

## Le *Cantar de Mio Cid* et la chanson de geste

PAR

MICHAEL HERSLUND

Le but du présent article est de donner une description de la technique compositoire qu'on trouve dans l'épopée espagnole, c'est-à-dire dans le *Cantar de Mio Cid* et le petit fragment de *Roncesvalles*, à la lumière de recherches récentes sur l'épopée orale en général, et sur la chanson de geste française en particulier.

L'étude repose sur la conception suivante: la chanson de geste est, du moins en sa phase la plus ancienne, une *épopée orale* comme on en trouve dans beaucoup de pays (Grèce, Yougoslavie, Russie, etc.). La composition des chansons de geste le montre clairement: les formules, les motifs fixes, l'épithète «épique», etc. n'ont pas de raison d'être dans une littérature écrite; la seule récitation orale (c'est-à-dire sans l'appui d'un texte écrit) ne peut pas rendre compte de leur emploi: le théâtre p.ex. ne connaît pas ces formules. Ce n'est donc pas la mémorisation du texte par un jongleur (acteur) qui explique la fixité des moyens expressifs de l'épopée française<sup>1</sup>. Et en admettant qu'il s'agisse d'une poésie orale, il faut du même coup prendre position pour le traditionalisme. Celui-ci, tel que je le comprends, n'exclut absolument pas, comme semblent le croire certains «individualistes», la création de poètes individuels (comment le pourrait-il?): ainsi chaque version d'un poème est due à une telle création. Mais, ce qui est important, c'est que dans le poème traditionnel on ne peut pas tracer une limite nette qui sépare la création individuelle, à chaque fois nouvelle, de ce que le poète prend à la tradition collective. Chaque poète constitue donc une étape importante dans la création poétique «collective», et la «dignité» littéraire de l'œuvre ainsi constituée ne souffre nullement de ce que beaucoup de poètes ont participé à

---

1: M. Delbouille (*Technique*, p. 17-18; voir la bibliographie à la fin) me semble tout à fait méconnaître la nature des formules en les réduisant à de simples clichés aidant la mémoire du jongleur. De plus, p. 19, il ne s'agit nullement de la *dignité* de l'œuvre littéraire, que possèdent aussi les meilleures œuvres orales; il s'agit tout simplement de deux manières différentes de *composer*, ou l'une ne peut pas prétendre à plus de dignité que l'autre.

la création de la version que nous connaissons par les hasards de la transmission manuscrite. Les chansons sont liées aux faits historiques qu'elles chantent ; seul le traditionalisme peut expliquer ce fait de manière satisfaisante.

Plusieurs travaux sur le *Cantar de Mio Cid* ont remarqué une certaine ressemblance de style entre cette œuvre et les chansons de geste, p.ex. von Richthofen, p. 277-78: «La tirada XXXVI no es más que una copia casi literal ligeramente ampliada de los versos 501-04 de Gormond, lo que constituye una prueba de lo bien enterado que estaba el poeta castellano de este documento de la épica francesa de sabor nortegermánico o de una versión parecida . . . Las pruebas de la dependencia estilística del autor del Mio Cid respecto de sus modelos franceses podrían fácilmente multiplicarse.» *ib.*, p. 284-85: «Debiera estar fuera de duda que, dondequiera que el autor del Cid echa mano de artificios épicos, tenía presente como modelo la técnica de los autores épicos franceses . . . Con los materiales épicos el poeta toma también generalmente las formas de expresión del modelo francés.» J'essaierai, dans ce qui suit, de montrer qu'il ne s'agit ni de *copia casi literal*, ni de *artificios épicos*, mais de quelque chose de bien plus fondamentale et d'une correspondance beaucoup plus profonde entre les deux littératures épiques.

M. de Chasca compare, à plusieurs reprises, le *Cid* avec des chansons françaises, sans dire explicitement en quoi consiste la liaison entre les poésies épiques espagnole et française, p.ex. p. 204, où il compare la laisse 36 à une formule du Roland (c'est la laisse que von Richthofen appelle copie des vers 501-04 du Gormont!), et ailleurs. A la page 120, il parle de *fórmulas épicas usadas* à propos des laisses 35-37, ce qui doit s'appliquer à l'épopée française, mais non pas à l'épopée espagnole dont le *Cid* constitue le premier document (et aussi pratiquement le seul).

Menéndez Pidal, lui-même, admet trois cas de *imitación francesa*; les voici: 1. la répétition del indefinido *tanto* en las enumeraciones descriptivas, 2. la oración narrativa de doña Jimena, 3. la manifestación del dolor de los personajes por medio de lágrimas (éd. du *Cid*, p. 33 ss.). Qu'il y ait beaucoup plus que ces trois cas, et qu'il s'agisse de quelque chose d'autre que de *imitación superficial*, j'espère pouvoir le montrer par la suite.

Certains auteurs sont allés jusqu'à conclure que l'épopée espagnole est une adaptation des chansons de geste, p.ex. Laugesen, p. 153: «Digtets form viser utvetydigt hen til franske forbilleder og giver ikke holdpunkter for antagelsen af en ældgammel episk tradition i Spanien selv.»

(La forme du poème indique sans équivoque des modèles français et ne donne pas de base pour admettre une ancienne tradition épique en Espagne même).

Curtius, p. 385-86, admet aussi une liaison entre les deux épopées, mais pour lui, l'origine est latine: «The Spanish epic of the Cid, then, takes up material which had already been treated in Latin. It fashions it after the model of the French epic, and employs clichés which first appear in France between 1150 and 1170. Hence it can hardly have been composed before 1180.»

De même, un des premiers érudits qui se soient occupés du poème, Fr. Körbs (cit. éd. du *Cid*, p. 41, n. 1): «Das P. C. ist eine von einem spanischen juglar verfasste Nachahmung einer a.fr. chanson de geste.» Ce que Menéndez Pidal qualifie de *incroyable*.

C'est cette dernière position que je vais défendre ici, en cherchant de montrer qu'il ne s'agit pas d'une simple ressemblance de style (qui saute aux yeux à quiconque lit le Cantar de Mio Cid), mais d'une identité plus profonde. L'idée directrice est la suivante: à la base de toute création littéraire, il se trouve une rhétorique qui fournit au poète les moyens expressifs. La *rhétorique orale* fournit au jongleur un stock de *formules* (la plupart du temps des hémistiches), et une technique pour les combiner en *motifs*, et même en morceaux plus grands. De même, elle met à sa disposition des manières de lier les parties métriques de son récit, les *liaisons*. A la base de toute composition orale, il se trouve donc un *schème abstrait* assez fixe, sur lequel le poète bâtit ses vers, ses motifs, tout son récit, l'*hémistich* étant au départ l'élément le plus petit. Cela constitue la différence la plus sensible entre littérature orale et littérature écrite: dans celle-ci, c'est le mot qui est l'unité de base, dans celle-là c'est l'hémistich. L'art du jongleur est donc de bien remplir ces schèmes abstraits par les formules et les récits que la tradition met à sa disposition, de bien varier ses choix de vocabulaire à l'intérieur de ces schèmes, et de bien amplifier ou raccourcir les motifs, au goût de son public et à la mesure de ses capacités.

Or, après examen, il paraît que la rhétorique du jongleur, auteur du Cid (ou plus précisément: de la version conservée par la copie de Per Abbat, de 1307. Voir la belle analyse de la vie des poèmes traditionnels, dans Menéndez Pidal (3), p. 51 ss.), est la même que celle qu'on trouve dans la chanson de geste. Et la conclusion à tirer, à mon sens la plus probable, est que le jongleur espagnol (ou plutôt ses devanciers espagnols; la découverte de la Nota Emilianense et les conclusions de Dámaso

Alonso, me font plutôt adopter cette dernière formulation; sur la Nota, voir Menéndez Pidal (3), p. 40 ss.) a *appris son métier* par des jongleurs français<sup>2</sup>. Son métier, ce sont essentiellement les schèmes abstraits dont je viens de parler, seulement adaptés à une langue étrangère avec des conséquences importantes pour le vocabulaire, et pour la versification<sup>3</sup>.

Il ne s'agit pas de trouver des formules traduites en espagnol, mais seulement de montrer que là même où il ne se trouve pas de modèle immédiat dans l'épopée française, l'architecture des expressions du poème espagnol a son parallèle exact dans les chansons françaises. Évidemment, le Cantar de Mio Cid n'est pas une traduction, mais une création tout à fait originale par un poète espagnol qui employait la technique que lui avaient apprise des jongleurs français (peut-être indirectement, voir ci-dessus).

Je me propose donc de démontrer cela, en faisant la comparaison entre le Cantar de Mio Cid (éd. Menéndez Pidal, Clásicos Castellanos 24, Madrid 1968; *Cid*), le fragment de Roncesvalles (éd. Menéndez Pidal, Tres poetas primitivos, Colección Austral 800; *Roncesvalles*), et les chansons de geste suivantes: La Chanson de Roland (*Roland*, éd. Hilka, Tübingen 1965; éd. Bédier, Paris 1964), Gormont et Isembart (*Gormont*, éd. Bayot, CFMA 14, Paris 1931), Voyage de Charlemagne (*Voyage*, éd. Aebischer, TLF 115, Genève 1965), Le Couronnement de Louis (*Couronnement*, éd. Langlois, CFMA 22, Paris 1966), Le Charroi de Nîmes (*Charroi*, éd. Perrier, CFMA 66, Paris 1966; éd. G. de Poerck et alii, TTrA 1, I-II, 1970), Ami et Amile (*Ami*, éd. Dembrowski, CFMA 97,

2: Logiquement, on peut expliquer le phénomène de quatre manières: 1. ancêtre commun pour les épopées française et espagnole (germanique?), 2. les jongleurs français ont appris par les espagnols (comme le pensait Adalbert Hämel, Menéndez Pidal (3), p. 24), 3. les identités de technique sont purement fortuites, relevant des ressemblances qu'on peut détacher entre toutes les littératures orales du monde, 4. l'explication choisie ci-dessus.

3: On sait que la versification irrégulière du Cid et d'autres poèmes épiques espagnols (Roncesvalles p. ex.) pose des problèmes. La versification peut constituer l'argument le plus sérieux contre la thèse défendue ici, cf. p. ex. Bowra, p. 378: «Nor on the other hand does it (i.e. le Cid) seem to be a late invention, derived from the French chansons de geste, since it differs greatly from them in its metre . . . .» Je n'aborderai pas ici le problème délicat de la versification, dont la littérature est abondante, mais je me contente de renvoyer à des phénomènes semblables dans la vieille poésie italienne (Ritmo di S. Alessio, Ritmo Cassinese): le mètre irrégulier peut s'expliquer comme une première phase de l'adaptation à une langue étrangère de la versification française.

Paris 1969), La Chanson d'Aspremont (*Aspremont*, éd. Brandin, CFMA 19, 25, Paris 1970 (1924)). Je citerai parfois aussi les poèmes suivants: Raoul de Cambrai (*Raoul*), Moniage Guillaume (*Moniage*), Prise d'Orange (*Prise*), Siège de Barbastre (*Siège*).

J'ai trouvé important pour mon propos de tenir compte du plus grand nombre de chansons de geste possible: déjà, trop souvent on ne cite que le Roland ou Gormont et Isembart pour tracer l'influence française sur l'épopée espagnole (p.ex. von Richthofen), ou bien seulement le Roland pour donner un aperçu de l'épopée française médiévale (p.ex. Bowra). Le point de comparaison devrait être en principe la totalité des chansons conservées. Pour des raisons évidentes pourtant, je dois me contenter des œuvres citées.

La comparaison procédera par les chapitres que voici:

1. le jongleur et son public; 2. structure strophique, structure des laisses, structure des récits; 3. les motifs; 4. les formules; 5. les syntagmes; 6. la langue.

Je me rends parfaitement bien compte des dangers de la méthode employée; mais comme il s'agit moins de donner une analyse pénétrante d'une œuvre littéraire, comme celle de M. de Chasca p.ex., que d'essayer de définir et de décrire la rhétorique des jongleurs, auteurs et récitants de la poésie épique, orale, je la trouve à sa place ici.

### 1. Le jongleur

Dans une épopée orale, récitée (chantée) en public, le jongleur prend une part active à l'action. Et cela se manifeste de plusieurs manières: il s'adresse directement au public, il annonce les événements et les personnages, procédés qui se trouvent également dans la littérature écrite, mais à un moindre degré; la différence est aussi qualitative, car il faut se rappeler «qu'une récitation chantée tient toujours quelque chose de l'improvisation» (Rychner, p. 33). Le phénomène est bien connu dans l'épopée française, il l'est également dans le *Cid*.

Voici quelques exemples: le jongleur attire l'attention du public sur l'apparition d'un nouveau personnage par la particule *es* (et ses variantes: *as, ast, ez, est, estes, eis*); à vrai dire, la valeur de cette particule semble, dans beaucoup des cas, assez affaiblie:

*Roland:*           As vos poignant Malprimis de Brigant (889)  
                          As vus Marsille en guise de barun (1889)

- Gormont:* Eis vus puinant li quens de Flandres (67, 165<sup>v4</sup>)
- Voyage:* Atant es vus Carlun sur un fort mul ambiant (298, 275<sup>v</sup>)  
Atant es vus Carlun od sa grant gent venue (333)
- Couronnement:* Es dous messages poignant toz abrivez (1384, 2226)
- Ami:* Ez voz a lui venu un escuier (3397)
- Aspremont:* Es vos Ogier et Namlon apognant (6088)

En espagnol, la particule est *afé*:

- Cid:* Afevos doña Ximena con sus fijas do va llegando (262)  
afe Minaya Álbar Fáñez do llega tan apuosto (1317)  
Affé dos cavalleros entraron por la cort (3393)

D'autres exemples: 152, 476, 485, 1255, 1431, 1568.

La formule *la veïssiez* apparaît souvent dans les descriptions de batailles (cf. ci-dessous, 3. *Les motifs*):

- Roland:* La veïssiez si grant dulong de gent (1655)
- Gormont:* La veïssiez tant cop d'espee (502)
- Couronnement:* La veïssiez un estor comencier (2332, 1212<sup>v</sup>, 1895<sup>v</sup>)
- Charroi:* La veïssiez un estor einsi grant (1423)
- Prise:* La veïssiez un estor si pesant (1824)
- Moniage:* La veïssiés un estor de randon (4801)
- Raoul:* Lors veïssiés une dure meslee (2979)

Et une variante:

- Ami:* La poïssiez trop grant feste esgarder (3240)

L'espagnol emploie le conditionnel, *veriedes*, ce qui est aussi la valeur de l'imparfait du subjonctif dans la formule française:

- Cid:* Veriedes tantas lanças premer e alçar (726)  
Tanta cuerda de tienda i veriedes crebar (1141)  
Veriedes cavalleros venir de todas partes (1415)

4: 165<sup>v</sup>: le <sup>v</sup> indique que le vers en question est une variante du type cité; ici, c'est un autre personnage en 165 qu'en 67.

D'autres exemples: 697, 1228, 1831 (au parfait, cf. *Couronnement* 1455; une variante à l'indicatif de la formule primitivement hypothétique, cf. plus bas *qui veïst – quien vido*), 2158, 170.

Pour M. Curtius, ZRPh 58, 1938, ce tour est un souvenir de Virgile, cf.: migrantis *cernas* totaque ex urbe ruentis (Aen. 4, 401), *cernere erat* . . . (ib. 6,596, 8,676), hypothèse qui me semble trop peu fondée: l'inspiration virgilienne dans les chansons de geste n'a jamais été démontrée de manière satisfaisante, cf. Faral, p. 182 ss. Le *veïssiez* des poèmes oraux chantés a une fonction nettement différente du poli *cernere erat* virgilien.

*Oiez, orrez* tire peut-être son origine de la formule *audite* de la Vulgate qu'on retrouve un peu partout dans la littérature médiévale (cf. Curtius, ib.). Mais, quoi qu'il en soit, l'expression trouve sa pleine justification et sa juste fonction dans un poème de type oral, sans avoir besoin d'une source biblique. Les exemples de débuts de poèmes avec *Oiez* sont trop bien connus pour qu'il faille en citer (cf. *Couronnement* 1, *Charroi* 1, *Ami* 1, *Prise* 1, *Raoul* 1). Avec *orrez*:

- Gormont:* oimes orrez grant regretee (469)  
*Ami:* Huïmais orrez de douz bons compaignons (11)  
*Cid:* Fabló Martín Antolínez, odredes lo que a dicho (70, cf. 188, 1024)

et à l'impératif (le *oiez* français):

- Oïd que dixo Minaya Álbar Fáñez (1127, cf. 1603)  
*Roncesvalles:* El rey cuando lo vido, oït lo que face (30)

Enfin la variante avec *comme*:

- Raoul:* Par cel maldit ot il tel destorbier,  
com vos orez, de la teste trenchier (1133–34)  
*Couronnement:* Cil detrencha a Guillelme son nes,  
com vos orrez ainz qu'il seit avespré (312–13)  
Com vos orrez ainz le soleil colchier (1377, 1383<sup>v</sup>)  
*Cid:* fablava mio Çid, commo odredes contar (684)

Tous les exemples du *Cid* renvoient en effet à une réplique, c'est-à-dire aux verbes *decir*, *hablar*, restriction que ne connaissent pas les chansons françaises, ni le fragment de *Roncesvalles*.

Une variante très populaire du tour *la veïssiez* est constituée par l'expression *qui donc veïst, oïst*, qui syntaxiquement doit être comprise de la même manière, c'est-à-dire avec une apodose supprimée (parfois exprimée):

- Roland:* Ki dunc veïst cez escuz si malmis! (3483)  
 Qui dunc oïst Munjoie demander (1181)
- Couronnement:* Qui donc veïst les aguaiz desbuchier! (1892)
- Charroi:* Qui dont veïst les durs vilains errer (964)
- Ami:* Qui lors veïst ces barons chevaliers (3382)
- Raoul:* Qui li veïst son escu embracier (22)

L'espagnol, lui, emploie l'indicatif (parfait):

quién vido por Castiella tanta mula preçiada,  
 e tanto palafre que bien anda (1966-67)

mais le sens semble bien être le même que dans les chansons françaises.

Je grouperai ensemble tous les cas où le poète prend la parole pour annoncer des changements dans le cours du récit (*interiectio ex persona poetae*). D'abord les expressions équivalant à *maintenant, parlons d'autre chose*:

- Prise:* Or vos leronz ester de noz barons,  
 quant leuz en iert assez i revenrons.  
 Si chanterons de la gent paiennor. (1251 ss.)
- Charroi:* Huimés devons de dan Bertran chanter (988)  
 De cels des chars devons ore chanter (1022)  
 Des or devons de Guillelme chanter (1034)
- Ami:* Ici laironz d'Amile le baron,  
 si voz dirons d'Ami son compaignon (854-55)
- Cid:* Direvos de los cavalleros que levaron el mensaje (1453)  
 Alabandos ivan ifantes de Carrión,  
 mas yo vos diré d'aquel Félez Muñoz. (2763-64)  
 Dexémonos de pleitos de ifantes de Carrión,  
 ---  
 fablemos nos d'aqueste que en buen ora nació. (3708 ss.)

cf. en outre: 1423, 1620, 1776, 1879, 3671, 899.



*Roncesvalles:* dexemos al rey Karlos, fablemos de ale (83)

Expressions: *sautons ceci:*

*Voyage:* Que vus en ai jo mes lunc plait a acunter? (860)

*Couronnement:* De lor jornees ne sai que vos contasse (1448, 1517, 2053, 2277)

*Ami:* De lor jornees ne sai compe tenir (1877, 2476<sup>v</sup>)

*Cid:* Dexarévós las posadas non las quiero contar (1310)

Dans ces quatre chansons, seulement dans le motif du *voyage*.

Pour exprimer l'admiration, l'étonnement, etc., les jongleurs usent d'une seule expression: *Dieu!*

*Roland:* Puis si chevalchent, Deus! par si grant fiertét. (1183)

Deus! quel dulur que li Franceis nel sevent! (716)

*Couronnement:* Deus! qu'or nel set li cuens o le vis fier! (2084)

*Ami:* Dex, com iert irascue! (2108)

*Cid:* ixie el sol, Dios, que fermoso apuntava! (457)

la cofia fronzida, Dios, cómmo es bien barbado! (789)

Les exemples sont nombreux, et dans les chansons françaises, et dans le *Cid*.

On voit donc que, sur le plan de l'expression verbale, les procédés qu'emploie le jongleur espagnol quand il intervient dans le récit, sont essentiellement les mêmes que ceux qu'on trouve dans les chansons de geste. Il est vrai qu'il en emploie aussi d'autres qui ne se trouvent presque jamais dans les chansons françaises examinées ici, par ex. l'impératif *sabet* (572, 602, etc.); ce tour, je le trouve seulement dans *Ami*: sachiez de voir (534, 1809, etc.). Mais, sans doute, on le trouverait aussi dans d'autres chansons de geste<sup>5</sup>; tout jongleur a, naturellement, ses expressions favorites.

Enfin, la situation générale de la récitation; selon Rychner, p. 49, une séance de récitation comprend de 1000 à 2000 vers, c'est-à-dire

5: Anker Laugesen m'a signalé l'exemple suivant: *Richiers an fut molt liez, ce saichiez vos por voir* (*Floovant*, 1487; éd. Andolf, Uppsala 1941).

qu'elle dure environ deux heures, cf. Bowra, p. 438. Dans les poèmes examinés par Rychner, il semble être possible de trouver des tranches correspondant à de telles séances (p. 49 ss.). Les chansons de grandes dimensions sont naturellement réparties en 'séances', qu'on pense p.ex. à l'*Iliade*, cf. Bowra, p. 438: «It seems, too, a normal practice for reciters of long poems to finish each separate performance at an appropriate place like the end of an episode. Such must have been Homer's way. The *Iliad* falls into obvious sections, which have clear beginnings and ends, and though the *Odyssey* is not so easily divisible, it can still be divided without much trouble.»

Qu'en est-il dans le *Cid*? Il me semble évident que les trois *cantares*, qui constituent le poème, correspondent à autant de séances de récitation, tout en gardant leur autonomie en tant qu'épisodes d'une grande chanson épique (cf. Chasca, p. 206). Voici les chiffres: Cantar primero, v. 1–1085, Cantar segundo, v. 1086–2277, Cantar tercero, v. 2278–3731; soit des séances comprenant 1085, 1192 et 1454 vers.

Ceci nous mène alors naturellement à l'examen de la structure strophique de la chanson.

## 2. Structure strophique, structure des laisses, structure des récits

### 2.1. STRUCTURE STROPHIQUE

Le *Cid* est composé en laisses assonancées comme les chansons françaises. Ses 3731 vers sont divisés en 152 laisses, soit une moyenne de 25 vers par laisse, moyenne qu'on retrouve dans le *Charroi*; une chanson tardive comme *Ami* comprend 3504 vers, répartis en 177 laisses (moyenne: 20); ce sont donc des dimensions semblables.

Dans la chanson de geste on distingue divers procédés d'enchaînement des laisses (Rychner, p. 74 ss.). Il y a d'abord le *type 1*, ou enchaînement tout court selon la terminologie de M. Rychner: le dernier vers d'une laisse est repris par le premier de la suivante, cf. p.ex.

- |                 |  |
|-----------------|--|
| <i>Moniage:</i> | Lors en apele l'ermite doucement.<br><br>Li quens Guillaume a apelé l'ermite,<br>mout doucement et par amours li prie: (I.38–39) |
| <i>Ami:</i>     | Cuens Amis prinst la damme.<br><br>Li cuens Amis a prinse Lubias,<br>grans noces firent, ja plus grans ne verraz.(I.28–29)       |

naturellement avec la variation exigée par le changement d'assonance. C'est un procédé très employé dans les chansons françaises, et qui semble avoir pour but primitif d'assurer l'ordre des laisses (et, partant, des événements), cf. le vers mnémonique du théâtre médiéval, mais qui semble aussi remplir une fonction esthétique.

Ce type est également très répandu dans le *Cid*. Voici les exemples les plus typiques:

- 1.19-20:           Quando despertó el Çid, la cara se santigó.  
Sinava la cara, a Dios se fo acomendar,  
mucho era pagado del sueño que soñado a.
- 1.28-29:           el castiello de Alcoçer en paria va entrando.  
Los de Alcoçer a mio Çid yal dan parias
- 1.44-45:           vendido les a Alcoçer por tres mill marcos de plata.  
Mio Çid Ruy Díaz a Alcoçer ha vendido;
- 1.68-69:           las nuevas de mio Çid, sabet, sonando van.  
Sonando van sus nuevas, alent parte del mar andan;
- 1.117-118:        Los de mio Çid a los de Búcar de las tiendas los sacan.  
Sácanlos de las tiendas. cáenlos en alcaz;

Un autre type, *type 2*, consiste en ce que «le jongleur entonne la laisse suivante en reprenant un passage qui ne se trouve pas exactement à la fin de la laisse précédente» (Rychner, p. 80). Cette reprise bifurquée domine tout à fait dans le *Couronnement*:

- 1.51-52:           ---  
A tant es vos le duc Richart le vieil,  
qui tote jor l'aveit fait espier,  
o lui bien quinze de hardiz chevaliers.  
Veit le Guillelmes, molt en fu esmaiez.
- Li cuens Guillelmes chevalche lez un mont;  
a tant es vos le duc Richart le ros,  
ensemble o lui ot quinze compaignons.  
Veit le Guillelmes, molt l'en prist grant freor;

Par contre, le *Couronnement* ne semble pas connaître le type 1. Voici un exemple de *Ami*:

- 1.21–22:       Jusqu'a l'agait n'i sont arresteü.  
 Hardrés les guie, li traîtres parjurs,  
 Jhesucris le maudie.  
 Jusqu'a l'agait en vont li chevalier.

Le jongleur espagnol n'ignore pas ce procédé, *Cid*:

- 1.54–55:       Foron los mandados a todas partes,  
 que el salido de Castiella así los trae tan mal.  
 Los mandados son idos a las partes todas;
- 1.58–59:       Vençido a esta batalla el que en buena nasco;  
 al comde don Remont a preson le a tomado;  
 hi gañó a Colada que más vale de mill marcos.
- I venció esta batalla por o ondró su barba,  
 prísole al comde, pora su tienda lo levava;

cf. en outre: 1.15–16, 47–48, 97–98, 134–135.

Le troisième type: reprise d'un passage qui se trouve au début de la laisse précédente (*type 3*). Voir les exemples chez Rychner, p. 82 ss. Dans le *Cid* je trouve les exemples suivants:

- 1.130–131:     Ifantes de Carrión por muertas las dexaron,  
 que el una al otra nol torna recabdo.  
 Por los montes do ivan, ellos ívanse alabando:  
 ---  
 Alabandos ivan ifantes de Carrión.
- 1.121–122:     Sobejanas son las ganancias que todos an ganado  
 lo uno es dellos, lo otro han en salvo.  
 ---  
 Todas estas ganancias fizo el Campeador.

On arrive ainsi aux laisses parallèles ou similaires. Rychner, p. 83: «Pour que les laisses soient parfaitement parallèles, il faudra que les tranches de *récit* qu'elles concernent soient elles aussi, non pas identiques, bien sûr, mais «juxtaposables».» Voici un exemple, *Aspremont*:

- 1.18–19:       «Oiés, segnor, encor vos sai a dire:  
 Rois Agolans a vers Carle grant ire.  
 Crestienté violt a grant tort despire;

A ses dos mains vos volra il ocire.  
Aumons ses fix sera a Rome sire.

«Oiés, segnor, dont Agolans tençone:  
Crestienté destruit et despersone;  
Aumont son fil violt coroner a Rome,  
Li ques que soit en avra la corone.»

Dans le *Cid*, le meilleur exemple en est la scène du procès, voir les laisses 146 et 149. D'autres exemples:

1.50-51: Dios, cómo fo alegre todo aquel fonsado,  
que Minaya Álvar Fáñez assi era llegado,  
diziendoles saludes de primos e de hermanos,  
e de sus compañías, aquellas que avien dexado!

Dios, cómo es alegre la barba vellida,  
que Álbar Fáñez pagó las mill missas,  
e quel dixo saludes de su mugier e de sus fijas!

l. 72-73

---  
Quien quiere perder cueta e venir a rritad,  
viniessa a mio Çid que a sabor de cavalgar;  
çercar quiere a Valençia pora cristianos la dar:

«Quien quiere ir comigo çercar a Valençia,  
todos vengan de grado, ninguno non ha premia,  
tres días le speraré en Canal de Çelfa.»

Pour ce dernier exemple, cf. plus bas *Structure du récit*.

Dans sa totalité, comment est la structure strophique de notre chanson? En d'autres termes, y a-t-il conformité entre les laisses et les unités narratives? Comme c'est le cas pour la plupart des chansons françaises, il faut répondre par la négative: les unités narratives ne coïncident que trop rarement avec les unités strophiques, voir p.ex. les laisses 18, 102, 104 et beaucoup d'autres. Pour citer ce que M. Rychner dit à propos du *Voyage*, p. 115: «Mais la strophe n'est pas une forte unité; plutôt que d'imposer son découpage au récit, elle est comme traversée par lui.»

Dans sa structure strophique, le *Cid* ne diffère pas du commun des chansons de geste.

## 2.2. STRUCTURE DE LA LAISSE

Les contours de la laisse sont souvent marqués par des vers de timbre spécial (ceci non seulement dans le sens musical, primitif, mais aussi dans

un sens verbal): *vers d'intonation* et *vers de conclusion*, selon la terminologie de Rychner, p. 71 ss.

Le *vers d'intonation* comporte souvent le nom du personnage qui va jouer un rôle prépondérant dans la laisse; les exemples en sont trop nombreux et trop bien connus pour qu'il faille en citer ici, voir p.ex. les dix premières laisses de *Roland*, les laisses 14–20 du *Couronnement*, ou les laisses 3–6 de *Ami*. Dans le *Cid* également, ce type de vers est extrêmement fréquent:

Martín Antolínez, el Burgalés conplido (65)  
 Fabló mio Çid, el que en buen ora çinco espada (78)  
 Martín Antolínez non lo detardava (96)  
 Raquel e Vidas en uno estavan amos (100)

C'est le type d'intonation le plus employé dans les chansons françaises et dans le *Cid*. Une variante de ce type est constituée par ce schème-ci: *X* est *a* et *b* (naturellement avec des variantes), p.ex.:

*Roland*: Rollant est proz et Oliver est sage (1093)  
*Couronnement*: Li cuens Guillelmes fu molt bons chevaliers (1250)  
*Ami*: Li cuens Amiles fu moult gentiz et ber (607)  
 Li cuens Amis fu chevaliers seürs (1027)  
*Cid*: El moro Avengalvón, mucho era buen barragán (2671)

Ce type-ci a d'autant plus valeur d'intonation qu'il est, dans la plupart des cas, dépourvu d'information nouvelle et, de même, comme extérieur à la narration et sans rapport apparent avec le récit; en effet, tout le monde sait que Guillaume est très bon chevalier, etc.

Un type légèrement différent consiste en *un nom de personne* + *un nom de ville ou de pays, etc.* On situe par là l'action par rapport à un point géographique ou topographique:

*Roland*: Carles li reis, nostre emperere magnes  
 set anz tuz plains ad estét en Espagne (1–2)  
 Li reis Marsilie esteit en Sarraguce (10)  
*Voyage*: Un jur fu Karlemaine al seint Denis muster (1)  
 Karle portet corune dedenz Costentinoble (816)

*Couronnement:* Par dedenz Rome fu Guillelmes li ber (2649, 2642)  
Al mostier fu Guillelmes Fierebrace (249, 326, 378<sup>v</sup>)

On trouve aussi ce type avec un verbe de mouvement:

*Roland:* Li reis Marsilie s'en fuit en Sarraguce (2570)  
*Charroi:* Li quens Guillelmes vet au mostier orer (842)  
*Ami:* Li cuens Amis est venus en Nevers (51)

Ces deux types existent aussi dans le *Cid*:

*estar, ser* Mio Çid con esta ganancia en Alcoçer está (623)  
En Valençia sedí mio Çid con todos los sos (2278)  
Alegres son por Valençia las yentes cristianas (1799)  
*mouvement* Tornávase don Martino a Burgos, e mio Çid aguijó (232)  
Mio Çid Roy Díaz, por Burgos entróve (15b)  
Pora Toledo el rey tornada da (3043)

D'ici, ce type de vers s'est répandu dans le Romancero, jusqu'à en devenir presque le vers d'intonation favori (cf. les *ballades* danoises: Skammel bor i Ty; Dronning Dagmar ligger udi Ribe syg; et les *byliny* russes: In glorious Novgorod the Great, Buslay dwelt for ninety years (Chadwick, p. 150)). Voici des exemples (tous empruntés à Menéndez Pidal (4)):

En Burgos está el buen rey (p. 120)  
En Ceupta está don Julián (p. 43)  
En Paris está doña Alda (p. 78)  
Llegó Alvar Fáñez a Burgos (p. 154)

En effet, il faut se rappeler que souvent les «romances» espagnols ressemblent fort à des laisses de chansons de geste, et que le genre même dérive de l'épopée.

D'autres types de vers d'intonation: *inversion épique* (avec ou sans nom de personne):

*Roland:* Granz sunt les oz e les cumpaignes fieres (3383)  
*Gormont:* Fier fut l'estur e esbaudi (164, 583)  
*Couronnement:* Vait s'en Guillelmes li gentilz et li ber (272)

<i>Charroi:</i>	Vet s'en Guillelmes o sa compaigne bele (782)
<i>Ami:</i>	Va s'en Amiles li preus et li cortois (124)
<i>Aspremont:</i>	Vait s'ent Turpins il et sa compaignie (1214) Grans fu li cans et li estor son fier (4798)
<i>Cid:</i>	Spidiós el caboso de cuer e de veluntad (226) Vino Per Vermudoz, que la seña tiene en mano (611) Hya va el mandado por las tierras todas (939) Grant fo el día por la cort del Campeador (2474) Aguijaba el comde e pensava de andar (1077)

*Vers descriptifs*, cf. les exemples du *Roland*, Rychner, p. 72; *Cid*:

Aun era de día, non puesto el sol (416)  
Es día es salido e la noch es entrada (1699)

Pour ces expressions en général, voir ci-dessous *Indications de temps*, 4. *Les formules*.

*Constructions absolues; Cid*:

Estas palabras dichas, la tienda es cogida. (213)  
Tierras de Valençia remanidas en paz (1308).

Le dernier vers d'une laisse, le *vers de conclusion*, contient souvent une réplique qui commente l'action de cette laisse, cf. p.ex.:

<i>Roland</i> , 1.97–99: Dist Oliver:	Gente est nostre bataille (1274)
	Dist l'arcevesque: Cist colp est de baron (1280)
	Ço dist Rollant: Cist colp est de produme. (1288)
<i>Aspremont:</i>	Dex, dist Gerars, con gentil noreçon! (3541),

ou bien une *réponse*, le plus souvent positive:

<i>Couronnement:</i>	Et cil respont: Bels sire, volentiers. (1665)
<i>Aspremont:</i>	Et cil respondent: A Deu Beneïçon. (2904),

ou bien, on décrit l'*effet moral* de l'action de la laisse:



<i>Roland:</i>	Baisset sun chef, si cumence a penser. (138)
<i>Voyage:</i>	L'emperere l'entent: leez e joiant fud. (678)
<i>Raoul:</i>	Oit le li rois, si se va enbronchant. (1.33)
<i>Aspremont:</i>	Gerars l'entent, si devint alques mas. (1491)
<i>Prise:</i>	La dame l'ot, si gita un soupir. (718)

Pour ces expressions en général, voir ci-dessous, 3. *Les motifs*.

Voyons les exemples du *Cid*:

<i>Commentaire:</i>	De las sus bocas todos dizían una razón: Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señore! (19-20) Allí dixo Minaya: Consejo es aguisado. (1262) Otórgangelo los fideles que dize verdadera palabra. (3670)
<i>Réponse:</i>	Dixo Minaya Álbar Fáñez: Esto faré yo de grado. (819) Essora dixo el Çid: De buena voluntad. (1698) Dixo el Campeador: Desaquí vos sean mandadas. (1710)

Comparez les *laissez* 1-2:

---  
 Fabló mio Çid bien e tan mesurado:  
 Grado a tí, señor padre, que estás en alto!  
 Esto me an buolto mios enemigos malos.  
 ---  
 Meçió mio Çid los ombros y engrameó la tiesta:  
 Albricia, Alvar Fáñez, ca echados somos de tierra!  
 Mas a grand ondra tornaremos a Castiella.

Vers de conclusion qui, à part le parallélisme apparent, combinent les répliques de conclusion et ce que j'ai appelé l'effet moral, dont voici d'autres exemples:

Grádanse Raquel e Vidas con averes monedados,  
 ca mientras que visquiessen refechos eran amos. (172-73)  
 Alegre era el Campeador con todos los que ha,  
 quando su seña cabdal sedió en somo del alcáçer. (1219-20)  
 Alegre fo Minaya e spidiós e vinos. (1307)

Parfois aussi, le vers de conclusion donne comme un *résumé de la laisse*, phénomène bien connu des chansons de geste françaises:

Mio Çid don Rodrigo Alcoçer cueda ganar. (556)

Mio Çid gañó a Alcoçer, sabet, por esta maña. (610)

Voir en outre les vers 845, 1632, 655, 664, 954–55, 1984.

Parfois, la laisse se clôt sur une phrase d'allure proverbiale:

Qui a buen señor sirve, siempre bive en deliçio. (850)

cf. le même phénomène dans le *Couronnement*:

Qui traïson vuelt faire a seignorage

il est bien dreiz que il i ait damage. (1775–76)

Je crois que cela suffit pour démontrer que la composition des laisses et les manières de les relier entre elles sont les mêmes dans les chansons françaises et dans le *Cid*. Il est naturellement évident que les questions soulevées ici demandent un examen beaucoup plus soigné que les quelques observations que j'ai pu faire ici. Rappelons seulement, avec les mots de Rychner, p. 74, que «les contours de la laisse sont fréquemment accusés par des timbres *verbaux* d'intonation et de conclusion.» Et ajoutons que ce fait semble aussi constant dans le *Cid* que dans une chanson de geste française quelconque.

### 2.3. STRUCTURE DU RÉCIT

Je ne relèverai ici que quelques points généraux du style des chansons de geste (déjà a été mentionnée la non-conformité entre structure narrative et structure strophique). On sait que leur style est très simple, presque toujours parataxique: pour s'en convaincre, il suffit de lire quelques pages seulement d'une chanson quelconque; de même le style du *Cid*: voir le chapitre suivant, où les exemples abondent. La parataxe est un trait caractéristique de toute composition orale: que le jongleur oublie un vers, il lui substitue un autre, sans graves conséquences pour la syntaxe et le sens. La variation, de récitation en récitation, qui est la condition et la vie d'une chanson orale, serait inconcevable ou fortement compliquée si le style n'était pas parataxique, chaque vers égalant une phrase.

Un autre trait caractéristique, relevant de l'économie propre à toute littérature orale, est le fait que les mêmes expressions servent de nouveau, si l'on répète une réplique, ou qu'elle soit rapportée par un autre, cf. p.ex. les discours de Charlemagne à son fils Louis, *Couronnement* 64–67, répétés par 80–86, 151–54, 175–79.

Les exemples d'un messager qui transmet son message avec les mêmes

paroles que celles de son seigneur sont nombreux. Voici un exemple du *Couronnement* (voir aussi Rychner, p. 60 ss.: je crois seulement que le phénomène relève plutôt de l'économie nécessaire à la création orale que d'une fonction de rappel de la situation):

Gui d'Alemaigne li a dit son message:

---

N'a dreit en Rome ne en tot l'eritage;  
et s'il le vuelte avoir par son oltrage,  
encontre mei l'en covendra combatre,  
o chevalier qui por son cors le face. (2366 ss.)

Gui d'Alemaigne m'enveie por message;  
par mei vos mande, ne sai que vos celasse,  
n'as dreit en Rome ne en tot l'eritage.  
Et se le vuels avoir par ton oltrage,  
encontre lui t'en covient a combatre,  
o chevalier qui por ton cors le face. (2390 ss.)

Ce sont des phénomènes bien connus dans le *Cid*:

El Cid à

Muño Gustioz: por mí bésale la mano d'alma e de corazón  
quomo yo so so vassallo e elle es mio señor,  
desta desondra que me an fecha ifantes de Carrión  
quel pese al buen rey d'aima e de corazón. (2904 ss.)

Muño Gustioz

au roi: Los piedes e las manos vos besa el Campeador;  
elle es vuestro vassallo e vos sodes so señor.  
Casastes sus fijas con ifantes de Carrión,  
alto fo el casamiento ca lo quisistes vos!  
Ya vos sabedes la ondra que es cuntida a nos,  
quomo nos han abultados ifantes de Carrión. (2937 ss.)

Voici les vers où l'on trouve une telle répétition: 983–84/989, 1106<sup>v</sup>, 1636<sup>v</sup>; 23–24/42–43; 1187 ss./1192 ss.; 1251 ss./1257 ss.; 2982/2993–94; 316–17/324; 1688 ss./1701 ss.; 2962 ss./2977 ss.; 2742 ss./ 2749 ss.; 440 ss./ 442 ss. (dans l'édition de Menéndez Pidal, une lacune a été remplie ici par des vers reconstruits; de là le numérotage qui s'applique uniquement aux vers du manuscrit); 2548 ss./2552 ss.

### 3. Les motifs

J'en viens maintenant aux éléments majeurs de la narration: *les motifs*. Ceux-ci sont les éléments par lesquels le poète construit son récit; voici

ce qu'en dit A. B. Lord (G. S. Kirk, p. 71): «The themes of oral poetry are the repeated narrative or descriptive elements, and they function in building songs in much the same way in which the formulas function in building lines.» Les motifs sont constitués par un nombre restreint d'éléments plus ou moins fixes, voir p.ex. l'analyse du motif de *l'attaque à la lance*, Rychner, p. 139 ss. Il s'agit donc d'un ensemble, plus ou moins amplifié au gré du jongleur, de vers, ou plutôt d'hémistiches, plus ou moins formulaires, le choix du second hémistiche étant déterminé par l'assonance choisie.

Dans ce qui suit, je traiterai sous six points de quelques motifs communs aux chansons de geste et au *Cid*; on verra que les motifs du *Cid* trouvent leur place naturelle dans le choix fait parmi les motifs des chansons françaises. Et c'est peut-être ici que les ressemblances sautent le plus aux yeux: le schème rhétorique, sous-jacent à la création poétique semble bien être le même pour le jongleur espagnol et ses collègues français.

### 3.1. DESCRIPTION DE LA BATAILLE

Ce motif compte parmi les plus fixes et les plus fréquents. Les éléments qui le composent varient très peu:

<i>Cid:</i>	Veriedes tantas lanças premer e alçar, tanta adágara foradar e passar, tanta loriga falssar e desmanchar, tantos pendones blancos salir vermejos en sangre, tantos buenos cavallos sin sos dueños andar. Los moros llaman Mafômat e los cristianos santi Yague. Cadien por el campo en un poco de logar Moros muertos mil e trezientos ya. (726 ss., cf. 1141 ss., 2400 ss.)
<i>Gormont:</i>	La veissiez tant cop d'espee e tante lance enquarteree, tanz Sarrazins, par ces estrees, morir sanglent sor l'erbe lee! (502 ss.)

Comp. ce qu'en dit M. von Richthofen, cité p. 70. On voit facilement qu'il ne s'agit nullement d'une copie, mais il est tout aussi clair que l'allure des deux passages est la même. Voici d'autres exemples français:

<i>Roland:</i>	E tante hanste i ad fraite et sanglente, tant gunfanun rompu et tante enseigne; tant bon Franceis i perdent lor juvente:
----------------	--

ne reverrunt lor meres ne lor femmes  
ne cels de France ki as porz les atendent. (1399 ss.)

Deus! tantes hanstes i ad parmi brisees,  
escuz fruissez et bronies desmaillies.  
La veïssiez la terre si junchee,  
l'erbe del camp, ki est verte e delgee,  
del sanc qu'en ist est tute envermeillee. (3386 ss., cf. 3481 ss.)

*Couronnement:* La veïssiez un estor comencier,  
tante anste fraindre et tant escu percier  
et tant halberc desrompre et desmaillier!  
L'un mort sor l'autre verser et trebuchier! (2332 ss., cf.  
1895 ss.)

*Charroi:* La veïssiez un estor einsi grant,  
tant hante fraindre sor les escuz pesant,  
e desmaillier tant hauberc jazerant,  
tant Sarrazin trebuchier mort sanglant. (1423 ss.)

*Aspremont:* La veïssciés tant ruiste colp ferir  
et tant escu estoër et partir  
et tant clavain desronpre et desartir  
et tant vassal trebuchier et cheïr  
et tans destriers par mi ces rens fuïr,  
tans Sarrazins trebuchier et morir. (3150 ss., cf. 3211 ss.)

*Ami:* La veïssiéz un estor commencier,  
tant escu fraindre, tante lance brisier,  
l'un mort sor l'autre verser et trebuchier. (377 ss., cf. 220 ss.)

Pour plus d'exemples, voir Rychner, p. 151–52. Je crois que les passages cités sont suffisamment éloquentes pour se passer de commentaire. On voit que les variations sont commandées par l'assonance: les exemples du *Couronnement* et du *Charroi* en sont la meilleure illustration.

### 3.2. ATTAQUE À LA LANCE

Ce motif est aussi des plus stables. 7 ou 8 éléments le composent sous sa forme pleine: 1. éperonner son cheval, 2. brandir la lance, 3. frapper, 4. briser l'écu de l'adversaire, 5. rompre son haubert, 6. lui passer la lance au travers du corps, ou le manquer, 7. l'abattre à bas de son cheval, 8. la lance se brise (cf. Rychner, p. 141). A vrai dire, il est assez rare que le motif apparaisse sous sa forme pleine: aucun de mes exemples n'est complet. le numéro 2 faisant défaut dans la plupart des cas. Mais voici

ces exemples (les éléments seront numérotés pour faciliter leur identification):

<i>Roland:</i>	Le cheval brochet des oriez esperuns,	(1)
	vait le ferir en guise de baron:	(3)
	L'escu li freint e l'osberc li derumpt,	(4), (5)
	el cors le met les pans del gunfanun,	(6)
	pleine sa hanste l'abat mort des arçuns. (1225 ss.) <sup>6</sup>	(7)

et un motif «pauvre»:

	puint le ceval, lisset curre ad espleit,	(1)
	si vait ferir cel kil dragun teneit. (3547 s.)	(3)
<i>Gormont:</i>	e vait le rei Gormund ferir;	(3)
	l'escu li ad fret e malmis;	(4)
	le hauberc desmaele e rumpi;	(5)
	parmi le flanc l'espîé li mist;	(6)
	la bone enseine qu'il tint,	
	de l'autre part en fist eissir;	
	le sanc vermeil en fist saillir. (167 ss.)	
	sil fiert sur la targe novele,	(4)
	qu'il la li freint e eschantele;	
	sa hanste brise par asteles. (50 ss., 231 ss.) <sup>7</sup>	(8)
<i>Couronnement:</i>	Le destrier broche, qui li desserre tost,	(1)
	brandist la hanste, le gonfanon destort,	(2)
	fiert le païen sor l'alberc de son dos,	(3)
	qu'il li desmaille et desront et desclot,	(5)
	la vieille broigne ne li valut dous clos:	
	l'espîé li mist tres par mi leu del cors,	(6)
	que d'altre part en parut li fers hors. (941 ss.) <sup>8</sup>	
<i>Aspremont:</i>	Anquetins broce contre val le sabloi;	(1)
	Sor son escu fiert Pincenart, un roi.	(4)
	---	
	Tolt li tresperce et armes et conroi	(5)
	qu'il l'abat mort sos un arbre tolt quoi. (3168 ss.) <sup>9</sup>	(6)
<i>Cid:</i>	El obispo don Jerome priso a espolonada	(1)
	e ivalos ferir a cabo del albergada.	(3)

6: cf. 1197 ss., 1245 ss., 1313 ss., 1352 ss., 1536 ss., 1573 ss., 1599 ss., 1610 ss., 1617 ss., 1891 ss., 1944 ss., 3353 ss., 3423 ss., 3447 ss., 3464 ss.,

7: cf. 11 ss., 70 ss., 92 ss., 119 ss., 293 ss., 453 ss., 562 ss.,

8: cf. 909 ss., 2143 ss.

9: cf. 2280 ss., 3287 ss., 3302 ss., 3528 ss., 3622 ss.

- Por la su ventura e Dios quel amava  
 a los primeros golpes dos moros matava. (7)  
 El astil a crebado e metió mano al espada (2383 ss.) (8)
- El que en buen ora nasco los ojos le fincava,  
 enbraçó el escudo e abaxó el asta, (2v)  
 aguijó a Bavioca, el cavallo que bien anda, (1)  
 ívalos ferir de coraçón e de alma. (3)  
 En las azes primeras el Campeador entrava,  
 abatió a siete e a quatro matava. (2392 ss.) (7)

Si l'on décrit les deux combattants à la fois, ou bien un combat à plusieurs participants, on peut employer une variante légère du type que je viens d'étudier (cf. *Roland* 1381 ss., 3567 ss., 3877 ss., *Gormont* 622 ss.):

- Firiénsse en los escudos unos tan grandes golpes. (4)  
 Anssuor Gonçálvez, forçudo e de valor,  
 firió en el escudo a don Muño Gustioz, (4)  
 tras el escudo falssóle la guarnizón; (5)  
 en vázio fue la lança, ca en carne nol tomó. (6)  
 Este golpe fecho, otro dio Muño Gustioz:  
 por medio de la bloca el escúdol crebantó; (4)  
 nol pudo guarir, falssóle la guarnizón, (5)  
 apart le priso, que non cab el coraçón;  
 metiól por la carne adentro la lança con el pendón, (6)  
 de la otra part una braça gela echó,  
 con él dió una tuerta de la siella lo encamó,  
 al tirar de la lança en tierra lo echó; (7)  
 vermejo salió el astil, e la lança y el pendon. (3673 ss.,  
 cf. 3623 ss.)

Ou bien, on emploie un type différent (1. empoigner les écus, 2. baisser les lances, 3. baisser les têtes, 4. attaquer, 5. éperonner les chevaux. L'ordre des éléments d'un motif oral n'est pas nécessairement logique!):

- Enbraçan los escudos delant los coraçones, (1)  
 abaxan las lanças abueltas de los pendones, (2)  
 enclinaron las caras de suso de los arzones, (3)  
 ívanlos ferir de fuertes coraçones. (715 ss.) (4)
- Abraçan los escudos delant los coraçones, (1)  
 abaxan las lanças abueltas con los pendones, (2)  
 enclinavan las caras sobre los arzones, (3)  
 batien los cavallos con los espolones, (5)  
 tembrar querie la tierra dond eran movedores. (3615 ss.),

type que connaît aussi l'épopée française:

<i>Couronnement:</i>	Les forz escuz tienent devant lor piz;	(1)
	bien s'apareillent de ruistes cols ferir.	(4)
	Les chevaux brochent des esperons forbiz,	(5)
	lances baissiees se sont molt tost requis. (2544 ss.)	(2), (4)
<i>Ami:</i>	Les destriers hurtent des esperons tranchans,	(5)
	grans cops se donent sor les escus devant	(4)
	les lances brisent, li arson vont rompant,	
	qu'il s'entr'abatent ambedui enz el champ. (1476 ss.)	
<i>Roland:</i>	Lascent les resnes a lor cevals curanz,	
	brochent a eit, dunc laissent curre Francs,	(5)
	si vunt ferir de lur espiez trenchanz. (3349 ss.)	(4)

### 3.3. COUP D'ÉPÉE

Je passe directement aux exemples qui seront de nouveau pourvus de numéros correspondant aux éléments constitutifs: 1. tirer l'épée (ou l'avoir déjà à la main), 2. frapper (le plus souvent sur le heaume), 3. briser les ornements du heaume, 4. trancher le heaume et la tête de l'adversaire, 5. lui trancher tout le corps, le haubert, etc., ou l'abattre d'un seul coup; en outre, on trouve, surtout dans le *Roland*, des éléments qu'on connaît déjà du motif précédent:

<i>Roland:</i>	Trait Durendal, sa bone espee nue,	(1)
	sun cheval brochet, si vait ferir Chernuble:	
	l'elme li freint, u li carbuncle luisent,	(2), (3)
	trenchet le chef et la cheveleüre,	(4)
	si li trenchat les oilz et la faiture,	
	le blanc osberc, dunt la maile est menue,	(5)
	e tut le cors tresqu'en la furcheüre. (1324 ss.)	
	Tient Halteclere, dunt li acer fut bruns,	(1)
	fiert l'algalife sur l'elme a or agut,	(2)
	flurs e cristaus en acraventet jus,	(3)
	trenchet la teste d'ici qu'as denz menuz,	(4)
	brandist sun colp, si l'ad mort abatut. (1953 ss.) <sup>10</sup>	(5)
<i>Gormont:</i>	il trest le brant de Colencis,	(1)
	sur sun helme l'en dona treis,	(2)
	tut l'enclinot encontre sei. (96 ss.) <sup>11</sup>	

10: cf. 1370 ss., 1549 ss., 1583 ss., 1644 ss., 1995 ss., 2287 ss. (où l'arme employée est l'olifant), 3431 ss., 3581 ss., 3603 ss., 3615 ss., 3886 ss., 3916 ss., 3926 ss.

11: cf. 53 ss., 126 ss., 182 ss., 234 ss., 342 ss.



- Voyage:* Li reis me prest s'espee al poin d'or adubet: (1<sup>v</sup>)  
 si ferrai sur les heaumes u il erent plus chers, (2)  
 trancherai les haubercs e les heaumes gemmez, (5), (3)  
 le feutre avec la sele del destrer sujurnez; (458 ss.)<sup>12</sup>
- Couronnement:* Et fiert le rei, que n'ot soing d'espargnier,  
 par mi son helme, qui fu a or vergiez, (2)  
 que flors et pierres en a jus trebuchié, (3)  
 et li trencha le maistre chapelier; (1114 ss.) (4)
- Il tint Joiose dont li branz fu d'acier; (1)  
 ou veit Guion durement le requiert,  
 grant colp li done sor son helme vergié, (2)  
 que flors et pierres en a jus trebuchié; (2576 ss., (3)  
 2593 ss., 2605 ss.)<sup>13</sup>
- Charroi:* De son brant nu me dona un cop tel (2)  
 desor le heaume que oi a or gemé  
 que le cristal en fist jus avaler. (3)  
 Devant le nes me copa le nase; (4<sup>v</sup>)  
 tresqu'as narilles me fist son brant coler. (139 ss.)
- Ami:* Li cuens Amis tint l'espee tranchant, (1)  
 si fiert Hardré sor son elme luisant, (2)  
 que flors et pierres contreval en descent, (3)  
 fausse la coife de l'auberc jazerant,  
 sor le visaige li ruistes cops descent (4)  
 que le destre oil li abati an champ. (1563 ss.)<sup>14</sup>
- Aspremont:* L'espee traite, coviers de l'escu bis, (1)  
 fiert un paien qui ot non Escremis (2)  
 qui de nos Frans avoit molt mal ballis.  
 L'elme li trence et le front dusqu'el vis, (4)  
 que devant lui le trebuce el lairis. (3250 ss.)<sup>15</sup> (5)
- Cid:* Martín Antolínez un colpe dio a Galve, (2)  
 las carbonclas del yelmo echógelas aparte, (3)  
 cortól el yelmo, que llegó a la carne; (4)  
 sabet, el otro non gel osó esperar. (765 ss.)
- arriba alçó Colada un grant colpe dádol ha, (2)  
 las carbonclas del yelmo tollidas gelas ha, (3)  
 cortól el yelmo e, librado todo lo al, (4)  
 fata la çintura el espada llegado ha. (2421 ss.) (5)

12: on sait qu'ici il ne s'agit pas du motif ordinaire, mais du *gab* de Charlemagne.

13: cf. 1036 ss., 1132 ss., 1231 ss., 1937 ss.

14: cf. 1484 ss., 1494 ss., 1547 ss., 1676 ss.

15: cf. 1311 ss., 1329 s., 1334 s., 2305 ss., 3184 ss., 3263 ss., 3277 ss., 3639 ss.

Martín Antolínez mano metió al espada, (1)  
 relumbra tod el campo, tanto es linpia e clara;  
 diol un golpe, de traviéssol tomava; (2)  
 el casco de somo apart gelo echava, (4)  
 las moncluras del yelmo todas gelas cortava. (3)  
 Allá levó el almófar, fata la cofia llegava (4)  
 la cofia e el almófar todo gelo levava,  
 raxól los pelos de la cabeça, bien a la carne llegava.  
 (3648 ss.)<sup>16</sup>

### 3.4. CHEVALIERS SOUS LES ARMES

Je me passerai de commentaire, et je donnerai les exemples tels quels:

- Roland:* A mes oilz vi quatre cent milie armez,  
 halbers vestuz, alquanz healmes fermez,  
 ceintes espees as punz d'or neielez. (682 ss.)
- Paiens chevalchent par ces greignurs valees,  
 halbercs vestuz, alquanz brunies dublees,  
 healmes lacez e ceintes lur espees,  
 escuz as cols et lances adubees. (710 ss.)<sup>17</sup>
- Couronnement:* Dous cenx en meine molt bien apareilliez,  
 qui ont vestuz les blans halbers doblers,  
 desoz les coifes les verz helmes laciez,  
 et si ont ceint les branz forbiz d'acier; (1521 ss.)<sup>18</sup>
- Aspremont:* La veïsciés tant bons elmes genmés  
 et tans espiels et tant penons fremés;  
 des elmes bruns ist une tels clartés  
 la terre en luist et trestos li regnés. (3778 ss.)<sup>19</sup>
- Ami:* Li chevalier sont de la ville issu,  
 en lor dos ont les blanes haubers vestus  
 et en lor chiés les vers elmes aguz. (368 ss.)
- Cid:* cojó' Salón ayuso, la su seña alçada,  
 las lorigas vestidas e çintas las espadas,  
 a guisa de membrado, por sacarlos a çelada. (577 ss.)

16: cf. 749 ss., 759 ss.

17: cf. 1021 s., 1031 ss., 1452 ss., 1041 ss., 1808 ss., 3078 ss., 3306 ss.

18: cf. 274 ss., 1488 ss.

19: cf. 744 ss., 2906 ss., 2916 ss., 2939 ss., 3070 ss., 3800 ss., 3809 ss., 3930 ss.

Bien salieron den çiento que non pareçen mal,  
 en buenos cavallos a cuberturas de çendales  
 e peytrales a cascaviellos, e escudos a los cuellos traen,  
 e en las manos lanças que pendones traen. (1507 ss.)<sup>20</sup>

### 3.5. VOYAGE

On voyage beaucoup dans les chansons de geste; qu'il s'agisse de décrire un voyage «privé» ou un déplacement de l'armée, le motif reste le même. Étrangement, Rychner, p. 128 ss. ne compte pas ce motif parmi les plus fréquents; et pourtant les exemples abondent. On peut distinguer deux types:

- (i) Tant + chevalchier, espleitier, errer, cheminer  
 Que + descendre, estre, venir + nom de lieu.
- (ii) chevalchier, eissir, soi en aler. guerpier  
 passer, traverser, soi acheminer, lesser  
 n'arester, ne soi atargier, ne finer avant + nom de lieu.

Le poète du *Cid* ne connaît que le type (ii). Pour M. de Chasca, p. 87, c'est un procédé original qui vise à obtenir un effet «cinématographique»: «El juglar sugiere este irresistible progreso con admirable parquedad de medios que se ciñe a enumerar los lugares de la ruta (cf. «con rapidez cinematográfica»)». Mais justement ici, il n'y a rien d'original: c'est le type (ii) des chansons de geste françaises qui est tellement usé que son effet sur le public doit être proportionnellement amoindri. La suggestion de «irresistible progreso» est limitée au lecteur moderne. Le public médiéval n'y voit que le motif bien connu du voyage, et il se réjouit de l'entendre de nouveau:

- |                |   |
|----------------|---|
| <i>Roland:</i> | Tant chevalchierent e veies e chemins   |
| (i)            | que en Sarraguce descendent suz un if. (405 s.)   |
|                | Carles cevalchet et les vals et les munz,<br>entresqu'a Ais ne volt prendre sujurn;<br>tant chevalchat qu'il descent al perun. (3695 ss.) <sup>21</sup> |
| <i>Voyage:</i> | Chevalchet li emperere od sa cumpaine grant,  |
| (ii)           | et passent Muntelés e les puis d'Abilant,<br>la roche del Guitume e les plaines avant. (259 ss.)  |

20: cf. 1000 s., 3072 ss.

21: cf. 2689 ss., 2818 s.

Que vus en ai jo mes lunc plait a acunter?  
 Il passent les païs, les estranges regnez,  
 venuz sunt a Paris, a la bone citet,  
 e vunt a Saint Denis, al muster sunt entrez. (860 ss.)<sup>22</sup>

*Couronnement:* Tant ont par force espleitié et erré  
 (i) qu'il sont venu a Orliens la cité. (2216 s.)

(ii) De lor jornees ne vos sai aconter;  
 Montjeu trespasent, qui molt les a lassez,  
 par Romenie se sont acheminé,  
 de ci a Rome ne s'i sont aresté. (279 ss.)<sup>23</sup>

*Charroi:* Tant ont François chevauchié et erré,  
 (i) vaus et montaignes et tertres trespasé,  
 qu'il sont venu a Nymes la cité. (1070 ss.)

(ii) Ont trespasé et Berri et Auvergne.  
 Clermont lesserent et Monferent a destre.  
 La cit lessierent et les riches herberges. (832 ss.)<sup>24</sup>

*Ami:* De la ville issent par la porte ferree,  
 (ii) passent les terres et les amples contrees,  
 desc'i a Blaivies n'i ont resnes tyrees. (483 ss.)<sup>25</sup>

*Aspremont:* Vait s'ent Turpins il et sa compaignie;  
 (ii) ---  
 Passent les tertres et bos et preerie;  
 dusqu'a Paris n'i ot resne sachie; (1214 ss.)<sup>26</sup>

*Cid:* seul le type (ii) est employé ici, comme c'est aussi le cas pour le *Voyage*, tandis que le *Roland* ne semble connaître que le type (i):

Exido es de Burgos e Arlançon a passado,  
 vino pora la tienda del que en buen ora nasco. (201 s.)

Ixiendos va de tierra el Campeador leal  
 de siniestro Sant Estevan, una buena çipdad,  
 passó por Alcobiella que de Castiella fin es ya

22: cf. 100 ss.

23: cf. 268 ss., 1446 ss., 1517 ss., 2050 ss., 2277 ss., 2653 ss., 2676 ss.

24: cf. 782 ss.

25: cf. 54 ss., 59 ss., 70 ss., 203 s., 2518 s., 291 ss., 316 ss., 333 s., 1871 ss., 2460 s., 2604 s., 2616 s., 2623 s., 3296 ss., 3480 s.

26: cf. 549 ss., 1079 ss., 1239 ss., 1387 ss., 1822, 2109 s., 2725 s., 3711 s., 3988 ss., 4035 s.

la calçada de Quinea ivala traspasar,  
sobre Navas de Palos el Duero va passar,  
a la Figueruela mio Çid iva posar. (396 ss.)

adeliñó pora Castiella Minaya Álbar Fáñez.  
Dexarévós las posadas, non las quiero contar. (1308 ss.)

A la mañana pienssan de cavalgar;  
çientol pidieron, mas él con dozientos va.  
Passan las montañas, que son fieras e grandes,  
passaron desí Mata de Taranz  
de tal guisa que ningún miedo non ha,  
por el val de Arbuxuelo pienssan a deprunar. (1489 ss.)

Salieron de Medina, e Salón passavan,  
Arbuxuelo arriba privado aguijavan,  
el campo de Taranz luégo atravessavan,  
vinieron a Molina, la que Avengalvón mandava. (1542 ss.)

Passando van las sierras e los montes e las aguas,  
llegan a Valladolid do el rey Alfons estava. (1826 s.)<sup>27</sup>

### 3.6. JOIE, DOULEUR

Ces deux motifs, très fréquents, sont extrêmement simples; ils n'excèdent guère un vers, et souvent ils ne remplissent qu'un seul hémistiche. Dans les chansons françaises, pourtant, on trouve une plus grande variation que dans le *Cid* qui ne connaît p.ex. qu'un seul adjectif pour décrire la joie: *alegre*. tandis que le vocabulaire français en connaît au moins trois: *liéz*, *balz*, *joianz* (*joyous*). Je renonce à analyser ces motifs, et je me contente de pourvoir les exemples de numéros qui renvoient chacun à un type déterminé qu'on identifiera facilement.

D'abord la *joie*:

<i>Roland:</i>	Li empereres se fait balz et liez. (96) <sup>28</sup>	(1)
<i>Voyage:</i>	Karlemaine fud lez, e tuz qui sunt od lui (203)	(1)
	Mult fu let Karlemaine de cele grant bealté. (123) <sup>29</sup>	(1 a)
<i>Couronnement:</i>	Quant cil l'entendent, grant joie en ont mené. (57) <sup>30</sup>	(4)

27: cf. 10 ss., 391 ss., 425 ss., 542 ss., 643 ss., 649 ss., 857 ss., 909 ss., 951 ss., 1159 ss., 1185 ss., 1448 ss., 1473 ss., 1555 ss., 1816 ss., 2644 ss., 2651 ss., 2689 ss., 2841 ss., 2870 ss., 2920 ss.

28: cf. 2803.

29: cf. 678, 858.

30: cf. 147, 1552, 1952, 3621.

<i>Charroi:</i>	François sont lié/(1477) <sup>31</sup>	(1)
<i>Ami:</i>	Liés en fu Charles et sa fille par non. (226, 383 <sup>v</sup> )	(1 a)
	Enz en son cuer en fu joianz et liés. (384, 1120)	(1 b)
	Grans fu la joie/(3235, 3242, 3364)	(3)
	Li serf l'entendent, grant joie en ont mené. (2459)	(4)
	Dex, com mainnent grant joie! (1744) <sup>32</sup>	(4)
<i>Aspremont:</i>	Nostre emperere a molt grant joie eü (829) <sup>33</sup>	(2)
<i>Cid:</i>	mucho era alegre/(1731, 2267, 2473)	(1)
	todos son alegres/(944, 1535, 2066)	
	Alegando se va mio Çid con todos sos vassallos (803, 2897 <sup>v</sup> )	
	Dios qué alegre fo el abbat don Sancho! (243, 926 <sup>v</sup> , 930 <sup>v</sup> , 1305 <sup>v</sup> )	
	Alegre fo de aquesto/(1314, 3530, 3704)	(1 a)
	Grant a el gozo mio Çid con todos sos vassallos (803, 2897 <sup>v</sup> )	(2)
	/tan grant fue el gozo (1393)	(3)
	/grant fo el alegría que fo por el palacio (1770)	
Grand alegreya va entre essos cristianos (797, 1236)	(4)	
<i>La douleur:</i>		
<i>Roland:</i>	Pluret des oilz, tute sa chere embrunchet (3645)	(3)
	Pluret des oilz, sa barbe blanche turet (4001)	
	Plurent des oilz de doel et de tendrur (1446) <sup>34</sup>	
<i>Voyage:</i>	Dolenz fud li reis Hugue/(734, 753) <sup>35</sup>	(1)
<i>Couronnement:</i>	Et veit le rei qui sospire en granz lairmes (2417) <sup>36</sup>	(3), (4)

31: cf. 1475.

32: cf. 1323.

32: cf. 1323, 3088, 1113, 806, 2620, 1948, 2753, 482, 1112, 3206, 1742, 3363, 2049, 3421, 2001, 3419, 2765.

33: cf. 95, 164, 1681, 2160, 2209, 2653, 3840.

34: cf. 829a, 2943, 3712.

35: cf. 601, 628.

36: cf. 88, 89, 2413.

<i>Charroi:</i>	Poise a Guillelme/(1468)	(2)
	Molt tendrement plorai des eulz del chief (575) <sup>37</sup>	(3)
<i>Ami:</i>	Quant li cuens l'oït, si conmece a plorer (104, 2442, 2917, 2292)	(3 a)
	Dex com grant duel demainnent! (2226) <sup>38</sup>	(5)
<i>Aspremont:</i>	Balans l'entent, sin a le cuer dolant. (736) <sup>39</sup>	(6)
<i>Cid:</i>	Pesó a mio Çid/(2835, 2907 <sup>v</sup> , 2951 <sup>v</sup> , 2985 <sup>v</sup> , 3603 <sup>v</sup> )	(2)
	De los sos ojos tan fuertemiente llorando (1)	(3)
	Llorava de los ojos/(265, 2863)	
	plorando de los ojos tanto avien el dolore (18)	
	Llora de los ojos tan fuertemiente sospira (277)	(3), (4)
	Sospiró mio Çid, ca mucho avié grandes cuidados (6)	(4)
	Grande duelo avien las gentes cristianas (29)	(5)
	Grandes fueron los duelos/(2631, 3697 <sup>v</sup> )	
	Quando lo odió rey Tamín por cuer le pesó mal (636, 2815 <sup>v</sup> , 2821 <sup>v</sup> , 2954 <sup>v</sup> , 2959 <sup>v</sup> )	(6)
<i>Roncesvalles:</i>	/tan grant duelo que face (86, 94 <sup>v</sup> )	(5)

Une variante de ce motif est la douleur à la *séparation*:

<i>Ami:</i>	Plorant s'en departirent. (1096, 2041)
<i>Aspremont:</i>	Al departir mainte larme a ploree (1597, 1911 <sup>v</sup> ) La roïne a al partir sospiré; andoi li ouel li ont el ciel larmé. (2677 s.)
<i>Cid:</i>	Grandes fueron los duelos a la departición, el padre con las fijas lloran de coraçón. (2631 s.)

En plus des motifs que je viens d'indiquer, d'autres expressions se rangent sur le même plan; et partout on trouve une ressemblance si grande entre le *Cid* et les chansons françaises qu'on ne peut l'attribuer à

37: cf. 791.

38: cf. 411, 741, 1096, 1322, 1367, 1531 s., 2041, 2849.

39: cf. 282, 370, 411, 674, 736, 824, 872, 927, 962, 1124 s., 1189, 1215, 1789, 1852, 1891, 1893, 1912, 2088, 2527, 2928, 3664, 3668, 3688, 3823, 3849.

une simple coïncidence. Je me contenterai de relever ici quelques cas qui me semblent particulièrement dignes d'être mentionnés. En effet, il y a beaucoup plus que cela (parfois je n'indiquerai que les numéros des vers).

On connaît *la prière du plus grand péril* (Frappier; en effet, cette prière 'narrative' n'est nullement limitée aux situations extrêmes. Menéndez Pidal, éd. du *Cid*, p. 34 ss.: «oración narrativa»); on en a un bon exemple dans le *Cid* 327 ss., cf.: Couronnement 695 ss., 976 ss.; Ami 1177 ss., 1333 ss., 1667 ss., 1762 ss.

A proprement parler, le motif de *l'armement*, dans le *Cid*, ne se trouve guère sous forme de motif fixe, mais il y a pourtant des scènes qui peuvent se ranger sous cette dénomination: 3073 ss., 3084 ss. Le jongleur s'approche davantage du motif traditionnel dans la description suivante:

Adúzenles los cavallos buenos e corredores,  
santiguaron las siellas e cavalgan a vigor;  
los escudos a los cuellos que bien blocados son;  
e'mano prendren las astas de los fierros tajadores,  
estas tres lanças traen seños pendones. (3582 ss.)

Comme on le voit, cette description est à cheval sur les deux motifs *armement et chevaliers sous les armes*, cf. *Roland* 1797 ss.:

Franceis descendent, si adubent lor cors.  
D'osbercs et helmes et d'espees a or.  
Escuz unt genz et espiez granz et forz  
e gunfanuns blancs et vermeilz et blois.  
Es destrers muntent tuit li barun de l'ost.

Un seul exemple de ce motif dans le *Cid*, et il est très simple:

El que en buen ora nasco non lo detardava:  
vistiós el sobregonel; luenga trahe la barba;  
ensiellante a Bavioca, cuberturas le echava,  
mio Çid salió sobrél, e armas de fuste tomava. (1586 ss.)

*Mobilisation des troupes*: Couronnement 1997 ss., 2269 ss., 2675 ss.; Ami 330 ss.; Aspremont 886 ss., 905 ss., 915 ss., 940 ss., 954 ss., 963 ss., 974 ss., 985 ss., 991 ss., 1512 ss. Le jongleur espagnol emploie ce motif quand le roi appelle à Cortes: *Cid* 2962 ss., 2977 ss.

La description de richesses et surtout de *chevaux* a aussi son propre motif: *Roland* 756 ss., 1490 ss.; *Voyage* 81 s., 240, 340; *Couronnement* 2256 ss. (cf. *Charroi* 641 ss.), 2261 ss.; *Aspremont* 133 ss., 160 ss., 3793; *Cid* 1966 ss., 1987 ss., 2114 s., 2144 s., 2254 ss., 2572 ss., 3242 ss.



J'achèverai ce chapitre par une scène bien connue des chansons de geste, mais qui, cependant, n'est guère un motif dans le sens strict que je lui donne ici: *discours du prêtre avant la bataille*:

*Cid*: el obispo don Jerome la missa les cantava;  
la missa dicha grant sultura les dava:  
«El que aquí muriere lidiando de cara,  
préndol yo los pecados, e Dios le abrá el alma.  
A vos Çid don Rodrigo, en buena çinxiestes espada,  
yo vos canté la missa por aquesta mañana;  
píдовos una dona e seam presentada:  
las feridas primeras, que las aya yo otorgadas». (1702 ss.)

*Couronnement*: Li apostoiles lor a fait un seignacle:  
«Seignor baron», dist l'apostoiles sages,  
«qui en cest jor morra en la bataille  
en paradis avra son herberjage,  
que nostre sire a ses bons amis garde;  
Sainz Gabriels li sera guionages». (425 ss.)

*Roland*: Franceis apelet, un sermun lur ad dit:  
«Seignurs baruns, Carles nus laissat ci;  
pur nostre rei devum nus ben murir.  
Crestientét aidez a sustenir!  
Bataille avrez, vos en estes tuz fiz,  
kar a voz oilz veez les Sarrazins.  
Clamez voz culpes, si preiez Deu mercit!  
Asoldrai vos pur voz anmes guarir.  
Se vus murez, esterez seinz martirs,  
sieges avrez el greignor pareïs». (1126 ss., cf. 1515 ss.,  
1854 ss., 2195 ss.)

Comparez aussi *Chevalerie Vivien* 417 ss., 1594 ss. On voit que c'est le même esprit de croisade qui anime les chansons françaises et notre chanson espagnole.

Comme cela ressort des paroles de don Jerome, le prélat est souvent aussi un grand guerrier:

Bien entendido es de letras e mucho acordado,  
de pie e de cavallo mucho era arzeziado. (Cid 1290 s.)

Ces vers rappellent la présentation de Baligant:

E de sa lei mult par est savies hom.  
E en bataille est fiers e orgoillus. (Roland 3174 s.)

où l'on voit le clerc et le chevalier (cette opposition chère au Moyen Âge) se réunir en un même personnage.

On donne parfois à ce *prélat-guerrier* sa propre aristie, cf. les motifs *attaque à la lance*, *Cid* 2383 ss., cité p. 90, qui rappelle *Roland* 1487 ss. Le modèle immédiat pour don Jérôme c'est évidemment Turpin. On voit donc que le jongleur espagnol, en apprenant la technique de l'épopée française, en emprunte aussi des personnages-types.

#### 4. Les formules

Il est assez difficile de tracer une limite nette entre *les motifs* et ce que j'appellerai *les formules*: celles-ci constituent ceux-là. Les motifs sont à la fois des unités narratives (une action, un état, etc.) et métriques (parfois ils remplissent une laisse), tandis que les formules ne sont que des parties d'unités qui n'ont pas de vie propre. Il n'y a pas toujours une différence quantitative: on vient de voir des motifs qui ne comptent qu'un hémistiche (*joie, douleur*), mais en général ils sont plus longs. Pourtant, beaucoup de cas restent douteux.

On aurait pu analyser ici les formules qui constituent les motifs dont je viens de parler, mais je préfère élargir le champ de recherche en étudiant des formules plus autonomes.

##### 4.1. SE HÂTER

Ceci s'exprime presque toujours par l'expression négative: *ne pas s'attarder*.

*Couronnement*: /de neient ne se targe (253, 268, 340, 1768)

/senz point de l'atargier (143, 375)

*Ami*: /ne s'i volt atargier (422)

/sans point de delaier (2654)

*Aspremont*: /ne se volt atargier (1071)

/que de rien n'i atendent (1239)

*Cid*: /por nada non tardó (3027, 1803)

/non lo detardava (96, 575, 1586)

/non lo quiso detardar (1693, 2898)

Non lo detardan/(105, 935, 1496, 1700, 1964, 1986, 2071)

non lo detienen/(648, 2976, 3084)

## 4.2. INDICATIONS DE TEMPS

Voici ce qu'en dit M. de Chasca, p. 89: «En nuestro poema se siente el tiempo en su aspecto más inmediato y real: el transcurrir de cada día:

el día es exido, la noch querié entrar (311)».

Bien sûr, mais comme c'était aussi le cas du motif du *voyage* (voir ci-dessus, p. 95), c'est exactement le même procédé qu'on trouve dans l'épopée française. Les exemples suivants sont édifiants.

(i) *il se fait nuit*:

- Roland*: Tresvait le jur, la noit est aserie (717, 3658<sup>v</sup>, 3991<sup>v</sup>)  
*Ami*: Vespres aproche, li solaus dut cliner (579, 1094<sup>v</sup>)  
*Cid*: Es día es salido e la noch es entrada (1699, 2061, 311<sup>v</sup>)

(ii) *il se fait jour* ('jusqu'au matin, avant le matin'):

- Roland*: Tresvait la noit et apert la clere albe (737, 3675<sup>v</sup>)  
*Couronnement*: O ainz qu'il seit li matins ajornez (1593)  
*Charroi*: Tresqu'au demain que il fu ajorné (817)  
*Ami*: Jusqu'au matin que il fu esclairié (724, 1640<sup>v</sup>, 1849<sup>v</sup>, 1876<sup>v</sup>,  
1889<sup>v</sup>, 2110, 3284<sup>v</sup>)  
*Aspremont*: L'aube est crevee et si est ajorné. (541)  
*Prise*: L'aube est crevee et li chaus est levés (ms. D, v. 243)  
*Cid*: Passada es la noche, venida es la mañana (1540, 323<sup>v</sup>, 425<sup>v</sup>  
1122<sup>v</sup>)  
Troçida es la noche, ya crieban los albores (3545)  
Ya crieban los albores e vinie la mañana (456)  
Quando viniere la mañana, que apuntare el sol (2180)  
/quando vino la man (3059)  
/antes que saliesse el sol (3061)

(iii) *le matin*:

- Roland*: Par main en l'albe si cum li jurz esclairet (667)  
Al matinet quant primes pert clere albe (2845)

*Voyage:* Al matin, par sun l'albe, quant li jurz lur apert (239, 248;  
1<sup>er</sup> hém. : 468, 564, 726)

*Ami:* Le matin par som l'albe. (551)

*Cid:* /al alva de la man (1100)  
Al otro día mañana, assí commo salió el sol. (2068, 2112,  
682, 2062)

(iv) *après la messe:*

*Ami:* Dite iert la messe/(3130)

*Cid:* La missa dicha/(320)

Les exemples que je viens de donner pourraient facilement être multipliés, mais ils me semblent suffisants pour donner une impression de l'art des jongleurs; on voit que le principe reste partout le même: au moyen d'un nombre assez limité d'hémistiches, les poètes obtiennent ces combinaisons diverses; (ii) p.ex. n'est souvent que (i) renversé, cf. *Roland* 717/737, *Cid* 1699/1540, etc.

Pour le changement des saisons, on a aussi recours à ces formules, *Cid* 1619:

El invierno es exido, que el março quiere entrar.

#### 4.3. EXPRESSIONS REDOUBLÉES

On voit souvent dans les chansons de geste des idées simples rendues par des expressions doubles ou même triples. Ce procédé frappe également substantifs, adjectifs et verbes. Les matériaux sont si abondants, et le fait si bien connu, que j'exclus les verbes; de plus, je me contente de citer un peu au hasard. Ce principe «binaire» domine tout à fait l'art des jongleurs: c'est une sorte de *amplificatio* simple, qu'on retrouve partout dans l'épopée médiévale.

Voici des exemples:

(i) *substantifs:*

*Roland:* d'or et d'argent/(32, 100, 130)  
/palefreid ne destrer (756, 757<sup>v</sup>, 758<sup>v</sup>, 2811<sup>v</sup>)

*Gormont:* le ver, le gris e le ermin (446)  
l'or, e l'argent, e les soldees (495)

- Voyage:* /or et argent trussez (314)  
entre or fin e argent/(509)  
li mul e li sumer/(240, 82<sup>v</sup>)
- Couronnement:* /païen et aversier (347, 1301<sup>v</sup>)  
/d'or et d'argent (238, 252)  
or et argent/et deniers moneez (2261)
- Charroi:* vin et froment/(1456)  
/deniers et heritez (645, 654<sup>v</sup>)
- Ami:* /li grant et li petit (1416, 1533<sup>v</sup>, 2102)  
/et borjois et vilain (3118)
- Aspremont:* /li petit et li grant (2204, 100<sup>v</sup>, 1436<sup>v</sup>, 2222<sup>v</sup>, 3132<sup>v</sup>)  
/son or et son argent (580, 672<sup>v</sup>, 907<sup>v</sup>)  
/de tieres et d'or fin (2503)  
/ne mul ne palefroi (2716)  
/et lor pain et lor vin (3417, 3425<sup>v</sup>)  
/et soir et matinee (1602)
- Cid:* /chicos e grandes (1990, 591)  
/moros e cristianos (107, 145, 2498)  
/burgeses e burgesas (17)  
/e el oro e toda la plata (81, 799, 820)  
/e rica piel e buen manto (195, 224<sup>v</sup>)  
estos dineros e estos averes largos (804)  
los averes e las casas (45, 289<sup>v</sup>, 301<sup>v</sup>)  
bevemos so vino e comemos el so pan (1104)  
e mulas e palafrés/(2573)  
entre palafrés e mulas e corredores cavallos (2254)  
/de noch e de día (222, 681, 659<sup>v</sup>)
- Roncesvalles:* las mesnadas e los pares (48)

(ii) *adjectifs:*

- Roland:* /merveilluse et grant (1653, 1320<sup>v</sup>, 1412<sup>v</sup>, 3381, 1661<sup>v</sup>)
- Charroi:* /merveilleus et pleniens (350)

- Aspremont:* /mervellose et mortal (1933)  
*Cid:* /maravillosa e grand (427, 864, 1085, 1648, 2427)  
 /fuerte e grand (554, 2723<sup>v</sup>, 2726<sup>v</sup>)

Comparez ici:

Halt sunt li pui e mult halt les arbres (Roland 2271)

(cf. 814, 1755, 1830, 3305, etc.) avec cet exemple du *Cid*:

Los montes son altos las ramas pujan con las nuoves (2698)

qui semble être 'une copie presque littérale, légèrement amplifiée'. Mais l'exemple n'obtient toute sa force d'argument qu'à l'intérieur de toute l'argumentation menée ici: le jongleur espagnol ne traduit pas, il crée, à l'aide d'une technique française.

#### 4.4. LE CHEF ET SA MAISNIÉE

Ce groupe s'organise souvent ainsi: 1<sup>er</sup> hémistiche: *le chef*, 2<sup>e</sup> hémistiche: *avec, et sa maisniée*. Ceci vaut pour le *Cid*, comme pour Guillaume, Charlemagne et Dieu lui-même. De nouveau, les exemples sont nombreux.

- Roland:* Carles l'oïd/et si noble baron (3777)  
 Ne place Deu/ne ses seinz ne ses angles (3718)
- Voyage:* Chevauchet li emperere/od sa cumpaine grant (259, 98<sup>v</sup>)  
 Atant es vus Carlun/od sa grant gent venue (333)  
 Karlemaines fud lez/e tuz qui sunt od lui (203)
- Couronnement:* Ne vos secore/o mon riche barnage (267)
- Charroi:* Vet s'en Guillelmc/o sa compaigne bele (782)
- Ami:* Li rois i va/o son riche barné (1449, 1652)  
 Graciiéz soiiéz/et tuit li vostre saint (3085)
- Aspremont:* Vait s'ent Turpins/il et sa compaignie (1214)  
 Gerars chevalce/o sa grant ost armee (1598)  
 Es vos Aumont/od lui si Alfricant (3244)
- Cid:* buscar nos ie el rey Alfonso/con toda su mesnada (528)  
 Pesó a mio Çid/e a toda su cort (2835)

alegre es mio Çid/con todos sos vassallos (2466, 803<sup>v</sup>, etc.)  
 Ya folgava mio Çid/con todas sus conpañas (1221, etc.)  
 Aquis ondró mio Çid/e quantos con elle están (2428)  
 Véalo el Criador/con todos los sos santos (94, 614, 1750<sup>v</sup>,  
 etc.)  
 Alegre es doña Ximena/e sus fijas amas (1801, 2184)

On voit donc encore ici un principe « binaire » qui domine la composition: les formules se composent de deux hémistiches, qui, comme on vient de le voir (4.3), sont souvent constitués par deux membres. Un point qui sera encore important pour l'étude des épithètes.

#### 4.5. MANIÈRES

Je divise en deux parties: (i) *a lei de bon vassal*, et (ii) formule *volontiers*.

##### (i)

*Roland:* /a lei de bon vassal (887)  
 /en guise de barun (1226, 1889, 1902, 3054)  
 /en guise de produme (3264)  
*Ami:* /si dist com cuens menbréz (2970)  
 /a loi d'omme sené (3325)  
*Cid:* /a guisa de menbrado (102, 131, 579, 3700)  
 /a guisa de varón (1350, 2576, 3154, 3525b, 3563)  
 /a guisa de muy proes (2847)

##### (ii)

*Couronnement:* /de gré et volentiers (108, 227, 1361, 1368, 1736, 1562<sup>v</sup>)  
 ... sanz faille (416)  
*Roland:* /par coer et par amor (1447)  
*Charroi:* /de gré et volentiers (222, 672)  
*Ami:* /De gréz et volentiers (434, 505, 1372)  
*Cid:* /de voluntad e de grado (149, 819, 1056, etc.)  
 /De buena voluntad (1698, 1710<sup>v</sup>, etc.)  
 ... sin falla (510, 514, 523, 921, 1556, etc.)

Il est inutile, me semble-t-il, de commenter ces exemples; on pourrait, d'ailleurs, en citer bien d'autres.

#### 4.6. SE LEVER EN PIEDS

Cette formule est souvent employée dans une description de querelles ou disputes, etc., mais aussi dans un sens neutre.

- Roland:* En piez se drecet, si li vint cuntredire (195, 218<sup>v</sup>)
- Couronnement:* Li cuens Guillelmes se dreça sor ses piez (343)  
En piez sailli li palazins Bertrans (2442, 2563<sup>v</sup>)  
Gui d'Alemaigne se leva sor ses piez (2290, 2356)
- Ami:* Li mainsnés freres se leva en piés sus (2553)
- Aspremont:* Li arcevesques se dreça en estant (313)  
Rois Moÿsans sor ses piés se leva (604)
- Cid:* El comde don García en pie se levantava (3270, 3292<sup>v</sup>,  
3382<sup>v</sup>)  
Martín Antolínez en pie se fo levantar (3361)  
Levantós en pic mio Çid el Campeador (3402, 3215)

#### 4.7. CRIER

On sait que pour introduire les répliques, les jongleurs ne disposent que d'expressions très simples comme *dist X, respondit X*, etc.; ou bien, *on parle de la bouche*, tout à fait comme *on pleure des yeux*, cf. le motif de *la douleur* ci-dessus. Mais quand il s'agit de rendre les cris, les appels, les exclamations, on a recours à des expressions plus pittoresques, dont voici des exemples:

- Roland:* Puis si s'escriet a sa voiz grand et halt (2985)  
Puis s'escrïat haltement a grant voiz (3767)
- Gormont:* en haute voiz s'est escrïé (2)  
Paiens s'escrïent a haut criz (584)
- Couronnement:* Puis s'escrïa a sa voiz halte et bele (1604)
- Charroi:* A haute voiz commencent a huichier (658, 1380<sup>v</sup>)
- Ami:* A sa voiz haute commensa a crier (706, 1463)



- Aspremont:* A haute vois lor comence a hucier (3119)
- Cid:* Los de mio Çid a altas voces llaman (35)  
 A grandes voces llama el que en buen ora naçió (719)  
 a altas voces odredes qué fabló (3292)  
 Essora el ifante tan grandes voces dava (3664)

## 4.8. COMPARAISONS

On sait que ce procédé est assez parcimonieusement développé par l'épopée romane: rien qui égale p.ex. les comparaisons homériques. Mais on en trouve pourtant çà et là de beaux exemples: dans le *Roland*, il y en a même beaucoup.

Deux choses à remarquer: le point de comparaison est toujours un phénomène de la nature (des animaux, le plus souvent); la couleur *blanche* est la seule à être décrite à l'aide de ce procédé poétique.

- Roland:* Tant par ert blanc cume flur en estét (3162, 3173<sup>v</sup>, 3503<sup>v</sup>, etc.)  
 Plus se fait fiers que leon ne leupart (1111)  
 Pur ço sunt Francs si fiers cume leuns (1888, etc.)
- Gormont:* Si cum li cers se fuit de la lande,  
 si s'enfuirent ces d'Irlande (609 s.)
- Voyage:* Cume en mai en estet quant soleil esclarcist. (383, 443)
- Couronnement:* Blanche ot la barbe come flor en avril (1456)  
 Comme liepart qui gent vueille mangier (187)
- Ami:* Viex iert et blans conme flors en esté (84)  
 Vers Ami cort les grans saus conme cers (1485)
- Aspremont:* Et si est fiers assés plus d'un lion (1809)
- Cid:* tan blanca commo el sol (3087, 3074<sup>v</sup>, 3493, 2333)  
 commo la uña de la carne (375, 2642)

Je vais conclure ce chapitre par l'examen d'un vers fameux du *Cid*:

Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señore! (20)

qui selon M. de Chasca est le point cardinal de toute la chanson. le vers,

et par là l'opposition *roi/vassal*, qui dominerait toute la composition du récit (p. 65 ss.). Ce qui semble assez bien fondé. Mais ce qui est encore plus intéressant pour mon propos, c'est que le vers 20 du *Cid* correspond exactement à une formule bien connue de l'épopée française:

*Roland:* Deus! quel baron, s'ouïst crestientét! (3164; 899<sup>v</sup>, 3764<sup>v</sup>)

*Gormont:* Li meudre rei e le plus franc  
qui onques fust el monde vivant,  
se il creust Deu le poant (29 ss., cf. 129 ss.)  
  
Se creissiez al Creator  
meudre vassal ne fust de vus (541 ss., cf. 532 s.)

*Aspremont:* Se il creïst en Deu l'esperital  
mioldres de lui ne sist en estal (3088 s.)

*Couronnement:* Deus! quel barnage, se rescos poeit estre! (2173)

Le dernier exemple est une réplique ironique de Guillaume, ce qui montre assez bien la popularité de l'expression.

On vient donc de voir, à tous les niveaux du récit, que le schème rhétorique est le même en français et en espagnol: du moins, les ressemblances sont trop frappantes pour pouvoir être expliquées comme fortuites.

## 5. Les syntagmes

J'étudierai ici, brièvement, l'*épithète* sous trois points: (1) épithète de personne, (2) épithète amplifiée, (3) épithète de villes, et de choses.

Le rôle de l'épithète épique, qui est dans la majorité des cas de remplir le vers (naturellement, il y a des exceptions où le poète donne une fonction autrement importante à l'épithète, mais je crois que M. de Chasca, p. 173 ss., va beaucoup trop loin dans ce sens), c'est-à-dire que le choix de l'épithète dépend uniquement de l'assonance, peut être illustré par cet exemple de la poésie 'moderne' chantée:

Die Walküre meinst du,  
Brünnhild', die Maid? (Wagner, Siegfried III, 1),

où l'épithète ne donne aucune information nouvelle; sa fonction ici est de parachever le vers, comme c'est le plus souvent le cas dans la vieille épopée romane.

## 5.1. ÉPITHÈTE DE PERSONNE

Deux types seront distingués: (i)/X + épithète (je me limite aux épithètes du deuxième hémistiche), (ii) X/ + épithète.

(i)

- Roland:* Carlemagne le rei (81, 3451)  
 Carles li emperere (2755)  
 reis Marsilies li ber (125)  
 Oliver li ber (672)  
 li quens Rollant li riches (585, 2720), etc.
- Gormont:* Gormund le reis (92)  
 li reis Gormund (255, 281, 293)
- Voyage:* Rolland li curteis (484)  
 Carlemaine li ber (858)  
 Carles al vis fier (780) etc.
- Couronnement:* Guillelme li fiers (121)  
 Guillelmes li sages (414)  
 Guillelmes li frans (2435, 2642)  
 Guillelmes le membré (308)  
 Guillelmes li guerriers (1287, 1333, 1375, 1895)  
 Guillelmes li marchis (1684, 1680, 1712)  
 Guillelmes li frans om (1805)  
 Guillelmes al Cort Nes (1381)  
 Guillelmes li ber (2011)  
 cuens Guillelmes ses oncles (1925)

Il serait superflu, je crois, de donner davantage d'exemples: on voit, dans le *Couronnement*, comment le personnage principal est pourvu de toute une gamme d'épithètes; la même chose dans le *Charroi* et *Ami*. Voici le *Cid*:

- mio Çid el Campeador (2325, etc.)  
 al Çid Campeador (2543, etc.)  
 mio Çid lidiador (1322, 1522)  
 mio Çid el de Bivar (295, etc.)

Alfonso el Castellano (1790, 2976)  
 Alfons el de León (3536, 3543, 3718)  
 don Sancho el abbat (1286)

*Roncesvalles:* Carlos el enperante (7)

(ii) l'épithète remplit le deuxième hémistiche:

*Roland:* Carles li reis/nostre empereres magnes (1)  
 Oliver/li proz et li gentilz (176, 3755<sup>v</sup>)  
 Richart le veill/li sire des Normans (3470)

*Gormont:* Gormund/celui d'Oriente (69, 78)  
 Gormund/li Arabi (186)  
 Lowis/bon emperere (484)

*Couronnement:* Guillelme/al Cort Nés le vaillant (7)  
 Guillelme/al Cort Nés le marchis (1666)  
 Guillelmes/al Cort Nés li guerriers (2044)  
 Guillelme/le nobile guerrier (209, 1501)  
 Guillelmes/li marchis au vis fier (550), etc.

Mêmes remarques que ci-dessus.

*Cid:* Mio Çid/el Campeador conplido (69)<sup>40</sup>  
 Mio Çid/el Campeador contado (143, 152, etc.)  
 Mio Çid/el Campeador leal (1195, 2361 b)  
 mio Çid Ruy Díaz/el buen lidiador (734)  
 Martín Antolínez/el Burgalés conplido (65)  
 Martín Antolínez/un Burgalés contado (193)  
 Martín Antolínez/el Burgalés de pro (736, etc.)  
 Cristus/que del mundo es señor (2477, 2830), etc.

*Roncesvalles:* Don Oliveros/caballero naturale (18)  
 el caballero Belart/el fi de Terrin d'Ardaña (98).

40: J'exclus de l'examen les épithètes «honorifiques»: el que en buena cinxo espada, el que en buen ora nasco, et leurs variantes. Elles sont extrêmement fréquentes.

## 5.2. ÉPITHÈTE AMPLIFIÉE

L'épithète est parfois amplifiée par mention explicite des fiefs du personnage décrit:

- Roland:* Puis vait ferir un riche duc Austorie,  
ki tint Valeri et Envers sur le Rosne. (1625 s., cf. 1891 s.,  
1914)
- Gormont:* Eis lur Eodon de Campaneis,  
celui qui tint Chartres e Bleis. (88 ss., cf. 140 ss., 165 s.)
- Cid:* Minaya Álbar Fáñez que Çorita mandó (735)  
Martín Muñoz, el que mandó a Mont Mayor (738).

## 5.3. ÉPITHÈTE DE CHOSE

D'abord les villes et les pays (les deux mêmes types que sous 5.1):

- Roland:* France dulce (16), clere Espagne la bele (59)  
France le regnét (694), Espagne le regnét (697, 2787)  
Cordres la cité (3615)
- Voyage:* Jerusalem vile (204), Dun la citet (406), Paris la cites (36)  
(ii): Jerusalem/une citez antive (108)  
Constantinoble/une citez vaillant (262)  
a Paris/ a la bone citet (862)
- Couronnement:* en dolce France (13, 15), France le regné (2654)  
Rome la cité (2263), Paris la cité (2655, 2677)
- (ii): Lions/un riche gualt plenier (2086)
- Charroi:* France la garnie (ms. D 951)  
Orenges la cité (7), Nymes la cité (971)  
Vaseüre la grant (494)
- (ii): Nymes/la fort cité garnie (904)  
Nymes/cele bone cité (945)
- Ami:* France le regnié (932)  
Romme la cité (25). Paris la cité (340, 883, 1231, 1597)
- (ii): Riviers/la cité seingnoril (2686)  
a Paris/m'en irai la cité (1055)

- Cid:* Castiella la gentil (672, 829)  
 Valençia la casa (1606), Valençia la mayor (2105, etc.)  
 Valençia la grand (3316)  
 Burgos la casa (62), Burgos essa villa (56)
- (ii): Molina/buena e rica casa (1550)  
 Gujera/un castiello palaçiano (1727)  
 Atiença/una peña muy fuort (2691)
- Roncesvalles:* a Flandes la ciudade (9)
- (ii): de Francia/de mi tierra natural (55)

Les *chevaux*, les *armes*, les *yeux*, la *bataille* (je ne cite, comme d'habitude, que quelques exemples épars):

- Roland:* bons cevals curanz (3047, 3112, 3349)<sup>41</sup>  
 espiet trenchant (3051, 3114, 3351, 3868)  
 bataille campel (3147)
- (ii): Veillantif/sun bon cheval curant (1153)
- Voyage:* un destrer curant et sujurnet (457)  
 bataille campel (452, 859)  
 les oilz del frunt (504)
- Couronnement:* un corant destrier (2187)  
 as trenchanz espiez (1526)  
 et fort espié, et espee qui taille (418, 2377, 2399)
- Charroi:* son corant destrier (358, 701)  
 les eulz del chief (575)
- Ami:* son bon corant destrier (931, 2014)  
 l'espee tranchant (1563)
- Aspremont:* estor canpal (3395)
- Cid:* cavallo corredor (1988, 2145, 2254, etc.)  
 espada tajador (780, 272 b, 3077, 3585)

41: cf. Frappier, in *Technique*, p. 85 ss.

- los ojos de la cara (27, 46, 921, 2186)  
 lid campal (784, 1111, 1333)  
 (ii): Bavioca/el cavallo que bien anda (2394).

On voit donc se continuer jusqu'aux moindres détails l'identité expressive des poèmes examinés, tant français qu'espagnols, et je passe finalement au niveau-base: le vocabulaire.

## 6. La langue

Mon dernier argument, je le tire de la langue du poème espagnol. On sait que l'influence du français et du provençal sur les autres langues romanes du Moyen Age a été énorme. Le problème se pose donc ainsi: est-ce qu'il est possible, à part l'identité compositoire, que j'espère avoir suffisamment démontrée, de déceler des gallicismes dans la langue du poème, qui est, faut-il le rappeler, un des plus anciens documents en langue espagnole? En effet, cela est possible.

Beaucoup de cas sont naturellement douteux, le même terme se développant indépendamment dans les deux régions; dans d'autres cas, il est difficile de trancher si un mot qui, phonétiquement, s'écarte du développement régulier d'un dialecte espagnol bien connu a une origine française ou non: le parler *mozarabe* du jongleur, auteur de la version conservée, peut être l'explication naturelle. Par exemple, le mot *batalla* qui en castillan aurait dû être *\*bataja*, est probablement un gallicisme (cf. Entwistle, p. 207). Mais comparez ce que ce même érudit remarque, p. 149: «the Poema del Cid shows a Mozarab of Medinaceli composing in the language of Burgos, but a little uncertain as to the right use of *ll* and *j*.» (cf. *Castejón* pour *Castellón*). Il faut donc être extrêmement précautionneux dans cette question, et je ne citerai d'abord que les cas qui me semblent tout à fait sûrs, le développement phonétique ou le sens révélant une provenance française réelle:

- amor*, le genre féminin (1325: *la vuestra amor*) montre l'influence française sur la syntaxe des mots (cf. *buena sabore*, 3602, ailleurs masc.).  
*apres*, sans diphtongaison.  
*barnax*, c'est l'anc. fr. barnage.  
*burgés*, voici ce qu'en dit Menéndez Pidal: «la forma fonéticamente correcta es 'burzés', que se halla en textos del Oriente de España.»  
*cuer*, à côté de l'espagnol *corazón*.  
*falla*. mêmes remarques que pour *batalla* (v. ci-dessus).

*finar*, première conjugaison comme en anc. fr. *finer*. Cette forme se trouve pourtant aussi en anc. it. : *finao* (Ritmo di Sant 'Alessio, 151).

*dubda*, 476 dans le sens de l'anc. fr. *dote*, 'peur', à côté de l'espagnol *miedo*. *fardido*, le *f* qui rend le *h* germanique indique une origine française; cependant, le mot se rencontre aussi sans *f*.

*fonta*, mêmes remarques.

*gentil*, *g* au lieu du *h*-régulier du castillan.

*mensaie*, tous les mots avec le suffixe *-aje* doivent être de provenance française, cf. ci-dessus *barnax*; de plus: *omenaie*, *husaie* (usage).

*mesnada*, c'est l'anc. fr. *maisniee*. Même sens.

*palafre*, anc. fr. *palefrei*. Même sens.

*pro*, anc. fr. *pro*, *preux*. Pour le sens, voir les vv. 1386, 2173, 2847.

*preson*, anc. fr. *prison*.

*razón*, fr., prov.; dans le sens de 'palabras, discurso'.

*solaz*, anc. fr. *solaz*.

*siempre*, a au v. 3093 le sens de 'tout de suite', régulier en anc. fr.

*vergel*, anc. fr. *verger*.

Outre ces cas, signalons que beaucoup de mots sont employés exactement comme leurs parallèles français dans l'épopée française, p. ex. ressemblances générales de vocabulaire dans les motifs, voir chap. 3. Voici d'autres exemples:

*abatir* – abattre (mort)

*abiltar* – avilter

*adestrar* – adestrer (v. 2301, 'guider')

*adobar* – adober

*afán* – ahan

*ayrar* – aïrier

*arrear* – arreer, -oier

*asmar* – asmer, esmer

*astu* – aste, haste, hanste

*atender* – attendre (le sens est 'esperar', usuel en esp., port. jusqu'au XVI<sup>e</sup> s.)

*brial* – blialt

*cofia* – coife

*deçender* – descendre

*deportar* – deporter

*espolón* – esperon

*galardón* – guerredon

*guisa* – guise

*mancar* – manquer (dans le sens de 'faltar, quedar por hacer')

*rastar* – rester

*reconbrar* – v. 1143, dans le sens de l'anc. fr. *recovrer*, 'attaquer de nouveau'

*rico* – riche

*toller* – tollir, toldre

*varón* – baron

*vertud* – vertu



Pour terminer, je citerai deux tours syntaxiques qui sont clairement français. Voici le vers 191 du *Cid*:

Entre Raquel e Vidas aparte ixieron amos.

Cette construction avec le sujet introduit par *entre*, si usuel en anc. fr., se retrouve également aux vers 968, 1548, 2087, 2254, 2348, 2959, 3058, 3232, donc assez fréquemment.

L'autre construction est la proposition consécutive, non-introduite (donc sans *si*, *tel*, etc.), fréquente dans les chansons de geste:

Point le cheval par les costez  
qu'il en fist le sanc voler. (Gormont 119 s.)

Li cols devale par de desus l'arçon,  
que del cheval li a fait dous tronçons. (Couronnement  
1043 s.).

Voici ce qu'en dit J. Herman, *La formation du système roman des conjonctions de subordination*. Berlin 1963, p. 140: «étant donné que la plupart de nos exemples se rencontrent dans le *Poema de Mio Cid*, il n'est pas interdit de se demander s'il ne s'agit pas ici d'une influence stylistique des chansons de geste françaises; les exemples espagnols paraissent d'ailleurs nettement moins nombreux que les exemples français.» Voici des exemples du *Cid*:

Martin Antolinez un colpe dió a Galve,  
---  
cortól el yelmo, que llegó a la carne. (765 ss.)

Longinos era çiego, que nunca vido alguandre. (352).

## 7. Conclusion

J'espère maintenant avoir démontré avec des matériaux suffisants (naturellement, beaucoup de détails ont dû être omis) que les variations qu'on trouve entre le *Cid* et une chanson de geste quelconque ne sont pas autres que celles qu'on trouve p.ex. entre les chansons françaises examinées ici; les différences majeures s'expliquent par les faits linguistiques, et je crois que c'est là aussi qu'il faut chercher l'origine de la versification irrégulière espagnole. Le *Cid* est une chanson de geste, et on gagnerait, je pense, à le considérer comme telle. A part les différences linguistiques (et cela vaut aussi pour les chansons franco-italiennes) il n'y a qu'un art épique dans la Romania médiévale; cet art est un art oral, traditionnel;

son origine, peut-être, germanique; son noyau, les chansons de langue d'oïl; ses prolongements, chansons de langue d'oc (Girart de Rosselho, Ronsasvals), de langue franco-italienne (Roland V<sup>4</sup>, etc.), et de langue espagnole (Cid, Roncesvalles, etc.); sa décadence, romans de chevalerie (Livre d'Ogier le Danois, Amadís de Gaula) et, d'autre part, des chansons épico-lyriques, les «romances» espagnols. Mais, et je tiens à le souligner, comparé à l'ensemble des chansons de geste, le *Cid* n'appartient pas aux plus faibles; bien au contraire, c'est une des meilleures: le jongleur y montre une maîtrise parfaite de son art.

Pour Menéndez Pidal, comme on sait, la naissance de l'épopée espagnole s'explique par les Visigoths, cf. p.ex. (2), p. 54: «Tenemos, pués, un caso seguro de haberse perpetuado una leyenda heróica goda en la baja Edad Media española» (la légende de Rodrigue, dernier roi visigoth d'Espagne). Mais il construit toute son argumentation sur des légendes, c'est-à-dire sur les sujets de la poésie héroïque, et une légende héroïque ne vit pas nécessairement par des chansons épiques, quoi qu'on en dise. Je crois avoir démontré que l'origine de l'épopée espagnole, *l'art de chanter de geste*, doit être placée en France (et on peut démontrer cette même chose pour toutes les chansons épiques conservées en Espagne, voir Menéndez Pidal (5). Voici, à titre d'exemple, une description de bataille:

Veredes lidiar a profia, et tan firme se dar,  
atantos pendones obrados, alçar e abaxar,  
atantas lanças quebradas por el primero quebrar,  
atantos cavallos caer et non se levantar,  
atanto cavallo sin dueño por el campo andar.

Ce sont les vers 930 ss. du *Rodrigo y el Rey Fernando*, op. cit. p. 257 ss. On reconnaît tout de suite le motif analysé ici p. 88-89). Mais, par là, je ne nie pas une origine germanique, quoique indirecte, de l'épopée espagnole. En effet, le traditionalisme, tel qu'il est représenté par Menéndez Pidal dans son dernier chef-d'œuvre, (3), semble très convaincant, et il semble même être l'hypothèse la plus juste et la plus satisfaisante jusqu'à présentée, cf. Aebischer, p. 8: «Ce sont des faits que je présente. Des faits qui, hélas, amèneront à une conclusion: qu'avec l'*Histoire poétique de Charlemagne* on était, tout compte fait, plus près de la vérité qu'avec *Les Légendes Épiques*.» On peut seulement déplorer que personne avant M. Rychner ne se soit intéressé aux recherches récentes sur la poésie

orale, et aux études homériques en particulier. Cela aurait fourni beaucoup plus de perspectives au traditionalisme; et l'existence latente d'une poésie orale qui est un phénomène bien connu dans beaucoup de pays, même d'une poésie épique de grande échelle, n'aurait pas semblé si étrange et si inouïe aux médiévistes. Du moins, une chose semble sûre: l'art de chanter de geste doit être beaucoup plus ancien que le ms. O du *Roland*; c'est-à-dire, l'art comme décrit ici, n'est pas inventé d'un seul coup par quelque Tuold imaginaire, il n'est pas mis en œuvre pour la première fois dans le *Roland*, version O, tout au contraire, il doit avoir une longue et solide tradition derrière lui pour atteindre à sa maturité au XI<sup>e</sup> siècle. Voici ce que dit M. Le Gentil, p. 87: «Donc, ainsi que tendent à le confirmer à la fois le *Fragment de la Haye* et la *Nota Emilianense*, ce n'est pas l'existence d'un seul poème que nous sommes amenés à envisager près de cent ans avant la date assignée au *Roland d'Oxford*, mais l'existence d'une activité épique assez large, disons même d'une vaste littérature épique orale . . . . »

Pour conclure, je ne ferai que ces quelques remarques à propos de l'attitude de Menéndez Pidal: « . . . los versos 860-682 del Pèlerinage de Charlemagne (comienzo del siglo XII):

Que vos en ai je mais lonc plait a conter?  
ils passent les païs, les estranges regnez,  
venut son a Paris

Y al registrar este importante ejemplo me apresuro a negar que *ils passent les païs* . . . pueda ser tomado como una variante típica, modelo del verso de Mío Cid 1.826:

Passando van las sierras e los montes e las aguas.»

(cit. Chasca, p. 171). Non, bien sûr, le vers 861 du *Voyage* n'est pas, ne peut pas être le modèle du vers 1826 du *Cid* (comment le serait-il?). Mais il ne s'agit pas de trouver des vers bien délimités, individuels qui soient les modèles d'autres vers d'autres chansons; de telles recherches seraient absurdes, car de tels vers n'existent certainement pas. Ce qui importe, c'est le schème abstrait, sous-jacent à la création épique, l'art du poète épique par lequel il bâtit ses motifs à partir des formules (les hémistiches), l'art de construire une chanson par ces motifs, *sans l'aide de l'écriture*. Le poète du *Cid*, version conservée, n'a pas emprunté quel-

ques vers çà et là dans quelques chansons françaises (et cela serait la 'imitación superficial' dont parle Menéndez Pidal dans son édition du poème), il en a appris la technique. Voilà le type de parenté qui unit les vers 860-62 du *Voyage* au vers 1826 du *Cid*; les passages en question sont tous deux constituants du motif *voyage* (et, partant, des 'variantes típicas'), dont les exemples abondent dans les chansons et dont j'espère avoir suffisamment démontré la réalité, et dans les chansons françaises et dans le *Cantar de Mio Cid*.

Michael Herslund

COPENHAGUE

#### BIBLIOGRAPHIE

- P. Aebischer: *Textes norrois et littérature française du Moyen Age*. I. Genève 1954.  
 J. M. Aguirre: *Épica oral y épica castellana*. *Romanische Forschungen* 80. 1968.  
 Maurice Bowra: *Heroic Poetry*. London 1964 (1952).  
 N. K. Chadwick: *Russian Heroic Poetry*. Cambridge 1932.  
 Edmund de Chasca: *El Arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*. Madrid 1967.  
 Ernst Robert Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York 1963 (Bern 1948).  
 W. J. Entwistle: *The Spanish Language*. London 1962 (1936).  
 Edmond Faral: *La Chanson de Roland*. Paris 1967 (1932).  
 Jean Frappier: *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*. (I-II). Paris 1955, 1967.  
 Jules Horrent: *Le Pèlerinage de Charlemagne*. Paris 1961.  
 W. P. Ker: *Epic and Romance*. New York 1957 (1896).  
 G. S. Kirk (éd.): *The Language and Background of Homer*. Cambridge 1964.  
 A. T. Laugesen: *Middelalderlitteraturen, en orientering*. København 1966.  
 P. Le Gentil: *La Chanson de Roland*. Paris 1967.  
 R. Menéndez Pidal (1): *De primitiva lirica española y antigua épica*. Madrid 1968 (1951).  
 id. (2): *Los Godos y el origen de la epopeya española*. Madrid 1955.  
 id. (3): *La Chanson de Roland*. Paris 1960.  
 id. (4): *Flor nueva de romances viejos*. Buenos-Aires 1967 (1938).  
 id. (5): *Reliquias de la poesía épica española*. Madrid 1951.  
 Erich von Richthofen: *Estudios épicos medievales*. Madrid 1954.  
 Martin de Riquer: *Les chansons de geste françaises*. Paris 1957.  
 Jean Rychner: *La chanson de geste*. Genève 1955.  
*La Technique littéraire des chansons de geste*. Actes du Colloque de Liège (septembre 1957). Paris 1959.  
 CFMA = Classiques Français du Moyen Age.  
 TLF = Textes Littéraires Français.  
 TTrA = Textes et Traitement Automatique.

## RÉSUMÉ

L'article propose une comparaison stylistique entre le *Cantar de Mio Cid* et les chansons de geste françaises, comme base pour des conclusions sur l'origine de l'épopée espagnole. En attirant l'attention sur les faits proprement oraux, comme l'a déjà fait M. Rychner, il voudrait élargir la perspective du *traditionalisme*, tel qu'il est représenté par Menéndez Pidal (3). A la lumière des recherches homériques p. ex., il serait possible de donner des descriptions plus justes des chansons épiques, et par là de mieux comprendre leur place unique dans la littérature romane du Moyen Age. Seulement en acceptant le point de vue «oral», on peut rendre compte, je crois, du style tout spécial des chansons de geste. Cela vaut aussi pour le *Cantar de Mio Cid* et les autres documents de l'épopée espagnole. Et si l'on peut démontrer une identité de technique compositoire entre les chansons françaises et le *Cantar de Mio Cid* (la seule œuvre complète de la poésie épique espagnole), il est probable que l'origine de l'épopée espagnole devra être cherchée en France, où l'art de *chanter de geste* a vécu longtemps à l'état latent, avant d'apparaître dans les manuscrits, pour la première fois avec le Roland, ms. O, vers 1140.

ques vers çà et là dans quelques chansons françaises (et cela serait la 'imitación superficial' dont parle Menéndez Pidal dans son édition du poème), il en a appris la technique. Voilà le type de parenté qui unit les vers 860-62 du *Voyage* au vers 1826 du *Cid*; les passages en question sont tous deux constituants du motif *voyage* (et, partant, des 'variantes típicas'), dont les exemples abondent dans les chansons et dont j'espère avoir suffisamment démontré la réalité, et dans les chansons françaises et dans le *Cantar de Mio Cid*.

Michael Herslund

COPENHAGUE

#### BIBLIOGRAPHIE

- P. Aebischer: *Textes norrois et littérature française du Moyen Age*. I. Genève 1954.  
 J. M. Aguirre: *Épica oral y épica castellana*. *Romanische Forschungen* 80. 1968.  
 Maurice Bowra: *Heroic Poetry*. London 1964 (1952).  
 N. K. Chadwick: *Russian Heroic Poetry*. Cambridge 1932.  
 Edmund de Chasca: *El Arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*. Madrid 1967.  
 Ernst Robert Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York 1963 (Bern 1948).  
 W. J. Entwistle: *The Spanish Language*. London 1962 (1936).  
 Edmond Faral: *La Chanson de Roland*. Paris 1967 (1932).  
 Jean Frappier: *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*. (I-II). Paris 1955, 1967.  
 Jules Horrent: *Le Pèlerinage de Charlemagne*. Paris 1961.  
 W. P. Ker: *Epic and Romance*. New York 1957 (1896).  
 G. S. Kirk (éd.): *The Language and Background of Homer*. Cambridge 1964.  
 A. T. Laugesen: *Middelalderlitteraturen, en orientering*. København 1966.  
 P. Le Gentil: *La Chanson de Roland*. Paris 1967.  
 R. Menéndez Pidal (1): *De primitiva lirica española y antigua épica*. Madrid 1968 (1951).  
 id. (2): *Los Godos y el origen de la epopeya española*. Madrid 1955.  
 id. (3): *La Chanson de Roland*. Paris 1960.  
 id. (4): *Flor nueva de romances viejos*. Buenos-Aires 1967 (1938).  
 id. (5): *Reliquias de la poesía épica española*. Madrid 1951.  
 Erich von Richthofen: *Estudios épicos medievales*. Madrid 1954.  
 Martin de Riquer: *Les chansons de geste françaises*. Paris 1957.  
 Jean Rychner: *La chanson de geste*. Genève 1955.  
*La Technique littéraire des chansons de geste*. Actes du Colloque de Liège (septembre 1957). Paris 1959.  
 CFMA = Classiques Français du Moyen Age.  
 TLF = Textes Littéraires Français.  
 TTrA = Textes et Traitement Automatique.