peuvent apparaître plutôt comme une exploration ou une expérimentation des

potentialités narratives d'un genre épique fortement topique mais dont la matière, les motifs ou les ressorts dramatiques ne sont pas pour autant dépourvus de plasticité. C'est ce que nous voudrions montrer à partir d'une étude d'*Aye Avignon*, dans le cadre d'une démarche comparative avec deux autres chansons de lignage, *Garin le Loherenc* d'un côté, une œuvre visiblement conservatrice, et *Raoul de Cambrai* de l'autre, un texte manifestement évolutif comme le montre largement sa dernière partie, que nous avons résumée plus haut.

Ces trois chansons sont des chansons de lignages, ou mettent en scène des conflits de lignages : dans les trois cas, à l'origine du conflit, on trouve un désaccord ou une rivalité sur une question de mariage. Dans la chanson de geste comme genre, ce qui est premier, ou ce qui préside à la composition, c'est évidemment le conflit ; mais à ce conflit, il convient de donner une cause : ce peut être un manquement aux devoirs réciproques de la vassalité ou un déni de justice de la part du souverain, mais ce peut être aussi, et presque aussi fréquemment, un désaccord au sujet d'un mariage. Si le mariage est ainsi source de conflit(s), c'est qu'il engage bien plus que la simple union entre deux personnes : il est en effet une des trois formes possibles de la circulation des fiefs, avec l'héritage et la conquête ; il est donc, en cela, au cœur des stratégies économiques, sociales et politiques des membres de l'aristocratie féodale. *Aye d'Avignon*, *Garin le Loherenc* et *Raoul de Cambrai* partent d'une même configuration pour enclencher le récit : un (grand) fief perd soudain son seigneur légitime, qui laisse une veuve ou une héritière supposément incapable d'exercer le pouvoir et de remplir les devoirs afférents à la détention d'une telle charge ; il convient donc de marier la veuve ou l'héritière, la main de l'épousée valant jouissance de son fief, ce qu'un vers résume sans fard en guise de commentaire du mariage d'*Aye d'Avignon*, héritière du fief paternel, et de Garnier de Nanteuil, le *dru* de Charlemagne, que ce dernier tient à récompenser de ses services :

La fame fu donnee e receüs li fiés. (v. 89)

Le conflit surgit quand un tiers se manifeste pour contester la légitimité ou la possibilité de ce mariage. On a affaire à une configuration récurrente dans sa structure, avec des variations internes possibles – une configuration que Bernard Ribémont qualifie judicieusement « d'embranchement diégétique » (Ribémont, 2017, p. 134)<sup>1</sup>. Nous avons en effet affaire à un dispositif structurellement conflictuel dont l'élément central est une veuve ou une héritière, laquelle devient l'objet du désir social de personnages masculins aspirant à une élévation de leur condition ou à un renforcement de leur position au sein de la société féodale<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> L'auteur de l'article fait apparaître le réalisme juridique des arguments avancés par les protagonistes du conflit qui se noue en ouverture de récit autour d'une question – le mariage – qui est topique en raison de son fort rendement conflictuel.

<sup>2</sup> On notera que cette configuration ne fait que reproduire une situation fréquente dans la réalité historique : le *Conventum inter Guillelmum Aquitanorum Comes et Hugonem*, un document capital pour l'histoire des relations vassaliques dans la France du début du XI<sup>e</sup> siècle, montre comment un chevalier de petite condition, Hughes de Lusignan, essaie d'agrandir son maigre patrimoine par deux vaines tentatives d'alliances matrimoniales, la première empêchée et la deuxième fausement promise par son seigneur, le puissant Guillaume de Poitiers, qui garde un œil attentif et intéressé sur la gestion des fiefs sous sa tutelle ; à bout de patience, n'obtenant jamais de ce dernier le ou les fiefs qu'il prétend mériter pour ses services, Hughes de Lusignan finit par rompre son hommage (Beech, 1995).

*Aye d'Avignon* explore donc à son tour une configuration déjà employée auparavant dans d'autres chansons. Son début reproduit même en grande partie la séquence qui scelle la rivalité entre Lorrains et Bordelais dans *Garin le Loherenc* : on le sait, dans cette chanson, le conflit est consécutif au mariage un moment projeté entre Garin à l'âge de ses premiers exploits et la très jeune Blanchefleur (elle a sept ans et demi), héritière de la Maurienne, donnée par son propre père à celui qui est venu le défendre contre une invasion sarrasine (*Garin le Loherenc*, v. 1894-2330). Accepté d'abord dans son principe par le roi Pépin, ce mariage est ensuite contesté par Fromont qui revendique pour lui l'héritière en vertu d'un accord matrimonial avec le roi qu'il n'a pas encore fait valoir. Les deux compagnons deviennent des rivaux, puis des ennemis mortels, comme Garnier et Bérenger dans *Aye d'Avignon*, le premier épousant une héritière sur laquelle le deuxième estime avoir un droit plus ancien, et encore valide même s'il ne l'a pas exercé jusque-là. Les deux textes présentent de menues différences factuelles certes, mais les ressemblances sont trop étroites et trop nombreuses pour ne pas penser que l'un imite l'autre, et le plus probable, n'en déplaise à Borg, est qu'*Aye d'Avignon* imite *Garin le Loherenc*<sup>3</sup>.

Très vite pourtant *Aye d'Avignon* s'éloigne de son modèle pour devenir « romanesque », à partir du moment où Bérenger, qui s'était réfugié chez lui après s'être emparé d'Avignon et de l'héroïne, est finalement obligé, assiégé par Charlemagne et Garnier, de prendre la fuite et de se rendre à Majorque, emmenant avec lui la jeune femme. Tout ce qui précède figure peu ou prou dans *Garin le Loherenc* ou relève de la topique épique relative aux chansons de lignages : compagnonnage rompu, défis et provocations, rixes et guet-apens, trahisons et duels judiciaires, faux serments d'amitié et réconciliations factices, etc. Les mauvais coups ourdis par le lignage de Ganelon se manifestent de surcroît dans des contextes eux aussi topiques, mais de la chanson de croisade cette fois-ci : le guet-apens tendu pour enlever Aye a lieu alors que Charlemagne et Garnier se sont portés au secours d'Anseïs de Cologne attaqué par les Sarrasins ; le siège d'Avignon puis l'enlèvement (cette fois-ci réussi) d'Aye par Bérenger se déroulent une fois de plus pendant que Charlemagne est parti en expédition, mais en Espagne, où il est encore accompagné de Garnier. Bref, les traîtres profitent de l'absence du souverain dans l'exercice de sa fonction de défenseur de la Chrétienté pour se saisir de l'héroïne. Cette dernière est pourtant mariée, et a donc cessé d'être une héritière convoitée pour ce qu'elle représente comme opportunité sociale, économique et/ou politique ; son enlèvement par Bérenger lui confère un statut nouveau, largement étranger à un monde épique originellement tout imprégné du réalisme en vigueur dans la société féodale en ce qui concerne les alliances matrimoniales : elle est devenue d'abord et avant tout un objet de désir, ce que confirmera l'effet qu'elle produit plus tard sur le souverain sarrasin de Majorque qui veut en effet l'épouser après l'avoir vue – projet qu'il entend réaliser dès son retour d'un pèlerinage à la Mecque, enfermant entre-temps l'héroïne dans une tour où viendra la délivrer son fidèle mari.

L'introduction du désir – ou de l'amour – dans une question par ailleurs dominée par la nécessité et l'intérêt est très certainement un effet de l'influence du roman<sup>4</sup>, mais on notera que le texte ne sort pas de l'espace traditionnel de l'opposition entre les mondes

<sup>3</sup> Pour plus de détails, voir *Aye d'Avignon*, p. 112-115.

<sup>4</sup> Par exemple v. 3480-3483 : « Moult parama dame Aye Ganor li Arrabis, / Que depuis icelle hore que il primes la vit / Ne la pot oublier qu'il ne l'en souvenist, / En dormant, en veillant que il ne la veïst. »

chrétien et sarrasin, opposition caractéristique des chansons de croisade. Mieux que cela : l'enlèvement de l'héroïne et son déplacement vers l'Espagne donnent lieu à la mobilisation d'un fort intertexte rolandien, comme si l'auteur cherchait à renforcer l'inscription ou l'ancrage de sa chanson, au moment où il l'oriente vers un *esprit* nouveau, dans ce que la tradition épique présente de plus prestigieux ou de plus consacré<sup>5</sup>.

La suite du récit sera rythmée par les déplacements des divers protagonistes entre ces deux espaces structurants de l'épopée médiévale (monde chrétien *vs* monde sarrasin) : Garnier rejoint Aye pour la délivrer, puis les époux reviennent en Avignon pour engendrer un fils ; Ganor, de retour de la Mecque, se rend en Avignon et y enlève l'enfant, puis revient chez lui à Aigremore ; après la mort de Garnier (en guerre désormais contre Milon, le fils de Pinabel de Sorrence, qui était, rappelons-le, le champion de Ganelon lors de son procès dans la *Chanson de Roland*), Ganor et Guy viennent au secours d'Aye réclamée par ce même Milon qui l'a obtenue d'un Charlemagne corrompu. Le récit s'est ainsi divisé en deux « intrigues » : l'une prolonge le ressort narratif initial (après Bérenger, c'est Milon qui revendique l'héritière d'Avignon), l'autre s'articule à la première, mais avec une tonalité « romanesque », Ganor n'agissant pas par intérêt ou nécessité, mais par amour.

On peut sans doute parler de tonalité « romanesque » – nous recourons à cet adjectif parce que la critique le fait régulièrement –, mais il convient de préciser aussitôt que c'est sans intertextualité romanesque. La thématique amoureuse est portée par un personnage de Sarrasin dans un espace géographique qui est topique, spécifique à la chanson de geste et qui le reste jusqu'à la fin. Rien dans le texte ne fait signe vers l'univers du roman, à l'exception de l'amour de Ganor pour l'héroïne, le personnage apparaissant cependant moins facilement comme l'adaptation d'un modèle romanesque que comme un simple pendant masculin du personnage topique de la Sarrasine amoureuse (d'un chrétien), type illustré déjà par Orable dans la *Prise d'Orange* : c'est dans le fonds épique que puise l'auteur de la chanson pour l'invention de ce personnage, et pas ailleurs.

Que reste-t-il alors de « romanesque » dans *Aye d'Avignon* ? Des « cascades de péripéties » et des « rebondissements en chaînes » caractéristiques des chansons d'aventures, pour reprendre les expressions de Suard (Suard, 2017, p. 148). Ces péripéties et ces rebondissements tiennent principalement aux pérégrinations des protagonistes entre leurs lieux de résidence, dans un va-et-vient étourdissant : Bérenger et Aye, puis Garnier vers Aigremore ; Garnier et Aye, d'Aigremore vers Avignon ; Ganor seul vers Avignon, qui revient ensuite à Aigremore avec le petit Gui qu'il a enlevé ; Ganor et Gui vers Avignon, au secours d'Aye, où ils se fixent, Ganor venant occuper *in fine* la place laissée vide par Garnier, après avoir rempli une fonction paternelle auprès de l'enfant du couple. Les personnages se déplacent du nord au sud et franchissent à chaque fois la frontière géographique et culturelle entre Chrétienté et Islam : l'espace traditionnel des chansons de croisade cesse d'être un espace de conflictualité politique et religieuse pour devenir celui de rebondissements spectaculaires, faits principalement d'enlèvements, et de retrouvailles.

---

<sup>5</sup> Quand Ganor apprend que Bérenger, avec qui il vient de se disputer violemment au sujet d'Aye, est le fils de Ganelon, il refuse de le mettre à mort, comme le lui demande l'héroïne, au nom du service rendu naguère aux Sarrasins par son père, puis il l'envoie à Marsile (il s'agit du fils du Marsile de la *Chanson de Roland*), lequel le marie à sa sœur et lui confie de puissants fiefs, toujours en signe de reconnaissance pour la trahison de Ganelon. Ces exemples illustrent parfaitement ce jugement de Borg, p. 104, « [l]a trahison de Roncevaux [...] constitue un leitmotiv dont le retour opiniâtre fait contrepoids à la tonalité en prédominance romanesque de notre chanson et la reporte en pleine ambiance épique. »

On recourt communément à l'adjectif « romanesque » pour qualifier ce type d'actions en cascade, mais la critique – à notre connaissance – n'a jamais établi quel serait le type de romans, au sens générique du terme, qui aurait exercé son influence sur la production épique dite d'aventures.

Peut-être faut-il alors envisager autrement le problème.

Ce que nous venons de faire apparaître au sujet d'*Aye d'Avignon* vaut aussi pour la troisième et dernière partie de *Raoul de Cambrai*, que nous avons évoquée en introduction<sup>6</sup>. L'événement qui enclenche cette partie, c'est le pèlerinage de Bernier et de Béatrice à Saint-Gilles – un pèlerinage au terme duquel la famille composée par le couple et leur enfant nouveau-né se trouve séparée. Les agents de cette séparation, ce sont les Sarrasins, et plus précisément Corsuble, qui emmène Bernier captif, et l'émir de Cordoue, qui enlève le petit Julien, Béatrice devant alors rentrer seule à Ribemont. Le texte conserve, contrairement à *Aye d'Avignon*, la conflictualité associée à la rencontre des mondes chrétien et musulman, mais il est évident que l'opposition topique des chansons de croisade est utilisée à une fin essentiellement narrative : mettre en œuvre l'événement inaugural de la section de *Raoul de Cambrai* qui nous intéresse – un événement qui permet et motive, sinon l'ensemble, du moins une bonne partie de ce qui va suivre en termes de récit.

Or cet événement est tout simplement le motif inaugural d'un conte type dûment répertorié par Antti Aarne et Stith Thompson dans leur *Types of the Folktale* sous le code AT 938, dit Placide-Eustache, et que Claude Bremond a défini comme celui de « la famille séparée »<sup>7</sup> (Bremond, 1984). Le schéma en est assez simple : à la suite d'un concours de circonstances malheureux, les membres d'une même famille sont séparés et chacun connaît une destinée particulière, généralement misérable et douloureuse, mais à la fin, par un concours de circonstances cette fois-ci heureux, la famille se trouve réunie. Ce schéma commande de toute évidence les aventures de Bernier dans la troisième et dernière partie de *Raoul de Cambrai*, la chanson en donnant une illustration simple et littérale. *Aye d'Avignon* en propose une illustration plus complexe, disloquée et complète à la fois, grâce à un habile jeu de substitution : le couple est d'abord séparé avant de se réunir pour engendrer un enfant ; l'enfant est ensuite enlevé par Ganor qui élève ce dernier ; c'est la mort qui sépare à nouveau le couple (Garnier est tué dans sa guerre contre Milon) et Aye reste seule, avant d'être rejointe par son fils devenu grand et par Ganor qu'elle épouse : la famille séparée est donc bien réunie *in fine*, Ganor occupant la place de Garnier, en vertu

---

<sup>6</sup> Selon ses plus éminents spécialistes, la chanson, telle qu'elle est conservée, présente un noyau ancien, centré sur le personnage de Raoul de Cambrai – un noyau ancien prolongé ensuite par une partie en parfaite continuité thématique avec la précédente, permise par l'introduction dans le récit de Gautier, qui perpétue la figure de son oncle défunt et qui entretient ainsi la rivalité instaurée entre Cambrésiens et Vermandois ; la troisième partie serait un ajout tardif, qui diffère en termes de matière et d'esprit des parties précédentes, et qui plus est de versification, puisqu'elle est assonancée quand les deux autres sont rimées, ce que William Kibler commente en ces termes : « La matière plus romanesque (amour, mariage, enlèvements, pèlerinage, déguisement, potion magique, etc.) de [la] dernière section trahit une date tardive, et le poète aurait composé son œuvre en assonances pour lui donner un air plus archaïque » (*Raoul de Cambrai*, p. 16).

<sup>7</sup> La version la plus répandue au Moyen Âge de ce conte type est bien celle de la légende de Placide/saint Eustache, mais elle a aussi alimenté, du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, un certain nombre de textes littéraires, dont le *Guillaume d'Angleterre* : la liste donnée par l'auteur (p. 6) apparaît bien limitée par rapport à la réalité, et ne fait apparaître aucune chanson de geste ; selon Bremond l'origine de ce conte type est bien plus ancienne, et indienne (Bremond, 1984).



d'un phénomène de substitution préparé par sa fonction paternelle auprès de Gui depuis son enlèvement alors qu'il était nouveau-né<sup>8</sup>.

Il apparaît que le conte type AT 938 – et c'est capital pour la question que nous posons dans le cadre de cet article – a été très largement exploité par les auteurs de chansons de geste tardives : on le retrouve dans la *Reine Sibille*, la *Naissance du chevalier au Cygne*, *Doon de la Roche*, *Beuves de Hantonne*, ou bien encore *Jourdain de Blaye*<sup>9</sup>. Le succès du conte type de la famille séparée s'explique sans aucun doute par les péripéties, les rebondissements et les pérégrinations aventureuses qu'il permet : son rendement narratif et émotif est grand, et le recours important qui en est fait témoigne indiscutablement d'une évolution (partielle) du genre épique à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et surtout dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, mais il est un peu rapide de considérer cette évolution comme une influence du roman comme genre, ce que suppose l'emploi de l'adjectif « romanesque » pour qualifier la matière du récit. Pour ce qui est du roman, on ne trouve guère en effet qu'*Apollonius de Tyr* et *Guillaume d'Angleterre* qui soient construits sur le conte type de la famille séparée, le premier, si l'on en admet l'existence, remontant au mieux au milieu du XII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>, le second ayant été composé au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. En revanche, on pourrait poser que roman et chanson de geste connaissent en même temps une évolution similaire, marquée par l'apparition, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, et plutôt au début du XIII<sup>e</sup> siècle, d'œuvres qui se distinguent des précédentes et qui forment un ensemble relativement homogène en termes de récit et d'inspiration, le « roman gothique » d'un côté (Louison, 2004), la « chanson d'aventures » de l'autre (Suard, 2012, p. 105 et suivantes).

La question est vaste et complexe, et mériterait évidemment un complément d'enquête. Ce qui compte pour notre propos, c'est le succès d'une structure narrative – un conte type – venue de loin et qui se trouve actualisée, sous des formes différentes, à travers un certain nombre d'œuvres épiques, dont *Aye d'Avignon* et la troisième et dernière partie de *Raoul de Cambrai*. L'espace duel des chansons de croisade a été senti dans les deux cas comme propice à une *mise en œuvre* d'un conte type qui suppose des déplacements, des éloignements et des retrouvailles ; il y avait une adaptabilité de cet espace

<sup>8</sup> Gui, qui vient d'apprendre la mort de son père, s'adresse en ces termes à Ganor qui lui promet son propre héritage, v. 3457 : « Je le weil e otroi que soie vostre fiz. »

<sup>9</sup> Nous devons cette liste à Suard et à son article consacré au *Roman d'Othevien* qu'il faut considérer comme une chanson de geste, elle aussi construite sur le motif de la famille séparée (Suard, 2019, p. 333-348). On pourrait ajouter à cette liste *Maugis d'Aigremont* : là encore ce sont les Sarrasins qui sont à l'origine de la dispersion de la famille de *Beuves d'Aigremont* avec l'enlèvement de *Maugis* et de *Vivien* juste après leur naissance.

<sup>10</sup> Nous parlons ici d'un possible roman d'*Apollonius* en vers français, perdu désormais, dont l'existence est induite par la conservation dans un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle d'un fragment de quarante vers, et par le fait que parmi les multiples mentions du personnage repérables dans divers textes du XII<sup>e</sup> siècle, certaines semblent faire allusion à un ouvrage en langue vulgaire, adapté donc de l'*Historia Apollonii regis Tyri*, conservée dans plus de soixante manuscrits médiévaux, ce qui, au passage, en dit long sur le succès de ce récit dans les milieux cléricaux. Selon Michel Zink, les possibles versions en vers français de la légende ont dû en revanche connaître un succès limité, contrairement aux versions en prose, composées aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles (*Le Roman d'Appolonijs de Tyr*, p. 30 et suivantes). Signalons au passage que le texte d'*Aye d'Avignon* fait une allusion à « Apolines de Tris » (v. 3485), auquel est comparé Ganor, mais l'allusion peut être purement savante.

<sup>11</sup> L'attribution de ce roman à Chrétien de Troyes n'est pas tenable et nous partageons sans réserve l'avis de Christine Ferlampin-Acher pour qui la date de composition est plus tardive (*Guillaume d'Angleterre*, p. 27).

duel à la structure narrative du motif de la famille séparée, et les auteurs ont tiré parti de cette adaptabilité d'une façon qui renouvelle le genre épique sans le dénaturer.

Revenons pour finir à *Garin le Loherenc*, une chanson qui apparaît par comparaison comme conservatrice. Le conflit de lignages fait la matière d'un récit au sein duquel les temps de paix constituent autant d'ellipses temporelles. La rivalité entre Bordelais et Lorrains se poursuit d'une génération à une autre, la mort de Bègue puis de Garin ne marquant pas la fin d'une histoire dont Fromont ne saurait être le vainqueur, et l'on sait que ce qui reste inachevé dans *Garin le Loherenc* se poursuit justement dans une « continuation », *Gerbert de Metz*. La rivalité entre lignages reste enfermée dans le même espace ; pour durer, elle se prolonge alors dans le temps, dans une répétition entretenue par la succession des générations, alors que dans *Aye d'Avignon*, elle se dilate dans l'espace, et d'une habile façon : elle est maintenue ou continuée (Milon, après Bérenger, revendique l'héroïne en mariage), mais elle est résolue autrement, par l'introduction du conte type de la famille séparée, lequel s'articule à la problématique de la transmission du fief et de la continuité dynastique, sans créer de rupture ou de renversement, car *in fine*, c'est bien Gui, le fils de Garnier et d'Aye, qui sera l'héritier d'Avignon. Là où, comme dans *Garin le Loherenc*, il n'y a que de la linéarité (répétition du même dans la succession des générations), *Aye d'Avignon* ajoute de la circularité, celle-là même que veut la structure narrative d'un conte type dont la situation finale retrouve la situation initiale.

*Aye d'Avignon* n'est certainement pas la plus « romanesque » des chansons de geste composées à la fin du XII<sup>e</sup> siècle ou au cours du XIII<sup>e</sup> siècle (voir par exemple, et très simplement, *Huon de Bordeaux*) mais elle permet de s'interroger sur l'emploi d'un adjectif qui exprime peut-être davantage une réception moderne du texte épique médiéval qu'une influence réelle, à l'époque de sa composition, du roman comme genre. Traditionnelle dans sa thématique (une chanson de lignages) et dans son ressort narratif (la rivalité autour d'une héritière), *Aye d'Avignon* manifeste un renouvellement qui respecte les caractéristiques du genre et qui, mieux que cela, puise dans ces mêmes caractéristiques pour mettre en œuvre l'élément principal de ce renouvellement, à savoir le recours à un conte type au fort rendement narratif, et pour cette raison largement employé dans d'autres chansons de geste de la même période. Ce conte type suppose un éloignement des principaux membres de la famille séparée et des déplacements de leur part dans un espace ouvert et vaste – il suppose un ailleurs par rapport au lieu où se noue l'action. Dans *Aye d'Avignon*, mais aussi dans *Raoul de Cambrai* (ou encore dans *Maugis d'Aigremont*), cet ailleurs est topique : c'est celui des Sarrasins, qui deviennent parfois même les agents de la séparation. L'auteur d'*Aye d'Avignon* ne cherche donc pas à transgresser les frontières génériques entre roman et chanson de geste, mais il s'emploie à faire passer et repasser aux principaux personnages, dans un sens et dans un autre, les frontières géographiques entre les mondes chrétien et sarrasin, d'une façon qui ne les mêle pas, mais qui plutôt les fige dans leur identité première : Bérenger, le fils de Ganelon, épouse une Sarrasine et rejoint le monde auquel le prédestinait la trahison de son père ; Garnier meurt, mais il est remplacé par Ganor, un Sarrasin qui se convertit, et qui est en grande partie son double, dans un dédoublement qui permet à l'action de se déployer au plus large, avec ses péripéties spectaculaires et ses rebondissements en cascade. La chanson de geste puise donc dans ses propres ressources pour se renouveler, sans emprunter grand-chose au roman comme genre.

## Références

### Sources primaires

- *Aye d'Avignon* (1967), Samuel Joseph Borg (éd.), Genève, Droz.
- *Garin le Loherenc* (1996-1997), Anne Iker-Gittleman (éd.), Paris, Honoré Champion, 3 volumes.
- *Guillaume d'Angleterre* (2007), Christine Ferlampin-Acher (éd.), Paris, Honoré Champion.
- *Le roman d'Apollonius de Tyr* (2006), Michel Zink (éd.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres Gothiques ».
- *Raoul de Cambrai* (1996), Sarah Kay (éd.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres Gothiques ».

### Sources secondaires

- AARNE Antti & THOMPSON Stith (1961), *The Types of the Folk Tales. A Classification and a bibliography*, Second Revision, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- BEECH George (1995), *Le Conventum (vers 1030). Un précurseur aquitain des premières épopées*, Genève, Droz.
- BREMOND Claude (1984), « La famille séparée », *Communications*, n° 39 (Les avatars d'un conte), p. 5-45.
- LOUISON Lydie (2004), *De Jean Renart à Jean Maillart : les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion.
- RIBÉMONT Bernard (2017), « Droit des fiefs, droit matrimonial : du juridique au code d'honneur et au motif épique. Le cas d'Aye d'Avignon », dans Émilie Goudeau, Françoise Laurent & Michel Quereuil (éds.), « *Le monde entour et environ* » *La geste, la route et le livre dans la littérature médiévale. Mélanges offerts à Claude Roussel*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 133-141.
- SUARD François (2011), *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Honoré Champion.
- SUARD François (2017), « Aye d'Avignon, tradition et innovation », dans Émilie Goudeau, Françoise Laurent & Michel Quereuil (éds.), « *Le monde entour et environ* » *La geste, la route et le livre dans la littérature médiévale. Mélanges offerts à Claude Roussel*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 143-155.
- SUARD François (2019), « Les habits surprenants de la chanson de geste. À propos d'Othevien (ms. Oxford, Bodleian Library, Hatton 100) », dans Sébastien Douchet, Marie-Pascale Halary, Sylvie Lefèvre, Martin Moran, Jean-René Valette & Armand Strubel (éds.), *De la pensée de l'histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, Paris, Honoré Champion, p. 333-348.

Pour citer cet article : Philippe Haugeard, « Influence romanesque ou combinatoire épique ? Frontières génériques et déplacements géographiques dans *Aye d'Avignon* », *La chanson de geste aux frontières, aux frontières de la chanson de geste*, Léo-Paul Blaise, Elena Podetti & Nina Soleymani Majd, (dir.), *Atlantide*, n° 13, 2022, p. 9-17, <http://atlantide.univ-nantes.fr>

ISSN 2276-3457



Atlantide