

Carlos Alvar et Constance Carta (éds.)



In Limine Romaniae

Chanson de geste et épopée européenne

Peter Lang

Cet ouvrage réunit les travaux des plus grands spécialistes en poésie épique romane du Moyen Âge, rassemblés en juillet 2009 à Genève pour le XVIII^e congrès international de la Société Rencesvals. Ils ont consacré leurs efforts à analyser et à commenter des chansons de geste qui ont vu le jour dans les limites géographiques, politiques ou linguistiques de l'Occident européen. Les articles sont groupés en quatre sections: l'épopée franco-italienne; l'épopée germanique en relation avec la romane; la postérité épique dans le roman en Espagne; les animaux dans les chansons de geste. Parmi tant d'autres, la *Chanson de Roland*, la *Chanson de Guillaume*, le *Nibelungenlied*, le *Poème du Cid* ou le *Digenis Akritis* permettent d'établir des liens thématiques ou littéraires qui contribuent à dessiner un panorama toujours plus complet du monde médiéval.

Carlos Alvar est l'auteur d'environ deux cents articles et d'une trentaine de livres sur la littérature médiévale espagnole et romane plus généralement, ce qui lui a valu d'être connu internationalement. Parmi ses travaux consacrés au genre épique, on compte des éditions de textes, des traductions et des articles de recherche sur la tradition textuelle espagnole, sur le *Poème du Cid*, *Rollan a Saragossa*, *Ami et Amile* et *L'Entrée d'Espagne*.

Constance Carta est assistante doctorante à l'Université de Genève depuis 2007. Actuellement boursière FNS au CSIC de Madrid, elle prépare une thèse sur le vocabulaire de l'activité intellectuelle dans des textes castillans du XIII^e siècle. Membre de l'AIH, de l'AHLM et de la SSEH, elle a déjà participé à divers congrès internationaux et publié plusieurs articles dans des revues comme *Troianalexandrina* ou la *Revista de Filología Española*.

In Limine Romaniae

Carlos Alvar et Constance Carta (éds.)

In Limine Romaniae

Chanson de geste et épopée européenne



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Information bibliographique publiée par «Die Deutsche Nationalbibliothek»
«Die Deutsche Nationalbibliothek» répertorie cette publication dans la
«Deutsche Nationalbibliografie»; les données bibliographiques détaillées sont
disponibles sur Internet sous «<http://dnb.d-nb.de>».

Cet ouvrage a pu voir le jour grâce à un subside du Fonds national suisse.

Illustration de couverture : Kantonsbibliothek Vadana St. Gallen,
VadSlg Ms. 302, Teil 2, fol. 52 v (Codices Electronici AG, www.e-codices.ch).

ISBN 978-3-0343-1065-9

E-ISBN 978-3-0352-0122-2

© Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, Berne 2012
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Berne, Suisse
info@peterlang.com, www.peterlang.com

Tous droits réservés.

Cette publication est protégée dans sa totalité par copyright.

Toute utilisation en dehors des strictes limites de la loi sur le copyright est
interdite et punissable sans le consentement explicite de la maison d'édition.
Ceci s'applique en particulier pour les reproductions, traductions, microfilms,
ainsi que le stockage et le traitement sous forme électronique.

Imprimé en Suisse

Table des matières

Carlos ALVAR

Introduction	1
--------------------	---

Séances plénières

Matthew BAILEY

La evolución de la leyenda cidiana desde la <i>Historia Roderici</i> hasta nuestros días	7
---	---

Víctor MILLET

Carolus and Theodoricus. Romance and Germanic heroic poetry: differences and points of contact	19
---	----

James SIMPSON

«Uns uers si mals»: H.R. Giger et les animaux de cour dans la <i>Chanson de Roland</i>	39
---	----

Jean-Claude VALLECALLE

Les chansons de geste franco-italiennes: héritage et réinterprétation d'une tradition littéraire	61
---	----

Communications

Philip BENNETT

Les Avatars de Guibourc I: cycle de Guillaume, Wolfram, i <i>Nerbonesi</i>	93
---	----

Wilfrid BESNARDEAU

«Animalités sarrasines» ou portrait du Sarrasin en animal dans la <i>Geste Rainouart</i>	107
---	-----

Marion BONANSEA	
Le <i>Waltharius</i> et l'épopée romane: réflexions sur la temporalité épique	123
Mario BOTERO GARCÍA	
Charlemagne dans le <i>Tristan en prose</i> : persistance du mythe	141
Giuseppina BRUNETTI	
L'Antiquité partagée: la tente historiée du païen Agolant dans la <i>Chanson d'Aspremont</i> franco-italienne	151
Paola CALEF	
La figura dell'interprete nel <i>Florisando</i>	175
Delphine DALENS-MAREKOVIC	
Quelques remarques sur l'avifaune épique	195
Magaly DEL VECCHIO-DRION	
La <i>Prise de Cordres et de Seville</i> : suite ou réécriture de <i>Guibert d'Andrenas</i> ?	209
Hillary ENGELHART	
Auberon's Gracious Presence in <i>Huon de Bordeaux</i>	219
Valérie GUYEN CROQUEZ	
Les animaux dans les <i>Croniques et conquestes de Charlemaine</i> de David Aubert	229
Stephanie L. HATHAWAY	
The Malignd Sister of Guillaume d'Orange: Blancheflor in <i>Aliscans</i> and Wolfram's <i>Willehalm</i>	241
Ioannis KIORIDIS	
El llanto frente a las doncellas masacradas en el poema épico bizantino de <i>Digenis Akritis</i>	257
Dorothea KULLMANN	
Du nouveau sur la <i>Chanson de la croisade albigeoise</i>	269

Marcella LACANALE

Nota su segni diacritici ed accenti nel ms. di Oxford
della *Chanson de Roland* 297

Santiago LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS

Florence de Rome y su versión española 307

Margarida MADUREIRA

Image et fonction du lion dans deux chansons de geste
du XIV^e siècle: la *Belle Hélène de Constantinople*
et *Florent et Octavien* 325

Antonia MARTÍNEZ PÉREZ

Entre lo épico y lo novelesco: Interconexiones de género
en la determinación de *Parise la Duchesse* 341

Leslie MORGAN ZARKER

Les Avatars de Guibourc II. Orable, Guibourc, Tiborga:
Métamorphose d'une protagoniste littéraire française en Italie .. 355

Tiziano PACCHIAROTTI

Jean Bodel, dalla materia epica al teatro.
Forme del discorso e cultura medievale 375

Juan PAREDES

Épica y cine. En torno a la figura del Cid 399

David PATTISON

Los animales en la tradición épica española 411

Dimitri PÉTALAS

La lutte entre le héros et la femme guerrière dans
le *Nibelungenlied* et dans une chanson de geste byzantine 421

Doriana PIACENTINO

Observations sur *Girart de Vienne* de Bertrand
de Bar-sur-Aube: stratification idéologique et droit public 429

Paolo RINOLDI	
Alexandre et la panthère marine	441
 Claude ROUSSEL	
Les animaux secourables dans les chansons de geste tardives . . .	463
 Michela SCATTOLINI	
La fureur de Belisant / Blancaflor. Réflexions sur la tradition de la légende de Berthe aux grands pieds	477
 Eva SIMON	
Probabile nucleo catalano della storia franco-veneta di <i>Ogier le Danois</i>	503

Tables rondes

Paolo RINOLDI, Maria CARERI, Marie-Laure SAVOYE, A.-F. LEURQUIN	
Le corpus épique et la base de données Jonas: un projet de travail	521
 Giovanni PALUMBO & Anna CONSTANTINIDIS	
La <i>Chanson d'Aspremont</i> : à propos d'une nouvelle édition du corpus français	533
 Abstracts	553

Présentation

Carlos ALVAR

Université de Genève, Suisse

Pour la première fois depuis la fondation de la Société Rencesvals en 1955, l'un de nos congrès a eu lieu en Suisse. Ainsi s'est réalisé un souhait exprimé par nous tous depuis fort longtemps: durant les célèbres Colloques de Roncevaux, la Suisse avait été représentée par un chercheur de l'importance d'André Burger; par la suite il y en eut d'autres, comme André De Mandach, mais il ne fut pas possible d'organiser un congrès en ces terres. Un demi-siècle a ainsi passé. De tous les pays qui ont participé aux Colloques de Roncevaux, seule la Suisse n'avait pas encore assumé la tâche et la responsabilité d'organiser une rencontre.

Après le congrès de Grenade (2003), divers collègues ont insisté auprès de moi pour qu'un congrès soit tenu à Genève. Il a fallu attendre la rencontre américaine de Storrs, si importante pour notre petite histoire: pour la première fois, on quittait l'Europe et on acceptait l'anglais comme langue «officielle» à côté des langues romanes (français, espagnol, italien, portugais). Il s'agissait là de deux initiatives – réunion aux États-Unis et emploi de l'anglais – qui révélaient la vitalité de la branche américano-canadienne, laquelle s'était organisée de manière autonome bien avant cela, avec son propre bulletin, *Oliphant*.

La décision d'organiser un congrès en Suisse, et plus précisément à Genève, partait d'un fait personnel: ma présence dans ce pays depuis 1999 et mon expérience, acquise lors de l'organisation d'autres congrès de la Société. En 1978, ce fut le long du Chemin de Saint-Jacques, pour commémorer les 1200 ans de la bataille de Roncevaux; puis, à Barcelone et à Grenade. J'ai œuvré, lors des deux premiers, sous la direction de Martín de Riquer; pour le troisième, j'ai collaboré avec mon collègue Juan Paredes. Ainsi s'explique que l'Unité d'espagnol, dont je suis professeur ordinaire, ait pris la responsabilité de l'organisation du congrès qui nous a réunis du 20 au 24 juillet 2009.

Les thèmes retenus par le Bureau international lors de sa réunion à Paris le 8 mars 2007 ont été les suivants:

- Textes épiques franco-italiens
- Épopée germanique, épopée romane
- Les animaux dans la chanson de geste
- La postérité épique dans le roman en Espagne

L’affiche de notre congrès qui figure sur la convocation et la couverture du volume des Actes reproduisent une enluminure représentant la mort de Roland. Les deux temps de cette enluminure (chaque moitié) nous montrent la tentative du héros pour rompre l’épée Durandal contre un rocher. Notre héros ne peut déjà plus se tenir debout, mais il n’est pas encore complètement tombé: il est assis, le cor à ses pieds. Les arbres, dans ce début de temps, s’agitent, mus par un orage. Dans le second temps, le calme est revenu; le vent a cessé et les arbres sont maintenant immobiles; et c’est justement dans cette atmosphère de quiétude – physique et spirituelle – que Roland rend le gant à l’archange saint Michel. Tout ceci se déroule entre l’Espagne et la France, dans les Pyrénées, peut-être à Roncevaux. L’histoire est bien connue.

Mais cette enluminure présente d’autres valeurs symboliques: elle se trouve dans un manuscrit en allemand, le *Karl der Grosse* du Rhapsode ou du «Stricker». Pour ceux qui ne sont pas familiers avec cette œuvre, je dirai qu’il s’agit d’un remaniement en rimes du *Ruolantes Lied* du prêtre Conrad. Le texte de Stricker, qui se situe vers 1235, est une des versions des légendes carolingiennes du domaine germanique qui ont connu le plus de succès. On peut encore ajouter qu’elle pourrait avoir été rédigée à l’occasion de «l’arrivée en 1233 des reliques de saint Charlemagne à Zurich». Le manuscrit d’où est tirée cette enluminure est conservé à la Stadtbibliothek de Saint-Gall, ville suisse qui fut construite autour du célèbre monastère du même nom.

L’Espagne et la France sont réunies dans le motif ici représenté; le monde germanique et la Suisse apportent leur concours au texte et à l’enluminure. Presque tous les thèmes retenus par le Bureau international sont représentés dans l’enluminure, ce qui constitue déjà une raison suffisante pour justifier son utilisation. L’épée et le cor reposent dans le giron de Roland; les deux objets étaient arrivés du ciel. Comme dans les vitraux de Chartres, le héros n’est pas couché et ne lâche pas l’épée, attendant que Charlemagne arrive pour la lui remettre.

Les enluminures du manuscrit de Saint-Gall du *Karl der Grosse* n'étaient pas les plus connues des spécialistes jusqu'à ce que Rita Lejeune (avec Jacques Stiennon) attire l'attention sur l'importance de ces images. Notre illustration constituera un souvenir de ce XVIII^e congrès tout comme elle veut rendre hommage à la grande chercheuse belge, qui nous a quittés quatre mois avant le début du congrès (le 18 mars 2009).

Ces cinq jours de travail intense, qui se sont déroulés dans la lumière de l'été et la douceur du climat genevois, se trouvent maintenant enfermés dans ce volume des Actes. Celui-ci contient la majeure partie des communications d'une quarantaine de spécialistes venus du monde entier, dont le travail a été au préalable soumis à la science de leurs collègues. Les trente-trois articles qui composent ce livre collectif nous permettent d'apprécier pleinement l'importance de ce XVIII^e congrès international, comme ils nous font sentir la nostalgie de ces quelques jours de partage scientifique et de retrouvailles entre amis. Nous gardons un souvenir ému de la visite que nous avons faite à la Fondation Bodmer – laquelle avait préparé spécialement pour nous des manuscrits de caractère épique – et de l'excursion à Gruyères, visite et excursion qui nous ont permis de mieux connaître deux aspects importants de la Suisse: la richesse de ses bibliothèques, publiques et privées, et la beauté de ses paysages, fréquemment unis à des traditions héroïques. Ma propre faiblesse ne nous a pas permis de renoncer, hélas, à la tentation du fromage et du chocolat.

Le Fonds national suisse nous a fait confiance tant pour l'organisation du congrès que pour ce qui est de la publication des Actes; nous espérons ne pas l'avoir déçu.

Je tiens ici à remercier tout un groupe d'étudiants qui a oublié pour un temps ses activités, son travail ou ses vacances afin de nous aider durant toute la semaine du congrès. D'autres auraient voulu participer, mais les circonstances ne le leur ont pas permis. Merci à chacun d'entre eux. Pendant deux années et demie, c'est-à-dire entre le moment où le Bureau international a approuvé la tenue du congrès genevois et la clôture de celui-ci le 24 juillet 2009, deux personnes, en particulier, ont travaillé avec enthousiasme à son organisation. Ce sont Constance Carta et Sarah Finci, mes deux assistantes. Le succès de ce congrès a été le

leur. Je tiens à les remercier ici publiquement. Depuis la fin du congrès, deux autres années se sont maintenant écoulées. Cependant, pour certains, le travail n'a pas pris fin lors du dîner de clôture. Aucune relâche n'était possible si nous voulions que les Actes parviennent aux participants dans un délai raisonnable et avec la qualité formelle que méritaient les nombreuses heures de travail fournies par chacun des spécialistes qui ont contribué à cet ouvrage. Constance Carta s'est occupée de toutes les étapes nécessaires pour que ce beau livre puisse se trouver maintenant entre nos mains. À nouveau, mes remerciements vont à elle.

Séances plénières

La evolución de la leyenda cidiana desde la *Historia Roderici* hasta nuestros días

Matthew BAILEY

Washington and Lee University, Virginie, États-Unis

Rodrigo Díaz de Vivar, El Cid (1045-1099), fue una figura transcendental, como se evidencia por el hecho de que poco después de su muerte se compuso una biografía latina de su vida, la *Historia Roderici* (c. 1110). Hubo pocas biografías escritas en la España del siglo XII, y las que han sobrevivido relatan los hechos de reyes o de santos, no de nobles guerreros como Rodrigo. Su conquista del reino musulmán de Valencia en 1094 fue la hazaña que le consagró una fama inaudita entre sus contemporáneos. Aun así, la fama evidenciada por la existencia de su biografía latina es poca en comparación con la vida legendaria que comenzó poco después de su muerte.

Los historiadores han decidido que cualquier texto que no haya sido contemporáneo con sus hazañas, o atribuible a un testigo contemporáneo, no es una fuente fiable para la reconstrucción de su vida histórica. Así que, ¿cómo hemos de entender las narraciones posteriores a la *Historia*, la más importante de ellas el *Cantar de Mio Cid*, puesto por escrito en pergamino en 1207, unos cien años después de la *Historia*? Si no son fiables como fuentes históricas, entonces, ¿qué significado pueden tener para nosotros?

Son, por supuesto, narraciones que dan un nuevo significado a la vida de Rodrigo. Al igual que las lenguas en que están escritas, proveen una interpretación de sus hazañas que se ajusta a un nuevo contexto. Estas narraciones tendrían poco sentido para el Cid o sus contemporáneos, pero, en el caso de cada recreación de su vida, una sociedad diferente, todavía impresionada por sus hazañas, se refleja por un momento sobre la vida del Cid como modo de examinar sus propios valores.

Los textos que vamos a revisar aquí incluyen el texto predilecto de los historiadores, la latina *Historia*, ya que supuestamente contiene información de testigos oculares de muchas de las hazañas del Cid. También revisaremos algunos pasajes de dos poemas épicos, el *Cantar*, en

que se retrata un guerrero castellano ya maduro y mesurado, y las *Mocedades de Rodrigo* (c. 1300), en el que Rodrigo es un joven agresivo y rebelde. Basado en la misma historia narrada en las *Mocedades*, pero mucho más temperado por el contexto social de la España imperial, es el drama renacentista de Guillén de Castro, *Las Mocedades del Cid* (1612). Por último, veremos algunas escenas de una obra inspirada en estas fuentes anteriores, pero también formulada en la imaginativa particular de la época dorada de Hollywood, la película *El Cid*, protagonizada por Charlton Heston y Sophia Loren. Nos enfocaremos en dos aspectos de estos variados retratos, la relación entre Rodrigo y su señor, y la relación entre Rodrigo y su esposa, Ximena. Se podrían hacer muchas otras comparaciones, pero estos dos aspectos ofrecen contrastes que deben de servirnos en nuestro intento de distinguir entre las distintas manifestaciones de su vida legendaria.

Historia Roderici (HR)

Entre los textos que examinaremos, la *HR* es el único que los historiadores consideran una biografía fiable de Rodrigo. Es un texto escrito en un estilo llano, con poca elaboración, pero los hechos que describe son notables en la manera en que se diferencian de las leyendas posteriores. Lo que tiene en común con las demás recreaciones, es que su autor debe haber pensado que su narración contenía los detalles más pertinentes de la vida de Rodrigo. La *HR* no dice casi nada sobre la familia del protagonista, mencionando solamente al principio que, como premio por su buen servicio, el rey Alfonso lo casó con su sobrina Ximena Díaz. Luego hay una referencia al encarcelamiento de su esposa y de sus hijos por el rey Alfonso como consecuencia de un acto que el rey ha percibido como traición, el fracasado intento de reunir al ejército del rey con el de Rodrigo, para hacerle frente al moro en el sitio del castillo de Aledo. Luego, hacia el final de la obra, se menciona que las hijas de Rodrigo se casan con la alta nobelza de los reinos de Navarra y de Aragón. Y, finalmente, la mención de la partida de Ximena y los castellanos de Valencia y de su vuelta a Castilla, cargando los restos mortales del ya fallecido Rodrigo. En total, menos de un párrafo en toda la obra. En ninguna de

esas referencias, van a hablar los miembros de su familia, ni nos hacen saber tampoco lo que pueden estar pensando ninguno de ellos.

Al detallar la relación entre Rodrigo y su señor, a diferencia de todos los otros textos, la *HR* narra que Rodrigo sirvió a una serie de señores: el rey Sancho II de Castilla, Alfonso VI de León y Castilla, al-Mu'tamin de Zaragoza y su hijo al-Musta'in, antes de convertirse en príncipe (*princeps*) independiente del reino de Valencia. Inicia su carrera y es hecho caballero por el rey Sancho de Castilla, a quien sirvió como alférez de su ejército en batallas ganadas contra el rey Ramiro de Aragón y contra el propio hermano de Sancho, Alfonso de León, a quien más tarde serviría como vasallo suyo. Rodrigo lucha honradamente en el sitio de Zamora, ciudad que pertenecía a Urraca, hermana del rey Sancho. Cuando el rey Sancho muere, el narrador explica que Alfonso lo recibe con honores y gran estima, dándole como esposa a su sobrina Ximena Díaz.

La *HR* luego detalla muchas de las batallas entabladas por Rodrigo, primero al servicio del rey Alfonso, luego durante los cinco años de exilio de Castilla al servicio del rey musulmán al-Mu'tamin de Zaragoza, las muchas vicisitudes de su servicio posterior a Alfonso antes del segundo exilio y, finalmente, como magnate independiente del reino de Valencia. Lo que más nos interesa aquí es la extensa historia de su relación problemática con Alfonso, a quien sirve cuando es llamado a hacerlo, y contra quien batalla cuando las circunstancias de su exilio lo requieren, primero al servicio de al-Mu'tamin y luego de su hijo al-Musta'in, pero también por su propia iniciativa, como acto vengativo contra sus enemigos en la corte de Alfonso, o simplemente para enriquecerse saqueando sus territorios. Tal vez lo más distintivo del retrato de Rodrigo en la *HR* es la manera en que se niega siempre a humillarse ante la figura del rey Alfonso.

La separación final de Rodrigo y Alfonso ocurre antes de la conquista de Valencia en 1094, aquí según Richard Fletcher, quien sigue la narración de la *HR*:

Rodrigo recibió cartas de la reina Constanza y de amigos en Castilla mientras sitiaba a Liria en el invierno de 1090-91. Le instaban a que juntara su ejército con el del rey para iniciar una campaña contra los almorávides. Siguió su consejo, juntándose con el rey en Martos y juntos fueron a acampar cerca de Granada. El enemigo no presentó batalla, así que después de seis días el rey mandó a su ejército de vuelta a Toledo por vía de Úbeda. La reconciliación con el rey no duró mucho. En las afue-

ras de Granada hubo una querella sobre protocolo –una cuestión de dónde Rodrigo decidió poner su tienda en relación a la del rey. A Alfonso le apoyaban sus cortesanos. En Úbeda el rey atacó a Rodrigo verbalmente, acusándole de «muchas y varias cosas –pero no ciertas». Planeaba tomarlo prisionero, pero Rodrigo se percató de su plan y escapó. Urgido por los enemigos de Rodrigo, el rey se negó a aceptar las protestaciones de inocencia que presentaba Rodrigo. El rey volvió a Toledo y Rodrigo volvió al Levante (Fletcher 1989, 160-61)¹.

En los ocho años que le quedaron de vida Rodrigo no volvió a servir a ningún rey. La conquista del reino de Valencia en 1094 consolidó su estatus como soberano independiente, llevándolo a firmar los documentos y los decretos como *Princeps*, o Príncipe de Valencia. Designó a su propio obispo para la sede de Valencia y negoció los matrimonios de sus hijas con las casas reales de Navarra y Aragón. La *HR* subraya el estatus independiente de Rodrigo al no volver a mencionar a Alfonso hasta después de la muerte de Rodrigo, cuando el rey es llamado a Valencia a socorrerla del sitio del ejército almorávide. Al final, decide no defenderla sino abandonarla y negociar el pasaje seguro de vuelta a Castilla para Ximena y los otros cristianos, que llevan consigo el cuerpo de Rodrigo.

Cantar de Mio Cid (Cantar)

Ésta es la obra más conocida de las narraciones que vamos a comentar hoy. No se debe de confundir con una historia verdadera de la vida de Rodrigo Díaz, sino que debe de entenderse como una narración de la vida del Cid compuesta unos cien años después de su muerte natural. Tiene un prejuicio particular a favor de la autoridad suprema del rey sobre sus vasallos, y de la obligación de los vasallos de servir a su señor en los tiempos buenos y malos, y de nunca vacilar en su lealtad. También, los guerreros como el Cid, exiliados por su rey durante los años más productivos de su vida, pueden continuar siéndole leal luchando a beneficio de sus familias, para elevar su estatus y, con el paso del tiempo, volver al

1 Richard Fletcher, *The Quest for El Cid*, New York, Oxford, UP, 1989, pp. 160-161.

favor real, lo cual les beneficia a ellos y a sus familias de igual modo. Al mantenerse leales a su señor, Dios les favorecerá en todo.

Al salir al exilio, vemos que el Cid se esfuerza por mantener a su familia y proveerles de todo lo que necesitan para sobrevivir la separación:

Ya doña Ximena, la mi mugier tan complida,
 commo a la mi alma yo tanto vos quería.
 Ya lo vedes, que partimos emos en vida,
 yo iré e vós fincaredes remanida.
 Plega a Dios e a Santa María, que aún con mis manos case estas mis fijas,
 o que dé ventura e algunos días vida,
 e vós, mugier ondrada, de mí seades servida [fol. 6v, 278-284]².

Y luego, después de unirse nuevamente con su familia, puede volver al favor del rey, ya que nunca ha dejado de servirle, ni ha le faltado en su lealtad, como puede apreciarse en la escena del perdón, en que el Cid se humilla ante su señor:

Cita los versos 2016-2024 de los folios 41r-41v:

Don lo ovo a ojo el que en buen ora nasco,
 a todos los sos estar los mandó,
 sinon a estos cavalleros que quieré de coraçón.
 Con unos quinze a tiérras' firió,
 commo lo comidía el que en buen ora naçió,
 los inojos e las manos en tierra los fincó,
 las yerbas del campo a dientes las tomó, [fol. 41r, 2016-2022]

llorando de los ojos, tanto avié el gozo mayor,
 assí sabe dar omildança a Alfonso so señor. [fol. 41v, 2023-2024]

Estos pasajes confirman que el poema se compuso como una defensa de buenas y estables relaciones entre vasallo y señor, como modo de asegurar la victoria contra el enemigo común, el musulmán. En el poema, el Cid obra para sí mismo o para su rey, pero no para ningún señor musulmán. Su dios y su familia le sirven de apoyo, sobre todo cuando es exiliado por su rey. Al serle leal a su natural señor, incluso en el exilio, alcanzará la grandeza verdadera.

2 Todas las referencias al *Cantar* se extraen de la página web de Matthew Bailey, ed., <<http://laits.utexas.edu/cid/>>, The University of Texas, 2002.

Mocedades de Rodrigo (MR)

Una crónica tardía de finales del siglo trece, la *Crónica de Castilla* (c. 1295), contiene una narración de la juventud de Rodrigo que se puso por escrito en verso cerca de 1320, lo más probable. La narración relata las hazañas del joven Rodrigo, y se viene conociendo por esa temática, con el nombre de sus *Mocedades*. Hay corrientes socio-políticas de la época que, sin duda, contribuyeron a la formación de esta narración legendaria, pero, al mismo tiempo, la historia tiene una fuerza mítica que parece distanciarla de la realidad social en que se formó. A continuación vamos a resumir las acciones principales relacionadas con el tema que nos ocupa.

El conde Gómez de Gormaz atacó a la familia de Rodrigo en una correría en que hirió a sus pastores y le robó su ganado. En compensación, el padre de Rodrigo monta un contraataque en que incendia sus propiedades y se lleva hombres, ganado y «por desonrra, las lavanderas que al agua están lavando»³ (v. 355). El conde se enfurece y exige una batalla a iguales con cien caballeros de cada lado. Rodrigo, de doce años, se muestra ávido por entrar en batalla y se junta con las fuerzas de su familia en contra de la voluntad de su padre. Lleva los primeros golpes y inmediatamente mata al conde y toma prisionero a sus hijos. Las tres hijas del conde muerto se presentan en Vivar para pedir la libertad de sus hermanos, vestidas en ropas que eran de luto, pero que se han transformado en ropas de celebración. El padre de Rodrigo se lava las manos del asunto, indicándoles que Rodrigo es el responsable de la prisión de sus hermanos. Esto le molesta a Rodrigo que, sin embargo, recomienda que su padre los ponga en libertad. Los dos hermanos inmediatamente empiezan a planear un ataque en represalia sobre Vivar, pero la hermana más joven, Ximena, les convence de que esperen que ella apele por justicia al rey castellano.

Ximena llega a la corte llorando y exige justicia al rey por los daños que ella recibió. El rey, en este poema es Fernando I de León y Castilla, confiesa que no sabe qué hacer, ya que una decisión justa contra Rodrigo

3 Todas las referencias a las *Mocedades* provienen de Matthew Bailey (ed. & translator), *Las Mocedades de Rodrigo / The Youthful Deeds of Rodrigo, the Cid*, Toronto, UP, 2007.

puede producir una insurrección de los castellanos. Ximena, de repente muy contenta, propone una solución feliz, «Datme a Rodrigo por marido, aquel que mató a mi padre» (v. 430). El consejero del rey inmediatamente reconoce la utilidad de la idea y convence al rey a enviar cartas a Rodrigo y a su padre. El mensajero, al llegar a Vivar, les asegura que Rodrigo será honrado por el rey, pero los dos están convencidos de que no se pueden fiar de ningún rey y que lo más probable es que Fernando los quiera matar como castigo por la muerte del conde, lo que ellos consideran un acto de guerra enteramente justificable.

La desconfianza hacia el rey que demuestra Rodrigo le induce a un estado de furor que es reconocible como *furia guerrera* o *furor belli*. Le advierte a su ejército que si el rey mata a su padre, entonces el regicidio no se puede considerar un acto de traición, o sea, que sería justificado, ya que no son vasallos del rey (vv. 468-69). Cuando entra a la corte, todos huyen de terror ante su rostro. Su padre besa la mano del rey, pero Rodrigo se niega a hacerlo y cuando el rey ve el tamaño de su espada, se asusta y grita: «¡Tiratme allá esse peccado!» (v. 480). Ante la denuncia de Rodrigo, el rey responde: «Dadme vos acá essa donçella, despossaremos este lozano» (v. 485). Aparece Ximena, mira a Rodrigo arriba y abajo, y dice: «Señor, muchas mercedes, ca este es el conde que yo demando» (v. 489), atribuyéndole un rango social que no tiene.

Con esto se desposan. La doncella es ahora «doña Ximena Gómez» (v. 490). Rodrigo sigue furioso con el rey y expresa su disgusto así, «Señor, vós me despossastes, más a mi pesar que de grado» (v. 492), pero llama al rey de señor y no trata de deshacer lo consagrado. Jura no besarle la mano al rey ni consumir su matrimonio hasta que no venza cinco lides campales. Aunque lo haya postergado, su iniciación en la sociedad ha comenzado. El rey alucina: «Non es este omne, mas figura ha de peccado» (v. 497).

En todo el texto épico, Rodrigo es independiente y abiertamente ofensivo al rey, a quien considera en principio su enemigo, luego lo ve como monarca a quien ha de seguir pero no servir, y finalmente como un líder incompetente, pero necesario. La sociedad que se representa se define por clanes rivales que el rey no puede controlar. Entre los aspectos más interesantes de la narración figuran la furia de Rodrigo y el papel de Ximena en apaciguarla.

Estos temas tienen un aspecto netamente mítico. Thomas Montgomery ha notado en ellos la presencia de un prototipo en el héroe épico irlandés

Cúchulainn, de la saga *Táin Bó Cúailnge*⁴ El héroe irlandés es un joven de siete años, y una fuerza de destrucción imparable cuando entra en un estado de furia, *furor belli* o *ferg*. De vuelta a casa después de una extensa matanza, exige más hombres para matar, produciendo terror por todo el pueblo. Para evitar muertes en su reino, el rey, con el acuerdo general de todos, le pide a la reina y a todas las jóvenes de la comunidad que aparezcan desnudas ante Cúchulainn. El mancebo esconde la cara y se vuelve hacia su carruaje, cuando los hombres lo prenden y lo meten en tres tinajas de agua fría. Después del tercer baño su furia se enfría y emerge del baño radiante y bello. La reina lo viste en ropas festivas y ocupa un lugar de honor a los pies del rey.

Como indica Montgomery, el estado de furia se produce en el combate y el joven no lo puede controlar. Al fin, es la comunidad del héroe que tiene que confrontar el peligro que llega a representar. La sed de matar, la cualidad masculina por excelencia, aunque necesaria para la supervivencia de la población, es también peligrosa y debe ser contrarrestada, dominada, por la última cualidad femenina, la seductividad, la cual es también necesaria para la continuación de la comunidad y su supervivencia. Montgomery asimila el papel esencial y benigno de las mujeres que apaciguan a Cúchulainn al papel de Ximena en las *MR*, a la vez que reconoce variaciones que reflejan diferentes costumbres y condiciones sociales.

No hay otra explicación convincente de la calidad mítica de las *MR*. Los acontecimientos contemporáneos del poema pueden explicar la necesidad de formular una nueva visión del héroe guerrero, tales como el reino ineficaz del rey Fernando IV, hijo de Sancho IV, y la larga regencia de la esposa de Sancho IV, la reina María de Molina, que aguardaba la mayoría de edad de Alfonso XI. Fueron años en que la nobleza adquirió una vigorosa independencia y negoció nuevos poderes, tierras y títulos para sí. El poder de la monarquía disminuyó en esos años, y el de sus vasallos aumentó notablemente. Todo esto se deshizo durante la campaña de terror que desencadenó con la llegada a la mayoría de edad y la tomada de poder de Alfonso. En los años del interregno, el joven

4 Thomas Montgomery, *Medieval Spanish Epic: Mythic Roots and Ritual Language*, University Park, PA, Penn State UP, 1998; y el artículo «Las Mocedades y *Táin Bó Cúailnge*» in Matthew Bailey (ed.), *Las Mocedades de Rodrigo: estudios críticos, manuscrito y edición*, London: King's College Centre for Late Antique & Medieval Studies (Medieval Studies XV), 1999, pp. 29-41.

Rodrigo refleja la situación de la clase guerrera que él también representa en las otras obras discutidas hasta ahora.

Ximena adquirió poder y control sobre sus dos hermanos y un rey débil, y es lo suficientemente astuta para convertir la muerte desafortunada de su padre en un matrimonio ventajoso con Rodrigo. Ella se presenta como doncella artera, tal vez reflejando la percepción entre la clase noble de las maneras de la regenta, la reina María de Molina, que también supo manipular a hombres incompetentes, uno de los cuales también se llamaba Fernando. En todo caso, Rodrigo finalmente se pone de lado del rey Fernando contra los enemigos extranjeros de España, los franceses, el Papa, y el emperador romano, en una fantástica invasión de Francia. Rodrigo es, en todo momento, el líder de la invasión y, aunque sirve al rey, lo hace bajo condiciones dictadas por él. Hasta cierto punto, no del todo diferente de cómo lo hace en la *HR*.

Mocedades del Cid (1612)

Esta obra es un drama de principios del siglo diecisiete escrito por Guillén de Castro, que toma la historia de las mocedades de Rodrigo y la sitúa en la España imperial, cuando la autoridad del rey no puede cuestionarse, y la disputa familiar que conduce a la muerte del padre de Ximena se inicia por un insulto verbal, cuando el padre de Ximena trata al padre de Rodrigo de viejo decrepito. Es un insulto, en cierta medida, domesticado, pero lo suficiente para poner en marcha la acción del drama. La tensión que sigue está en movimiento constante entre el amor que Rodrigo siente por Ximena y la urgencia social de que derrame sangre para limpiar la mancha que cubre el honor de su familia. Ximena vacila entre el amor que siente por Rodrigo y la obligación de vengar la muerte de su padre, pero su corazón nunca se entrega del todo a la obligación de llevar a cabo la venganza y, cuando la oportunidad de guardar las apariencias se presenta, ella lo hace y, en seguida, se casa con el hombre que mató a su padre.

El poder que tenía Ximena sobre los hombres se ha desvanecido. De hecho, ella no tiene ningún papel significativo en la obra. No es más que la mujer objeto de los deseos de Rodrigo, sin ninguna fuerza de voluntad

propia. Rodrigo y el rey Fernando tampoco tienen ninguna interacción dramática. Los moros parecen ser un problema ya muy distante, como un recuerdo del pasado y, cuando se refiere a ellos, es para burlarse, ya que se presentan como inmerecedores de la atención de sus enemigos cristianos. El rey y Rodrigo no batallan juntos y así su relación es más distante y cortesana.

El Cid (1961)

La película *El Cid*, del productor Samuel Bronston y del director Anthony Mann, protagonizada por Charlton Heston y Sophia Loren, se basa en fuentes españolas, y tiene la distancia y los recursos necesarios para distinguir al Cid de la historia del Cid de leyenda. De hecho, uno de los asesores principales de la película fue el historiador español Ramón Menéndez Pidal. La narración combina las mocedades de Rodrigo con los acontecimientos de su vida posterior, tales como su exilio y su conquista de Valencia. Se tomaron algunas libertades creativas en el retrato de la relación entre Rodrigo y su rey, y de su matrimonio con Ximena, lo cual nos permite examinarlos y especular sobre las razones por las que se produjo una película sobre el Cid para un público norteamericano en 1961, en plena Guerra Fría.

En la película, Rodrigo siempre se presenta como vasallo leal al rey, sea éste Fernando o Alfonso. La relación entre Rodrigo y Fernando es una de autoridad y respeto distantes, aunque Rodrigo está muy involucrado en los asuntos de la corte, ya que el trasfondo histórico de la película acierta en representar las preocupaciones de la clase guerrera centradas en la lucha constante por defender y agredir. Pero, en este retrato, Rodrigo y los reyes piensan de modo diferente. Rodrigo considera que la mejor manera de escapar a la guerra constante es decidir no luchar más, de acabar con el ciclo vicioso de atacar y ceder para poder vivir en paz y armonía, como si las guerras entre ellos fuesen una opción entre varias y que Rodrigo optara por no luchar más. Esta nueva visión de la sociedad no la comparte nadie más y, en el caso de Rodrigo, se produce por la influencia del amor que siente por Ximena (*El Cid* 1961, escena 8).

Nadie más ve las circunstancias en que viven del mismo modo que Rodrigo. La guerra es parte de la vida, y la supervivencia depende de la disposición a luchar. En medio de esta confrontación de valores, Rodrigo mata al padre de Ximena para vengar una deshonra sufrida por su propio padre. El amor que siente por Ximena se pone a prueba ya que ella se niega a casarse con él y, de hecho, trata de que alguien lo asesine. Eventualmente Rodrigo gana el derecho de casarse con ella, y la relación amor/odio que desencadena su matrimonio produce la tensión dramática que sostiene la película. En esto, hay tres escenas especialmente pertinentes.

En la primera, Ximena espera la llegada de Rodrigo el día de su boda. Rodrigo se ha detenido y la boda será postergada también, pero de momento Ximena quiere creer que todo marcha bien. Sus palabras son las de una joven enamorada: «Dicen que todas las enamoradas se atormentan así, porque no osan creer que tal felicidad pueda ser suya» (escena 6).

Más tarde, después de que Rodrigo mató al padre de Ximena y ella tiene que vengar su muerte, Ximena se ofrece al rival de Rodrigo en la corte a cambio de que éste lo mate en una embajada a tierras moras. Antes de que salga a emprender la misión, Rodrigo le pide al rey permiso para casarse con Ximena, asegurando lo siguiente, «Rey, por la costumbre antigua, cuando un señor priva a una señora de su sustento, se requiere que él le dé asilo.» El rey consiente lo pedido para acabar con lo que llama «este odio» (escena 13).

Nótese el fuerte contraste con las mocedades medievales, en que Ximena tomó la iniciativa y exigió que Rodrigo se casara con ella. Pero, al igual que en el drama del Siglo de Oro, los jóvenes enamorados anteponen sus obligaciones sociales a sus deseos personales. Rodrigo mata al padre de Ximena porque deshonró a su propio padre en público, y Ximena se ve obligada a buscar recompensa porque es el último deseo de su padre a la hora de morir. Cuando Rodrigo se convierte en el campeón del rey en lugar del padre de Ximena, y asume su puesto de honor en la corte, a Ximena no le queda ninguna opción más que poner en juego su belleza física como parte del plan de venganza, ya que no tiene ningún estatus propiamente suyo. Aunque el deseo de venganza de Ximena no se ridiculiza en la película como sí se hace en la obra dramática, tampoco se le da ningún recurso contra el campeón del rey.

En esta última escena experimentamos las consecuencias del matrimonio largamente postergado entre Rodrigo y Ximena, el drama entre dos enemigos que ahora han de confrontar sus vidas como esposos. Podíamos haber imaginado esta tensión en versiones anteriores de la historia, aunque la noche de bodas se dejaba a la imaginación del público. Pero esta tradición no se ajusta bien a las tendencias voyeurísticas del cine, que nos invitan a atestiguar la tensión dramática de «acostarse con el enemigo». La noche de bodas no es ningún festival de amores, por cierto, y cuando llega la confrontación final en el tálamo, comprendemos que Ximena ha consentido al matrimonio porque era la única manera que le quedaba de vengar la muerte de su padre. Cuando Rodrigo se aproxima a ella para tomarla como esposa, ella revela que la pasión que le motiva es de la venganza, no del amor, diciendo, «¿Sabes por qué me casé contigo, Rodrigo? Era la única forma que me quedaba para vengar a mi padre. Es cierto que si me deseas es tu derecho como esposo tomarme. Pero nunca recibirás el amor de una mujer de mí» (escena 17).

Con el paso del tiempo, hay reconciliación, se crea una familia, y Ximena se transforma en una mujer obediente, la contraimagen de Rodrigo, tan perfecta en su papel como él en el suyo. Pero la guerra no se puede evitar, y el Cid tiene que dar su vida para que España pueda alcanzar su destino como país cristiano. El mensaje de la película era el mismo de la prensa en la época de la Guerra Fría: el país prefería la paz, pero frente al enemigo común (el comunismo) que nos acechaba, había que ponerse de acuerdo y hacerle frente.

En resumen, podemos señalar algunos principios generales. La leyenda del Cid ha sobrevivido casi mil años más que la persona histórica. Lo que sabemos de sus hazañas verdaderas no ha sido obstáculo a que lo recreáramos una y otra vez a nuestra propia imagen. El sentido de su vida ha sido que a través de él podemos ver nuestro propio reflejo, y en él alcanzamos nuestras aspiraciones, nuestros sueños y esperanzas, y sobre todo, calmamos nuestros miedos. Este proceso evolutivo no ha sido pasivo, sino que en nuestro recorrido de estos textos principales de la leyenda cidiana, atestiguamos una secuencia de intervenciones o mutaciones hechas a propósito para crear un héroe relevante a circunstancias contemporáneas.

Carolus and Theodoricus

Romance and Germanic Heroic Poetry: Differences and Points of Contact

Víctor MILLET

Universidade de Santiago de Compostela, Espagne

There has been little research over the years on the relationship between Romance and Germanic heroic poetry. Certainly, critics have tried repeatedly to uncover connections between individual texts or stories, but such attempts have not led to the emergence of a concerted, ongoing field of research.¹ There is simply not enough material to work with. Joseph Bédier initially proposed that French heroic poetry might have a Frankish origin, a thesis that achieved wide circulation in the academic world, but which has since been completely refuted.² Ramón Menéndez Pidal tried to link Spanish heroic poetry to Germanic models, but this remained only an attempt, one which has – with good reason – received no further attention.³ In addition, the idea of a <Germanic> heroic poetry fell away following World War II, as critics finally recognized that there were very different heroic traditions in the literatures of the Germanic

- 1 See for example Pio Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, Firenze, Sansoni, 1884; Walter Benary, *Die germanische Ermanarich-Sage und die französische Helden-dichtung*, Halle, Niemeyer, 1912; Hermann Schneider, «Deutsche und französische Heldenepik», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 1926, 51, pp. 200-243; Friedrich Panzer, «Die nationale Epik Deutschlands und Frankreichs in ihrem geschichtlichen Zusammenhang», *Zeitschrift für deutsche Bildung*, 1938, 14, pp. 249-265; Theodor Frings, «Raoul de Cambrai und die deutsche Heldendichtung», in *Romanica. Festschrift für Fritz Neubert*, Berlin, Stundenglas, 1948; Joachim Bumke, *Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter. Ein Überblick*, Heidelberg, Winter, 1967.
- 2 Carl Voretzsch, «Das Merowingerepos und die fränkische Heldensage», in *Philologische Studien. Festgabe für Eduard Sievers*, Halle, Niemeyer, 1896, pp. 53-111; Joseph Bédier, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, 3rd ed., Paris, Champion, 1926-1929.
- 3 Ramón Menéndez Pidal, *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*, trad. de Henri Mérimée, Paris, Colin, 1910, pp. 18-30.

languages (i.e., in England, Scandinavia and Germany), making generalizations even more difficult. The increasing specialization of academic fields during the last fifty or sixty years has also meant that research on each of the individual genres (French *chansons de geste*, Middle-High-German heroic poems, Anglo-Saxon texts and fragments, Norse eddas and sagas) has developed quickly, but this has made it increasingly difficult for those outside these very specific fields to take up such debates for use in their own specialist disciplines.⁴

Earlier research on the relationship between heroic poetry on both sides of the Rhine (I will here deal mainly, but not exclusively, with France and Germany) focussed on the comparison of motifs, seeking possible influences on the written or oral levels, or on the comparison of figures in different texts to uncover the narrative strategies of individual authors.⁵ This kind of work, whilst still necessary, is usually based on only circumstantial evidence and has rarely contributed to an entirely new understanding of texts, nor of the bonds linking Romance and Germanic heroic poetry. Since it has become generally accepted that heroic poetry existed as an oral narrative tradition long before being written down, this type of motif-comparison is even more problematic, given that individual motifs or motif-clusters can spread in the oral tradition over long distances and across language borders. That said, just how are we to compare two literary genres which developed at the same time yet are so different? Are the German and the French heroic epics comparable at all?

I will propose here that they are, but that we should search for other levels of comparison and include methodological and theoretical questions in our investigation, exploring how vernacular epics work, their status between genuine orality and pure literacy, and asking how we should value their metrical form, and how and why they form cycles.

I would like to start at the precise point where Charlemagne and Theodric, the main heroes of later Romance and Germanic heroic traditions, could in a sense stand face to face. As bishop Agnellus of Ravenna reports in

4 On the heroic poetry of the Germanic literatures see V́ctor Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einfýhrung*, Berlin, de Gruyter, 2008.

5 A significant case is Kurt Wais, *Frýhe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes*, Tübingen, Niemeyer, 1953 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 95).

his *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis* (2nd quarter of the 9th cent.), in January of the year 801, after his coronation as emperor of Rome, Charlemagne moved to Ravenna. There he saw a magnificent gilded equestrian statue representing Theodric the Great († 526), which he ordered to be brought all the way north to Aix-la-Chapelle, and to be installed in his palace.⁶ This was clearly more than an impulsive act. Moving the statue of the king of the Goths *in suo pallatio* implies that the Frankish emperor saw in this figure a symbol of Theodric's power over Italy, and that he considered himself his legitimate heir. While his coronation in Rome displays clear political and ideological connections to the Roman and Christian empire of late Antiquity, the equestrian statue in Aix-la-Chapelle demonstrates that Charlemagne was also aware of the idea, shaped by the Gothic king Theodric, of Rome being ruled by an aristocracy of *gentiles*, that is, by «barbarians» of non-Roman origin.⁷ The Italian king Theodric was undoubtedly the outstanding example of a non-Roman king of Rome. In the heart of Christian Italy he made possible a political power centred around the aristocracy of the *gens* of the Goths.⁸ As such, Charlemagne probably saw in him a model for his own attempts to make the cultural identity of his Frankish descent compatible with the idea of a Roman and Christian empire. After all, he did not only establish the official Frankish names of months and winds, as Einhard reports in chapter 29 of his *Vita Karoli*, but also kept very much in mind the political, ideological and legal inheritance of his Frankish origin.⁹ In this context it seems logical that he would have ordered the deeds and wars of old kings to be written down, as is also reported in a much quoted sentence of Einhard.¹⁰ We do not know what

6 Oswald Holder-Egger (ed.), *Agnelli qui et Andreas liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*, Hannover, Hahn, 1878 (MGH SS rer. Lang.), chapter 94, pp. 265-391 (p. 338).

7 Felix Thürlemann, «Die Bedeutung der Aachener Theoderich-Statue für Karl den Großen (801) und bei Walahfrid Strabo (829). Materialien zu einer Semiotik visueller Objekte im frühen Mittelalter», *Archiv für Kulturgeschichte*, 1977, 59, pp. 25-65.

8 Herwig Wolfram, *History of the Goths*, transl. by J. Dunlap, London, Univ. of California Press, 1988; Antonio Carile, *Teoderico e i goti tra Oriente e Occidente*, *Congresso Internazionale*, Ravenna, Longo, 1995.

9 Louis Halphen (ed.), *Eginhard: Vie de Charlemagne*, 4th ed., Paris, Les Belles Lettres, 1967.

10 Item barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit, *ibid.*, chapter 29.

these *barbara et antiquissima carmina* might have looked like, what they described, or if they ever were in fact written down. However, this sentence in the biography of the emperor at least suggests that there was a certain reflection upon <old and barbarian> traditions at court. Heroic poetry surely belonged to those reflected traditions. Let me put it as follows: Charlemagne, the hero of later legends, could have been standing before the statue of Theodric, contemplating those stories that were told about this king. In other words, French heroic poetry developed in direct proximity to Germanic heroic poetry, at a time when the Frankish aristocracy and clergy had already started reflecting such traditions.

The equestrian statue of Theodric was probably not unanimously praised, but neither praise nor criticism reached the parchment. The silence of the clerics at the chancellery about an important symbol of power at court, and particularly the silence of Einhard, who was himself responsible for the buildings, is remarkable and significant. Apparently, nobody dared to write about the statue for fear of saying something that would not be pleasing to the court. For what could clerics say about the Gothic king? After his death, but especially from the time of Gregory the Great's *Dialogi* (end 7th cent.), Theodric was seen as the archetypal arrogant, heretic and anti-Roman king,¹¹ and was considered to have been the murderer of Boethius, of Symmachus and of Pope John I, as the prologues to most manuscripts of the *Consolatio Philosophiae* remind their readers. After his death, Gregory reports, Theodric was pushed by the souls of these men into the crater of Mount Etna. For clerics up until the 15th century this was the proof of his condemnation to Hell.

Around the year 829, 15 years after Charlemagne's death, Walahfrid Strabo wrote a poem about this equestrian statue, *De imagine Tetrici*.¹² Walahfrid severely criticizes the image and its meaning while confronting the negative model of the Italian Gothic king – a *rex superbus* – with the Christian values that characterize the reign of emperor Louis the Pious. Theodric's statue had obviously caused tension, which was

11 Adalbert de Vogüé (ed.), *Grégoire le Grand: Dialogues*, Paris, 1978-1980, book IV, chapter 31.

12 Michael W. Herren, «The *De imagine Tetrici* of Walahfrid Strabo: Edition and Translation», *The Journal of Medieval Latin*, 1991, 1, pp. 118-139; see also Michael W. Herren, «Walahfrid Strabo's *De Imagine Tetrici*: An Interpretation», in *Latin Culture and Medieval Germanic Europe*, ed. by Tette Hofstra and Richard North, Groningen, Forsten, 1992, pp. 25-41.

related to its potential symbolic exemplarity for the emperor's policy. Without any doubt, this critical attitude had already existed when Charlemagne was still alive. Walahfrid's poem reflects the changing situation under Louis the Pious, marked by a stronger dissociation from Frankish heritage and a more definite turn towards the Roman-Christian world.

We can assume that discussion about the emperor's political self-presentation with regard to Theodric also concerned the heroic stories told about the Gothic king. These narratives were certainly well-known and perhaps even sung at court. We also know that the clerics of the chancellery preached untiringly against heroic legends of any kind. Even Alcuin gives us an example of this in his letter to the bishop of Lindisfarne of 797, in which he criticizes the fact that people prefer to sing about the Germanic hero Ingeld than about Christ.¹³ Alcuin is very clear: *angusta est domus: utrosque tenere non poterit. Non vult rex celestis cum paganis et perditis nominetenus regibus communionem habere* («Narrow is the house of the Lord and it can not accommodate both. The king of Heaven will not be together with pagan and condemned kings»). And he concludes: *voces legentium audire in domibus tuis, non ridentium turbam in plateis* («The voices of the readers should be heard in your houses, not the laughter of the crowd in the courtyards»).

In general, it can be said that in Carolingian times the heroic tradition was sung about and transmitted in this way, but at the same time came under strong criticism. Any debate on political models of power would inevitably bring into question models of heroism, not because all heroes were necessarily regarded as historical kings,¹⁴ but because every hero (and every king) sooner or later raises the question about his exemplarity, and because the stories of heroes were probably often used as examples for political or moral purposes, positive or negative. The best example of this is Bishop Fulco of Reims. His successor, Flodoard of Reims, reports in the *Historia Remensis ecclesiae* (mid 10th cent.) from a (not extant) letter that Fulco is said to have written in 893 to

13 Ernst Dümmler (ed.), *Epistolae Karolini aevi II*, Berlin, Weidmann, 1895 (MGH Epist. IV), n° 124, pp. 181-184.

14 It is a common opinion among critics that all heroes were considered historical figures. I think we should revise this idea, considering that the Middle Ages know different concepts of what is «historical».

Arnulf, King of East Francia.¹⁵ In it Fulco asks the king to have mercy on Charles the Simple, to whom Fulco gave support in his ascension to the throne of West Francia. At the time both monarchs, Arnulf and Charles, were the last remaining offspring of the Carolingian dynasty. In his letter Fulco adduces examples and authorities to argue in favour of a magnanimous treatment of his protégée. Additionally, he states that German books told of a king named Hermenricus, who executed all the men of his lineage following the perfidious advice of his counsellor.¹⁶ This is a clear reference to the legend of Ermanaric, which was also used to explain the legendary exile of Theodric: he is the only male relative of Ermanaric who is not killed, though he is banished. Fulco concludes by expressing his wish that the current king should not follow such criminal actions and should instead treat the members of his lineage magnanimously. The Bishop of Reims, who was born in Italy and was active mainly in Romance speaking countries, obviously knew the Germanic story of Ermanaric well, and was able to use it effectively in his address to the German-speaking king with an exemplary purpose.

Another example here may demonstrate the strength of intellectual pressure on the old heroic stories (and on those still at a developmental stage). At approximately the same time as Walahfrid Strabo wrote his poem *De imagine Tetrici* (shortly before or after he left the monastery in Fulda and moved to Aix-la-Chapelle to take charge of the education of Louis' son Charles) somebody in Fulda – whose abbot was at that time Hrabanus Maurus – copied the *Hildebrandslied* into a theological codex.¹⁷ In the background of this heroic poem we encounter again the history of Theodric and his return from exile in order to recover his land, from which he had been banished by the evil Ermanaric.¹⁸ In the

15 Johannes Heller / Georg Waitz, *Flodoardi Historia Remensis ecclesiae*, Hannover, 1881 (MGH Scriptores XIII), book IV, chapter 5, pp. 405-599 (pp. 563-564).

16 *Ibid.*, p. 564: subicit etiam ex libris Teutonicis de rege quodam Hermenrico nomine, qui omnem progeniem suam morti destinaverit impiis consiliis cuiusdam consilarii sui.

17 Walter Haug / Benedikt K. Vollmann (eds.), *Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland (800-1150)*, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1991, pp. 10-15 and pp. 1025-1038.

18 The legend of Theodric tells about his exile at the court of the hunnish king Attila and about the battle he fights when trying to return to his land. He is successful on the battlefield, but loses to many men in order to be able to control the kingdom. The invasion of Italy by Theodric is interpreted as a return from exile.

foreground, however, the poem tells the story of Hildebrand, Theodric's right-hand man, who had been with him throughout the difficult years of banishment, and Hadubrand, Hildebrand's son, who is now Ermanaric's champion. The text is about their encounter on the battlefield, their combat symbolizing the beginning of the battle. The end has been lost. For a long time, this fragment of 68 verses was considered to be the text closest to what was thought of as a <Germanic heroic song>. This was an error, because the *Hildebrandslied* is a poem that handles heroic traditions in a particularly critical way.¹⁹ In the other (later) texts that refer to this story, neither the father nor the son know with whom they are fighting.²⁰ Similarly, in all known traditions about a fight between a father and a son, the combatants do not know the identity of their opponent,²¹ only discovering it when it is already too late. We assume, therefore, that this was the story as it was in oral tradition. In the *Hildebrandslied*, however, both characters know exactly who the other is from the very beginning. Thus, the theme of the poem shifts from the tragedy of a late *anagnorisis* (the death of the son means the loss of dynastical succession) to the horror that a father and a son would fight against each other because they belong to opposing political parties which are supremely important to them, more than the bonds of blood. The *Hildebrandslied* skilfully censors the mechanisms of power politics and the violent treatment of conflict among the aristocracy; it is a vehement criticism of a heroic way of thinking which uses and transforms heroic stories. The fact that Theodric appears both in the *Hildebrandslied* and in Walahfrid's *De imagine Tetrici*, which were written at about the same time and in closely connected places, cannot be a coincidence.

This <work on myth>, to use a term created by Hans Blumenberg,²² concerned not only the story of Hildebrand, but also other legends relat-

19 For the following see Hugo Kuhn, «Stoffgeschichte, Tragik und formaler Aufbau im Hildebrandslied», in *Text und Theorie*, Stuttgart, Metzler, 1969, pp. 113-125; Walter Haug, «Literarhistoriker untar heriun tuem», in *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen, Niemeyer, 1995, pp. 91-105.

20 Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter*, op. cit., pp. 24-47.

21 Anthony van der Lee, *Zum literarischen Motiv der Vatersuche*, Amsterdam, Noord-Hollandsche, 1957.

22 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979.

ing to Theodric, and even others dealing with different heroes. It was probably in the 9th century (perhaps even in Carolingian times) that somebody made the attempt to combine the story of the Nibelungs and their death at Attila's court with a less well-known narrative about a hero called Walther, who frees a woman from captivity. The result was the Walther-legend as we know it today from *Waltharius*, the Anglo-Saxon *Waldere*, and some 13th century German epics.²³ The combination of two originally independent stories resulted in a remarkably negative view of the Nibelungs. In the new plot they fall upon the fleeing hero, who considered them his friends; instead of assistance they offer him combat. Thus the heroes of one story appear as villains in the other, which deprives them of any possible exemplarity.²⁴ In general, this combination of stories reflects an ongoing debate on heroic patterns and models. The Latin *Waltharius* (written possibly as early as the 9th century, but at the latest in the first half of the 10th century) is an outstanding example of this discussion.²⁵ No other epic questions the traditional idea of a hero in a more radical way. The vehement parody goes in practically all directions. The strong influence of Prudentius leads to a radically different view of heroic deeds.²⁶ The satirical potential of the Walther-story can be seen again in the fact that – probably still in the 10th century – it formed the origins of the narrative pattern of the *moniage*, which appears in Egbert of Liège's *Fecunda ratis* (1023) and in the *Chronicon Novaliciense* (12th cent.).²⁷ Later, these clerical narratives reappear in vernacular epics, both in France and in Germany, applied to different heroes.

23 Víctor Millet, *Épica germánica y tradiciones épicas hispánicas: Waltharius y Gaiferos*, Madrid, Gredos, 1998.

24 Walter Haug, «Normatives Modell oder hermeneutisches Experiment: Überlegungen zu einer grundsätzlichen Revision des Heuslerschen Nibelungen-Modells», in *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*, Tübingen, Niemeyer, 1989, pp. 308-325; Víctor Millet, «*Waltharius* and the Chanson de Roland: A survey», in *Aspects de l'épopée romane. Mentalités – Idéologies – Intertextualités*, ed. by Willem Noomen, Groningen, Forsten, 1995, pp. 391-397.

25 Karl Strecker (ed.), *Waltharius*, Weimar, Böhlau, 1951; Haug/Vollmann, *op. cit.*; pp. 163-260 and pp. 1169-1222.

26 Alois Wolf, «Mittelalterliche Heldensagen zwischen Vergil, Prudentius und raffinierter Klosterliteratur. Beobachtungen zum *Waltharius*», *Sprachkunst*, 1976, 7, pp. 180-212; Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter*, *op. cit.*, pp. 105-121.

27 Ernst Voigt (ed.), *Egberts von Lüttich Fecunda ratis*, Halle, Niemeyer, 1889; Gian Carlo Alessio (ed.), *Cronaca di Novalesa*, Torino, Einaudi, 1982.

The story of the Nibelungs was not only combined with the legend of Walther, but also with that of Siegfried. In this other narrative fusion, the Nibelungs are confronted with a foreign hero, who is much stronger than they are, who slays dragons and bathes in their blood, and who is invulnerable. Their position as heroes becomes precarious. They are overwhelmed by his superiority, and they murder him to ensure their dominance. Their sister, though, who was married to Siegfried and who as a widow has thus been deprived of her power, takes revenge some time later and brings about the death of her brothers and the demise of the kingdom.²⁸ We may deduce from this plot that this second combination of heroic stories also had the aim of throwing a dark and critical light on the protagonists. We do not know when this fusion first took place, although it would best fit into the 9th and 10th century period of <work on myth>, which reshaped Germanic heroic traditions at the same time as it shaped the Romance ones.

We should also remember here that in the British Isles the heroic legends of heathen origin were being substantially elaborated upon in a Christian context. *Beowulf* (the only text extant in a more or less complete form) is a particularly outstanding attempt in this direction.²⁹ In this poem, the bellicose warriors who populate all countries, and who are often heroes of other known heroic traditions, are themselves set in contrast to a hero, Beowulf, whose acts follow completely different, more Christian patterns. Beowulf is not really a Christian hero and is no saint; neither should he be interpreted allegorically. But he certainly is a hero who acts systematically in a different way to the other warriors around him.³⁰ This is the reason why, especially in the first part of the text, the hero brings about peace everywhere he goes, whereas around him all kingdoms perish in unending violence.

The <work on myth>, that is, the rethinking of vernacular heroic traditions, was extended throughout Christian Europe in the 9th and

28 Haug, *art. cit.*; Millet, «Brautwerbung und gescheiterte Exogamie in der Burgundensage und in anderen europäischen Heldendichtungen», in 8. *Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und die europäische Heldendichtung*, ed. by Alfred Ebenbauer and Johannes Keller, Wien, Fassbaender, 2006, pp. 261-273. The summarized plot is that of the *Nibelungenlied*; other texts introduce different changes to this.

29 Bruce Mitchell / Fred C. Robinson (eds.), *Beowulf. An Edition with Relevant Shorter Texts*, Oxford, Blackwell, 1998.

30 See Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter*, *op. cit.*, pp. 60-93.

10th centuries, and it affected both the older Germanic legends and the new Romance ones.³¹ It seems to me that this fact gives the only plausible explanation for what is perhaps the most significant difference between the Middle High German and the French heroic epics of the High Middle Ages. From the time of the books by Hector Munro Chadwick and Cecil Maurice Bowra onward, we make the assumption that heroic traditions crystallize around a heroic age, which means that all stories tend to relate to each other and to place themselves in a period of three or four generations in which all heroic events seem to have taken place.³² This is certainly a correct assumption in broad terms, but not every heroic age has the same value or meaning. The French heroic age, which finds its place in the Carolingian empire, still maintained in the 12th and 13th centuries an unambiguous denotation of the historical period that led to the constitution of current historical and political conditions. Both the kingdom of France and the surrounding principalities had adopted Charlemagne as a foundational myth and as the historical figure which ultimately legitimised their power. The French heroic age coincides with the establishment of the empire. Therefore, French *chansons de geste* not only deal with historical (or presumably historical) figures, but also with conflicts which seemed still to have been of importance at the time they were written down. The German heroic epics, however, present a wholly different panorama. For the audience of the 12th century, the time of the Gothic king Theodric (which is the heroic age of German epics) had scarcely any historical importance. In most texts, this heroic age doesn't even constitute a remote antiquity or a mythical period before the beginning of historical time. The stories about Dietrich von Bern (the German name of Theodric) or about the Nibelungs in 13th century Germany lack any historical foundation. Dietrich moves in a timeless space, and his heroic deeds could have happened at any time. He mostly fights against non-historical opponents such as giants,

31 This process need not be imagined systematically on a written level; most of it could have taken place on the level of orality as well.

32 Hector Munro Chadwick, *The Heroic Age*, Cambridge, University Press, 1912; Cecil Maurice Bowra, *Heroic Poetry*, London, Macmillan, 1952. Compare now Florian Kragl, «Gibt es eine Heldenzeit? Vergangenheitskonzeption in hoch- und spätmittelalterlicher Literatur», in 9. *Pöchlarn Heldenliedgespräch. Heldenzeiten – Heldenräume*, ed. by Johannes Keller and Florian Kragl, Wien, Fassbaender, 2008, pp. 61-85.

dragons, dwarves and barbaric men. Only two or three texts from the late 13th century made a new attempt to construct a story about Dietrich that would at least seem historical, but their reference to the situation of the 13th century is much stronger than any historical construction.³³

The other great German heroic legend, the story of the Nibelungs, also lost any relationship to a historical past. I do not mean to claim that the *Nibelungenlied* (ca. 1200) is not a historical composition; in fact, it is highly accurate historically.³⁴ However, those historical references that it makes point not to a specific moment in history but rather to the present moment of the audience. There was simply no kind of political, dynastical or territorial line that would connect the German present time in 1200 with the Burgundian or Hunnish territories of the 5th century. There are certainly some late efforts to link this epic to a historical situation, but they are secondary and belong to a time with a different notion of history.³⁵

33 Joachim Heinzle, *Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung*, München, Artemis, 1978, and Joachim Heinzle, *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, Berlin, de Gruyter, 1999.

34 Jan-Dirk Müller, *Rules for the Endgame. The World of the Nibelungenlied*, transl. by William T. Whobrey, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007.

35 In some *Nibelungenlied*-manuscripts of the 15th century, editors have tried to present the age of the heroes as a pre-age, that is, as that remote time before the Germanic *gentes* entered History (Volker Mertens, «Nibelungische Metamorphosen. Zum Nibelungenlied im Spätmittelalter», in *Les Nibelungen. Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne, Amiens (12 et 13 Janvier 2001)*, ed. by Danielle Buschinger and Jean-François Candoni, Amiens, Université, 2001, pp. 99-110). The brutality and violence of the world of heroes and their bloody end were appropriate elements to emphasize the change of period. Therefore, it can be said that a historical breach is stressed, the continuity denied. Thus, it is not surprising that in texts like the Old Norse *Thidrekssaga* (mid 13th cent., see literature in note 50) or the German *Heldenbuchprosa* (2nd half 15th cent., see Joachim Heinzle, *Heldenbuch. Nach dem ältesten Druck in Abbildung*, 2 vols., Göttingen, Kümmerle, 1981-1987, fol. 1r-6r; Kurt Ruh, «Verständnisperspektiven von Heldendichtung im Spätmittelalter und heute», in *Deutsche Heldenepik in Tirol. König Laurin und Dietrich von Bern in der Dichtung des Mittelalters*, ed. by Egon Kühlebacher, Bolzano, Athesia, 1979, pp. 15-31) the authors narrate the end of the heroic age straightaway. In these texts, Dietrich von Bern is the last of the heroes after the great disasters that swept away the lives of all the others. One day he disappears during a hunt – again a motif of clerical origin. The abduction of the last hero seems to be the condition for the beginning of a new (Roman) History, with a radical break between both periods.

The lack of a historical dimension made the German heroic epics more topical and their heroes less historical: the inhuman features of Siegfried (his skin of horn) or Dietrich's habit of spitting fire (when in a rage), for example. On the other hand, the poets felt free to experiment with the heroic model, and to attempt to construct through their work a debate on the sense of adventure, on the meaning of the service of ladies, or on courtly literature in general.

Klaus von See once defined the Germanic hero as an exorbitant character, a figure outside the sphere of normal human beings, capable of doing things (especially deeds of arms) that do not belong to the range of possibilities of other human beings.³⁶ This is true for some Scandinavian texts, especially those in the *Poetic Edda*. It is also true, though less so, for the Germanic epics. But it can scarcely be applied to Romance texts, at least not in the sense von See understands it. The presence of a historical background in the heroic poetry tends to make the hero more believable and less exorbitant. The German adaptations of French *chansons de geste*, however, do not stress historical elements but rather the hagiographical ones. The importance of Charlemagne in Germany comes more from his role as a (historically documented) saint than from his position as king of the Franks. The German empire seems to have felt so sure about its political legitimacy based on the Roman empire that it apparently felt no necessity to seek to appropriate Charlemagne as a further legitimating reference.³⁷

The intellectual work on heroic traditions in the 9th and 10th century was not only concerned with meaning, but also with form. The Anglo-Saxon poems show clearly that clerics tried to imitate and develop the verse-technique of oral poetry. Alliterative verse, which was common to all oral literatures in Germanic languages, is not based on isosyllabic lines, but rather on two half-lines of variable length, each of which had two stresses (*ictus*). The rhyme was not produced by an equal final sound (*homoiooteleuton*), but by creating alliteration in the first phoneme of

36 Klaus von See, «Was ist Heldendichtung?», in *Europäische Heldendichtung*, ed. by Klaus von See, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 1-38.

37 Bernd Bastert, «der Cristenheyt als nütz als kein czelffbott. Karl der Große in der deutschen erzählenden Literatur des Mittelalters», in *Karl der Große in den europäischen Literaturen des Mittelalters. Konstruktion eines Mythos*, ed. by Bernd Bastert, Tübingen, Niemeyer, 2004, pp. 127-147.

these stressed syllables. The relatively free filling of the verse with unstressed syllables and the free position of the stresses made the alliterative verse very suitable for reciting, allowing for a great flexibility in modulation and emphasis.³⁸ The Anglo-Saxon poets learned to modulate this type of verse very skilfully; one needs only to read *Beowulf* aloud to perceive this. Yet the most interesting fact is that they even used this form for religious poetry, as in *Genesis*, *Exodus*, *Daniel*, *Judith* and most other compositions on biblical subjects. This means that for the recitation of religious tales in the vernacular, Anglo-Saxon poets chose the non-religious verse form of oral literature. Apparently, the intended idea was to enrich or to influence vernacular traditions with religious materials.

The most important step in this direction was by the anonymous author of a Lower German poem known as the *Heliand*, composed in the first half of the 9th century, probably on behalf of Louis the German.³⁹ Based on the Latin *Tatianus*, it narrates the life of Jesus in alliterative verse. Thus, the story of Jesus is told in the verse-form of heroic poetry; Jesus becomes a hero. Here the reflection on heroic action and types of heroes reaches its highest peak. A similar experiment was made further south. In the 2nd half of the same century a cleric named Otfrid von Weißenburg wrote the *Liber Evangeliorum*, again following the idea of *Tatianus*, but with greater independence.⁴⁰ It was the second attempt to compose a life of Jesus in vernacular epic verse. Otfrid, though, did not use the alliterative verse form, but introduced a new form with a final rhyme, an element which clearly belongs to the clerical tradition. In the same period, other Old High German compositions rejected alliterative verse and introduced the final rhyme. This transformation developed to such a degree that by the time the *Nibelungenlied* was composed (around 1200), the long rhyming verse had become the typical form of heroic poetry. The shift from alliterative to rhyming verse

38 For a general overview on metrics in Germanic literatures see Klaus von See, *Germanische Verskunst*, Stuttgart, Metzler, 1967; for Anglo-Saxon England see Robert D. Fulk, *A History of Old English Meter*, Philadelphia, University Press, 1992.

39 Otto Behagel (ed.), *Heliand und Genesis*, Neunte Auflage bearbeitet von Burkhard Taeger, Tübingen, Niemeyer, 1984. For an overview on Old High German Bible-Epics see Dieter Kartschoke, *Altdeutsche Bibeldichtung*, Stuttgart, Metzler, 1975.

40 Oskar Erdmann (ed.), *Otfrids Evangelienbuch*, Sechste Auflage besorgt von Ludwig Wolff, Tübingen, Niemeyer, 1973.

probably took place in oral and written tradition at the same time because the ballads of the 15th century bear this metrical form as well. It is likely that this transformation of oral verse took place in the context of a broad re-elaboration of heroic narrative, in which both the court and the clergy were heavily involved. Therefore, the idea of popular heroic poetry sung in the villages should be revised. Heroic tales were certainly told outside the court as well, but the important developments most probably originated at a higher level.

As noted above, all this occurred at the same time as the emergence of heroic legends in France. Of course the point of departure was different in the Romance speaking countries, but it does not seem likely to me that the development of French epics followed a completely different motivation. The state of the Germanic literatures of the Empire and of neighbouring countries, the intensive work on myth that took place in the courts and cloisters of these territories and which influenced the whole heroic tradition, even on the oral level, should invite us to reconsider the process of the creation of the French *chansons de geste*. At least until the end of the 9th century, and maybe even until the middle of the 10th century, as demonstrated by the example of Fulco of Reims, the most important German heroic legends were known to the clerics of France and Italy, and were even used by them for argumentative purposes. The question is not whether the French heroic tradition adopted elements of the Germanic tradition or whether the later *chansons de geste* influenced German heroic epics. Rather, the fact is that a common cultural, ideological and literary context marked the transformation of the former tradition and the creation of the latter.

This doesn't mean, of course, that both traditions developed in the same way. It means that both developments followed a similar or comparable motivation, even if – due to regional particularities – they moved in different directions. This can be seen clearly in the verse-form and in some other elements related to it. In the 12th and 13th centuries, both the Middle High German heroic epics and the *chansons de geste* use a particular metrical form that differs from the verse used by other narrative genres, be it hagiography, romance or fabliaux. In this they are similar. We can also assume that their use of a peculiar verse-form is related to oral performance. But German epics were written in rhymed stanzas, which were sung up to the 16th century. They clearly differ from the

French assonant *laisses*. We suppose that the four-verse-stanza with two rhyming couplets (*Hildebrandston*) was the traditional form of epic poetry in the High Middle Ages, but the authors of the 13th century elaborate on this model, introducing small metrical changes in specific positions or rhymes at the caesura. They also created a new epic stanza with thirteen short verses (*Bernerton*), which achieved great popularity.⁴¹ Apparently, they were not willing to simply adopt the traditional model, but searched for one that would reflect the position of the epic text as being between the oral tradition and written literacy. The stanza of the *Nibelungenlied* is a good example for this, simply lengthening the last hemistich by giving it one extra stress. Such a small change allows the stanza to achieve perfect identification with the traditional verse-form and at the same time to exhibit literary elaboration. Thus the stanza reflects what the poem is, neither a purely traditional example nor an exclusively literary invention. This development clearly goes in a different direction from the French metrical adaptations in alexandrine verses or the prosifications.

The possibility of singing the stanzas was an important element in German epics, even in Early Modern times, when prose narratives were gaining popularity, but heroic deeds were still narrated in strophic form.⁴² Some melodies have been transmitted for the different kinds of stanzas, and though they mostly belong to the 16th century, there is little doubt that they were used as early as the 13th century to perform the texts. They were so well-known that in the 16th century other poetic texts used their melody and indicated it in their titles with formulas like: *to be sung as the old Hildebrand* (*zu singen wie der alte Hildebrand*), that is, the melody was the same as the 15th century *Hildebrandslied*.⁴³

This particular interest in the «singability» of epics seems important to me. It also concerns the *chansons de geste* of the 12th and 13th centuries. In both literary systems it distinguishes the heroic epic from other

41 Joachim Heinzle, *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*, *op. cit.*; Víctor Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter*, *op. cit.*

42 Gisela Kornrumpf, «Strophik im Zeitalter der Prosa: Deutsche Heldendichtung im ausgehenden Mittelalter», in *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*, ed. by Ludger Grenzmann and Karl Stackmann, Stuttgart, Metzler, 1984, pp. 316-340.

43 John Meier, *Deutsche Volkslieder. Balladen*, vol. I, Berlin/Leipzig, de Gruyter, 1935, pp. 1-21.

narrative genres. Singing made it possible to reproduce the new literary text in a way that made it resemble an unwritten, oral text. Certainly, the orality created in this way is not primary, but secondary, or – to use a term coined by Paul Zumthor – <vocality>;⁴⁴ singing the text produces simulated orality. Epic poetry is therefore neither an example of genuine orality nor genuine literacy. It deliberately explores the position in between, as is also shown by the strophic form. I would like to suggest that this could have been one of the most attractive aspects of the genre. The problem of mediality, that is, the question as to exactly what position the heroic epics of the High Middle Ages hold between orality and literacy, is not new, and is still under discussion, though through changing perspectives. It would be interesting to stimulate interdisciplinary debate here, since the knowledge and perceptions of one field could at least offer terms of comparison for another.

Unfortunately, no trustworthy document that might explain the exact form of the reproduction of heroic poetry is known to exist. Thus, we only can make deductions based on the form in which the epics are written and from the manuscripts in which they were transcribed. Codicologically, the differences between Germany and France have never been studied. As far as I can tell, French manuscripts, particularly those of the 13th century, show more elements of literacy and reading than the German ones. Format, *mise en page*, illumination and similar aspects are more strongly developed in the Romance codices. French manuscripts contain a greater number of elements which are only visible to a reader compared to German ones. This might be a revealing detail, and should be studied in greater depth.⁴⁵

It is true, on the other hand, that the so-called <signals of orality> are very much present in most French texts, and that it is made explicit in these texts that there is a narrator reproducing the text aloud. Many of them are certainly authentic, such as the classic <listen-how>-formula and other similar, short interventions. Others, such as many of the narrator's addresses to the audience, are suspicious, in that they may in fact be attempts to imitate orality rather than genuine traces of an oral praxis.

44 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

45 It might as well turn out that the difference is not significant, since it can be observed in all literary genres. German manuscripts are, when not containing religious or historical texts, generally plainer and less representative.

Self-reference is, rather, a sign of intellectual reflection on the text and the form of transmitting it. This can be seen in the first stanza of the *Nibelungenlied*, as follows:

Uns ist in alten mæren wunders vil geseit
 von helden lobebæren, von grôzer arebeit,
 von frôuden, hôchgezîten, von weinen und von klagen,
 von küener recken strîten muget ir nu wunder hoeren sagen.⁴⁶

We have been told in ancient tales many marvels of famous heroes, of mighty toil, joys, and high festivities, of weeping and wailing, and the fighting of bold warriors – of such things you can now hear wonders unending!⁴⁷

The stanza refers to oral traditions (*alte mære*), but in doing so, it marks the text as not belonging to those traditions, because real oral traditions always begin *in medias res* and do not tell about <ancient tales>.⁴⁸ In fact, a truly oral situation needs no repeated self-reference; a considerable number of what we know as <signals of orality> are in fact traces of an effort to imitate orality. Yet except for the *Nibelungenlied*, German epics generally don't introduce this kind of self-reference or other <signals of orality>, although we know for certain that they were sung. This is probably not because they were closer to orality, but because they demonstrate in general a lower level of literary consciousness.

Another hint indicating a greater consciousness of literacy in French *chansons de geste* is the configuration of broad epic cycles, which in the 13th century materialized in great cyclic manuscripts. The texts remain independent units, but there also exists the idea of a logical and coherent narrative sequence encompassing more than any individual poem.⁴⁹ The

46 We still use the edition by Karl Bartsch / Helmut de Boor, *Das Nibelungenlied*, 22. revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage, Mannheim, Brockhaus, 1988.

47 I quote the excellent translation by Arthur T. Hatto, *The Nibelungenlied*, London, Penguin, 1969.

48 Michael Curschmann, «Dichter *alter mære*. Zur Prologstrophe des Nibelungenliedes im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur», in *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, ed. by Gerhard Hahn and Hedda Ragotzky, Stuttgart, Kröner, 1992, pp. 55-71.

49 Bart Besamusca et al. (eds.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, Noord-Hollandsche, 1994.

German epics do not form any kind of cycle, although most of the poems deal with the deeds of Dietrich von Bern. This was probably not because the Germans didn't know what a cyclic structure was, but because they apparently considered it more interesting or more appropriate to tell a new story about the hero or to adapt an already existing one into a new version, than to invent the story of his ancestors or his descendants. Not even the so called 'books of heroes', 15th century collections of heroic epics, form a cycle around Dietrich. The Dresden manuscript, which contains the greatest number of epics about this hero, doesn't even make the attempt to bring them into a logical biographical order.⁵⁰ Even though two of the poems explicitly refer to the deeds of the hero's youth, they are not placed at the beginning of the collection.

A cycle based around Dietrich von Bern was only established in the Old Norse *Thidrekssaga*, written towards the middle of the 13th century at the court of the Norwegian king Hákon Hákonarson.⁵¹ This saga collects all stories about Thidrek (the German Dietrich) that were known at the time, combines them with a series of other stories about different heroes (among them the stories of Walther, Siegfried and of the Nibelungs) and links them in a way that puts Thidrek's biography in the centre; for the author of this saga, the heroic age begins with Thidrek's youth and ends with his death. But it should not be forgotten that the *Thidrekssaga* was composed at the same time and place as the *Karlamagnús saga*, which combines French epic material in a similar way, forming a cycle around the figure of Charlemagne.⁵² The construction

50 The so-called 'Dresdener Heldenbuch', Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. M 201. Transcribed now by Walter Kofler (ed.), *Das Dresdener Heldenbuch und die Bruchstücke des Berlin-Wolfenbütteler Heldenbuchs*. Edition und Digital-faksimile, Stuttgart, Hirzel, 2006.

51 Edited by Henrik Bertelsen, *Þiðriks Saga af Bern*, 2 vols., Copenhagen, Møller, 1905/1911; English translation by Edward R. Haymes, *The Saga of Thidrek of Bern*, New York/London, Garland, 1988; French translation by Claude Lecouteux, *Saga de Théodoric de Vérone*, Paris, Champion, 2001; Spanish translation by Mariano González Campo 2010. For a general overview see V́ctor Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter*, op. cit., pp. 259-285; for a deeper insight see Suzanne Kramarz-Bein, *Die 'Þiðreks saga' im Kontext der altnorwegischen Literatur*, Tübingen/Basel, Francke, 2002.

52 Edited by Carl Rikard Unger, *Karlamagnus saga ok kappu hans. Fortaellinger om keiser Karl Magnus og hans jaevninger*, Christiania, 1860; English translation by Constance B. Hieatt, *Karlamagnu's saga. The saga of Charlemagne and his Heroes*, 3 vols., Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1975-1980; French

of a Thidrek-cycle with a clear biographical orientation and the integration of a number of other stories is most probably an idea conceived in direct proximity to the saga about Charlemagne. It also demonstrates the saga-author's awareness that he was composing a literary opus, even though he probably used mainly oral material, as indeed he declares in the prologue.⁵³ The parallels between the *Thidrekssaga* and the *Karlamagnús saga* should be examined in greater depth because they are in fact the only real point of contact between French and German heroic epics.

The existence of different versions of epic poems, as mentioned above, leads me to another difference between German and French heroic poetry which constitutes a current topic of research: the problem of variance. In the German epics, textual variability is, as far as I can see, significantly stronger than in the French ones. Certainly, many Romance epics are also extant in more than one version. The degrees of variance, though, differ considerably, as far as I can tell. The Middle High German epics achieve in several cases extreme levels of textual *mouvance*: most poems are extant in a number of revisions which sometimes narrate completely different episodes, alter the sequence of the plot or even change the tone (e.g. from serious to parodical).⁵⁴ The *Nibelungenlied* is again an exception. Though we distinguish three versions, the variation between them is not as strong as in the other German epics of the 13th century.⁵⁵ A number of stanzas are added, modified or eliminated and there are also important changes in individual verses, changes of real semantic significance. However, the sequence of the plot and the individual scenes remain the same. The variability of the *chansons de geste* seems, as far as I can discern, closer to that of the German *Nibelungenlied* than to the Dietrich-epics. But can we really measure degrees of textual variance? And how? Where does the border lie be-

translation by Daniel Lacroix, *La saga de Charlemagne*, Paris, Librairie Générale Française, 2000. See also Knud Togeby, Pierre Halleux, *Karlamagnús saga: branches I, III, VII et IX*. Éd. bilingue, Copenhagen, Reitzel, 1980.

53 Michael Curschmann, «The Prologue of Thidreks Saga: Thirteenth-century Reflections on Oral Traditional Literature», *Scandinavian Studies*, 1984, 56, pp. 140-151.

54 Heinze, *Mittelhochdeutsche Dietrichepik*, *op. cit.*

55 Joachim Bumke, *Die vier Fassungen der <Nibelungenklage>. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert*, Berlin, de Gruyter, 1996.

tween a variant and a *remaniement*? And how are we to interpret the extreme variation of German heroic epics? All these problems strengthen the need for deeper comparative research. Again, the knowledge of one side would probably provide an interesting contribution to the debate of the other.

To summarise: I have suggested that German and French heroic poetry of the High Middle Ages were developed in a similar historical and cultural context. This was also the period in which the Eastern and the Western Frankish Empire drifted apart linguistically, politically and culturally, a fact that together with the different subject matter and material partly explains the differences between these genres. On the other hand, a series of differences originated in a process of re-elaboration of the older Germanic heroic legends which occurred simultaneously to the development of the main French epic traditions. The emergence of French heroic legends took place under the influence of a process which reviews old heroic stories as well as the behavioural patterns of a warrior-nobility. Hence, for example, we see the loss of any historical liability and the introduction of stronger fictional elements in the German texts, as well as the important Christian component of the Romance epics. I have also tried to explain that modern interdisciplinary research cannot deal only with the comparison of motifs, patterns and figures, but that methodological matters could possibly revive a dialogue between both academic fields. I have stressed some of these aspects, such as the problem of textual variance and versions, the question of the «singability» and the status of epic poetry between orality and literacy. Other subjects could easily be added to this short list. I'm convinced that on this level a comparative discussion could function much more actively than it has done in past decades. Interaction and discussion on a methodological level has the advantage that neither side needs to be specialized in the other's subject. On the other hand, it requires not only a genuine will, but most particularly a special forum in which both sides can come together.⁵⁶

56 My work on this paper was supported by the research grant HUM-2112/2005 FILO of the Spanish Ministerio de Ciencia y Tecnología. I am very grateful to Ms. Sarah Bowden, Cambridge, and Mr. John Barlow, A Coruña, for their stylistic revision of my poor English.

«Uns uers si mals»: H. R. Giger et les animaux de cour dans la *Chanson de Roland*

James SIMPSON

University of Glasgow, Écosse

Palatium enim regis dicitur propter rationabiles homines inhabitantes, et non propter parietes insensibiles sive macerias.

(Hincmar de Rheims, lettre¹)

Le palais du roi se nomme ainsi à cause de la présence des hommes doués de raison qui y habitent, et non à cause des murs ou des murailles, qui sont pour leur part insensibles.

(trad. de l'auteur)

En ce qui regarde le mouvement et le repos, de quelle manière et dans quelles conditions se produisent-ils? Si l'on ne s'entend pas là-dessus, bien des difficultés se mettront en travers du raisonnement qui va suivre. Nous avons déjà touché ce sujet; il faut encore en dire ceci: c'est que le mouvement ne consentira jamais à se trouver dans ce qui est homogène.

(Platon, *Timée*, § 57²)

Parmi les animaux les plus importants de la chanson de geste se trouvent ceux qui figurent dans les quatre rêves de Charlemagne dans *La Chanson de Roland*, créatures dont l'identité a soulevé bien des controverses en ce qui concerne l'édition et l'interprétation des textes. C'est dans les rêves que l'animal parle à l'empereur, se revêtant ainsi d'un caractère hybride et multiple qui, au-delà de toute ipséité véritable, transcende la hiérarchie ontologique classique où s'opposent l'homme (animé, doué d'une âme immortelle), l'animal (animé, mais dépourvu d'aspect immortel) et la pierre (la chose brute, inanimée). C'est bien à ce niveau que ces animaux se présentent comme des métaphores clés dans la transmission des récits poétiques ainsi que dans la vision qu'offrent Turol

1 Hincmar de Rheims, Lettre, in *Monumenta Germaniae Historica, Concilia*, t. III, éd. Wilfried Hartmann, Hanovre, 1984, p. 412.

2 Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, trad. Émile Chambry, Paris, 2001.

et ses devanciers de la cour carolingienne. C'est aussi peut-être en ceci que le jumelage du texte de Turolde avec le commentaire de Calcide sur le *Timée* de Platon dans le manuscrit Bodleian Library Digby 23 prend sa signification: ces deux textes s'interrogent sur la nature d'un «mouvement» susceptible de sauter ou de contourner les divisions entre les positivités au niveau des éléments et des catégories de l'être³. Mais si la présence de l'animal qui parle est le signe d'une certaine fluidité ontologique dans le texte de Turolde, cela va de pair avec une indétermination au niveau du signifiant: au fil de remaniements successifs, les bêtes perdent parfois leur forme (linguistique) et leur espèce pour se transformer. Ou, plus précisément, nous les voyons/ nous les entendons *en train de perdre* leur identité. De là, bien que le symbolisme de ces visions puisse paraître assez évident à certains égards, plusieurs critiques ont suggéré que la tradition cherche aussi bien à troubler qu'à éclaircir leur lecture. Donc, je vais traiter notamment des problèmes que posent ce mystérieux «uers» de la deuxième vision et le «brohun» de la quatrième. C'est à travers ces créatures que la tradition cherche à évoquer, ou à reconstruire, les structures de la cour de Charlemagne et à faire ressortir les enjeux de son imaginaire politique.

Dans ce contexte, l'art et les activités de cour, domaine que vise l'observation de Hincmar, me semblent en effet d'une importance centrale, car il s'agit de pratiques qui cherchent précisément à faire vivre les murs, à les animer, pensée que l'on verra également dans *Les très riches heures* (Chantilly, Musée Condé, 1284), où l'enluminure pour le mois de janvier met en scène un dialogue entre un passé guerrier et un présent fécond et paisible⁴. Cette superposition qui mêle deux plans pourvus de couleurs et de dessins brodés semblables crée une certaine confusion, mais elle est loin d'être une simple maladresse primitive. La nature de la cour même s'exprime à travers cette implication d'un temps dans l'autre, c'est-à-dire que la vie de la cour n'est pas simplement celle des hommes représentés au premier plan, sauf dans la mesure où ils s'animent d'un passé qui leur prête à la fois la pesanteur d'une gra-

3 Sur les relations entre *La Chanson de Roland* et le commentaire de Calcide, voir notamment K. Sarah-Jane Murray, «Plato's *Timaeus* and the *Song of Roland*: Remarks on Oxford Bodleian MS Digby 23», *Philological Quarterly*, 2004, 83:2, pp. 115-126.

4 Pour les enluminures, voir <http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Très_Riches_Heures_du_duc_de_Berry>.

vité solennelle (relevant donc de l'aspect lapidaire de l'imaginaire courtois) et d'une énergie domptée par le caractère ordonné de la société de cour. Mais dans cette enluminure, on est plutôt dans le domaine du rêve, tandis que dans la version d'Oxford, on passe plutôt dans celui du cauchemar, et c'est de ce point de vue que je propose de me tourner vers d'autres productions artistiques, notamment les bas-reliefs du sculpteur et plasticien suisse H. R. Giger, dont le musée se trouve à Gruyères⁵. C'est à Giger, comme on le sait, qu'a fait appel le directeur Ridley Scott pour créer les maquettes des créatures ainsi que d'autres objets «biomécaniques» qui ont figuré dans son film *Le huitième passager* (*Alien*, dir. Scott (1979)) et dans ses suites. Il s'agit ici d'un art clairement inspiré de la sculpture en bas-relief des cultures américaines et orientales – des temples mayas à ceux d'Angkor Vat au Cambodge – mais doublé des duretés du métal ainsi que d'un aspect d'une chair caoutchoutée et livide, exsangue et en même temps douée d'une vitalité obscène et moqueuse. Hybridation qui trouble donc au plus profond l'imaginaire de la matière. Si, dans *Les très riches heures*, on voit une histoire qui se brode, se tisse et se peint de manière digne, c'est que chez Giger, l'animation malade et inhumaine de la pierre s'effectue au moyen de la mécanique virale et du virus mécanisé, par l'influence – ou plutôt l'influx – de semences sinistres et immondes.

C'est de ce point de vue qu'une lecture «gigerienne» du texte d'Oxford semble offrir un intérêt qui n'a rien de gratuit: il s'agit plutôt de faire voir comment la transmission et le remaniement favorisent la mise en scène d'une transformation parodique, voire infernale, de l'art et de l'idéologie carolingiens. Dans tout cela, les questions centrales dont traite notre chanson me semblent être les suivantes: *qualis animal rex?* Le roi, que représente-t-il en tant qu'espèce, ou plutôt que fut-il à l'époque de Charlemagne? Ensuite, de quelle manière la présence de l'animal dans la chanson trouble-t-elle la construction identitaire et les catégorisations culturelles et ontologiques? On verra notamment le texte s'interroger sur la question de savoir ce qu'il est, sa textualité hybride, un devenir pris entre une culture oralisante et les possibilités que propose l'écrit.

5 Ville qui a été l'objet d'une visite organisée par nos collègues de Genève, hospitalité à laquelle je tiens à rendre honneur par la présente étude. Je voudrais également remercier le comité d'organisation de leur invitation et de leur soutien généreux. Pour un aperçu de l'art sculptural de Giger, voir le site Web du musée <<http://www.hrgigermuseum.com/>>.

Au moyen de ses succès militaires, de ses interventions politiques et culturelles et de sa propagande, la cour carolingienne se proclame et s'impose, cherchant à dominer. Mais, en tant qu'expression du caractère double de la fonction seigneurale, à la fois dominatrice et protectrice, la personne de Charlemagne s'étend à travers le monde et s'ouvre vers lui. Ainsi, Charlemagne se fait non seulement conquérant mais aussi auteur et autorité: une révolution gouvernementale sous son règne favorisa, au moyen de documents légaux et administratifs, une transmission plus efficace de la voix et de la volonté impériales, leur langage balisé et l'accumulation des formules traduisant avec empressement cette présence régulatrice⁶. Cependant, la cour se veut en même temps ouverte vers le monde qui l'entoure: la fonction d'accueil déléguée aux *missi* et aux *palatini*, les baillis ou officiers du palais (Hincmar, *De ordine palatii*, § 26), facilite l'accès pour tout arrivant qui cherche à se faire entendre et à trouver un *guarant*, pour emprunter un terme clé de *La Chanson de Roland*. Et cela dans sa langue particulière: admirateur et imitateur de l'antiquité, Charlemagne cherche pourtant à promouvoir l'admissibilité de la langue vulgaire dans le domaine de la pratique religieuse orthodoxe ainsi que dans celui de l'expression littéraire. Dans ce contexte, les animaux dans les chansons jouent un double rôle. D'une part, leur mention peut être interprétée comme la trace de témoignages historiographiques. D'autre part, on pourrait aussi considérer l'animal comme un élément dans une tentative pour reconstruire la mentalité technocratique et politique de ce milieu carolingien, c'est-à-dire comme une sorte de science fiction politique du XI^e siècle. Dans cette perspective, prenons comme point de départ le discours de Charles devant sa cour après la présentation du message de Marsilie par Blancandrin:

«Seignurs barons», dist li emperere Carles,
 «Li reis Marsilie m'ad tramis ses messages;
 De sun avoir me voelt duner grant masse,
 Urs e leuns e veltres caeignables,
 Set cenz cameilz e mil hosturs muables,
 Quatre cenz mulz chargez del or d'Arabe,
 Avoec iço plus de cinquante care;

6 Rosamond McKitterick, *Charlemagne: The Formation of a European Identity*, Cambridge, 2008, p. 230.

Mais il me mandet que en France m'en alge:
Il me sivat ad Aïs, a mun estage,
Si recevrat la nostre lei plus salve;
Chrestiens ert, de mei tendrat ses marches;
Mais jo ne sai quels en est sis curages.»
Dient Franceis: «Il nus i cuvent garde!» (éd. Short, vv. 725-736)

Seigneurs barons, dit l'empereur Charles, le roi Marsile m'a envoyé ses messagers. De ses richesses il me veut donner une grande quantité: ours, lions et vautres dressés en laisse; sept cents chameaux et mille autours mués, quatre cents mulets chargés d'or d'Arabie, Et avec cela plus de cinquante chariots. Mais il me somme de retourner en France; il me suivra à Aix en ma demeure, il recevra notre foi, qui plus que tout nous sauve. Il deviendra chrétien et tiendra de moi ses terres; mais je ne sais quel est son vrai dessein. Les Français disent: «Il nous faut prendre garde». (trad. Short)

Ces paroles résument une certaine vision de la cour carolingienne ainsi que du monde qui l'entoure. La variété des animaux symbolise la richesse et de la diversité du monde ainsi que la soumission – et en même temps l'insoumission – de la nature aussi bien que des hommes.

Et en effet le poème semble bien cerner certains aspects de la vie de cour à l'époque carolingienne: les animaux y jouent un rôle considérable, apparaissant comme des acteurs principaux dans la représentation politique, au théâtre du palais. À la cour de Charles, comme à celles d'époques plus tardives, la chasse occupe une place importante dans l'activité royale, les officiers responsables sont décrits dans l'organisation administrative esquissée dans le *De ordine palatii* de Hincmar. Sous les officiers principaux de la chasse se trouve le *veltrarius* ou veltrier, titre qui nous rappelle que le «veltres» est le chien de cour par excellence:

Sous [le chapelain, le chancelier et les secrétaires] ou à côté d'eux il y eût d'autres officiers, tels que l'huissier, le trésorier, le dépensier, le gardien de la vaisselle, et [...] chacun de ces derniers eût sous lui des subalternes, juniors ou decani, ou même des délégués, comme les garde-chasse, les officiers des chiens, les chasseurs de castors [«sicut bersarii, veltrarii, beverarii»] et d'autres encore.

(Hincmar, *De ordine palatii*, § 17)

La valorisation des chiens de chasse suffit même pour mériter qu'on leur accorde la protection des lois⁷. La chasse sert comme entraînement

7 «The *Lex Salica* has a penalty for the theft of the dogs, and they are highly regarded in the earlier *Lex Burgundionum*, still being copied in the Carolingian period, so to posit a master of the hunting dogs at the palace is entirely feasible» (*Ibid.*, p. 148).

physique au service militaire et en même temps s'apparente à l'expédition et à la conquête: selon l'historien Rosamond McKitterick, «les récits des chasses de l'empereur servent à illustrer sa capacité à dominer son pays»⁸. De plus, les animaux y arrivent aussi sous la forme de dons exotiques; l'éléphant que reçut Charles de l'empereur de Perse en 799 en est l'exemple le plus célèbre et le plus frappant, commémoré dans le traité de Dicuil, *De orbis mensura* et par des représentations dans plusieurs manuscrits contemporains⁹. Selon l'ethnographe américain Mary Helms, le don des animaux exotiques, dans le contexte des relations diplomatiques, bénéficie d'une réciprocité inattendue: d'une part, la donation enrichit et illustre celui qui donne dans la mesure où le donateur se distingue face à celui qui reçoit; d'autre part, elle confère à ce dernier un savoir prometteur d'une maîtrise du lointain qui se laisse dompter, raison pour laquelle Charles tint à montrer son éléphant aux Saxons¹⁰. Cependant, la tentative de l'empereur de dompter et de mettre en œuvre à son profit la puissance symbolique des animaux renvoie à des enjeux très spécifiques.

Les animaux dans la politique onirique carolingienne

Selon la parole de Virgile, *Facilis descensus Averni*: il est aisé de descendre aux enfers, mais non d'en revenir. De ce point de vue, il est tout à fait significatif que Turold fasse punir le sarrasin Siglorel, «Le magicien qui avait été, on le sait, en enfer» (trad. Short, vv. 1390-1392). En tuant son homologue, Turpin condamne bien sûr chez celui-ci la divination et les pratiques magiques, mais on peut y déceler aussi un commentaire sur les modalités permises du contact non seulement sacerdotal mais aussi *royal* avec l'autre monde, y compris sur les visions et leur interprétation. Car un roi chrétien ne doit pas vouloir visiter les enfers en quête d'un savoir occulte: cela relèverait d'une vaine curiosité. À cet égard, le don de Marsilie – une vision du monde qu'il offre à l'empereur – tend lui aussi

8 *Ibid.*, 2008, p. 281.

9 *Ibid.*, p. 286. Pour les enluminures, voir: B.N. lat. 2195 fol. 9v; B.N. lat. 1 fol. 327v.

10 Voir notamment Mary W. Helms, *Ulysses' Sail: An Ethnographic Odyssey of Power, Knowledge and Geographical Distance*, Princeton, 1988, pp. 163-171.

à devenir suspect et la chanson semble donc percevoir négativement le savoir offert par l'échange diplomatique des animaux.

On pourrait bien y voir le reflet des traditions carolingiennes, où l'empereur paraît comme un roi prophète de l'Ancien Testament, visité en rêve par des visions de l'au-delà où figurent souvent des créatures douées de parole. Mais ce n'est pas là le seul rôle que prendront ces animaux dans les rêves de l'empereur. Après la mort de Charlemagne, selon Paul Dutton¹¹, la critique accusa le concubinage dans lequel vivait l'empereur vers la fin de sa vie, désapprobation qui aurait sévi déjà dans les cercles cléricaux de la cour impériale mais sans oser se déclarer. D'ailleurs, l'empereur n'était pas le seul visé: la punition de Charles traduit aussi une dénonciation plus générale des mœurs déréglées de ses courtiers.

Remontant au règne de Louis le Pieux, les versions de la *Visio Wettini* de Heito¹² et de Walafriid Strabon¹³ suggèrent en effet que c'est le roi qui aurait dû rêver plutôt qu'un subordonné tel que l'infime Wetti, qui, guidé par un ange, parcourt les enfers pendant son sommeil. Au cours de son rêve, on retrouve un Charlemagne torturé par un animal à cause des péchés de chair qu'il a commis pendant sa vie¹⁴. L'ange qui accompagne Wetti lui explique que le crime de Charles est celui de la présomption: dans l'aveuglement de son arrogance, il avait trop misé sur ses bienfaits qui devaient à eux seuls compenser ses péchés, faisant l'économie de toute contrition sincère. L'avertissement lapidaire de Walafriid selon lequel «l'on ne se défait pas aisément du sien» («sua quemque sequentur» v. 445) sert de confirmation qu'une telle tentative de se dérober à un repentir sincère et véritable est inadmissible sur le plan spirituel. Ainsi le rêve de l'empereur, la confirmation de son statut

11 Paul Edward Dutton, *The Politics of Dreaming in the Carolingian Empire*, Regent Studies in Medieval Culture, Lincoln NA, 1994.

12 Heito, «Heitonis visio Wettini», in *Monumentae Germaniae Historica Poetae Latini Aevi Carolini II*, ed. Ernest Dümmler, Berlin, 1884, pp. 267-275.

13 David A. Traill (éd. and trad.), *Walahfrid Strabo's «Visio Wettini»: Text, Translation and Commentary*, Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters, 2, Bern, 1974.

14 Voir notamment Baudouin de Gaiffier, «La légende de Charlemagne: le péché de l'empereur et son pardon», in *Recueil de travaux offerts à Clovis Brunel*, 2 vols, Paris, 1955, I, pp. 490-503; réimpression in *Études critiques de hagiographie et d'iconologie*, Subsidia Hagiographica 43, Bruxelles, 1967, pp. 260-275.

prophétique et sacerdotal, se transforme après sa mort en cauchemar. Aux yeux de Heito ou de Walafrid, le sort de Siglorel dans notre chanson aurait été perçu comme un avertissement déguisé.

Et pourtant, si l'empereur se tient debout – conservant un reste au moins de sa dignité impériale – c'est le signe que, tout comme Suétone attribue à Jules César un souci de décence qui le pousse à rajuster sa toge avant de s'écrouler, on épargne à Charles une humiliation. Ainsi, nos deux récits carolingiens oscillent tous deux entre la pudeur de l'expression et l'horreur de l'évocation: en effet, si l'animal en question n'est pas décrit (chez Heito il s'agit d'un «*cuiusdam animalis*»), c'est que toute surenchère risquerait de dévoiler le caractère exact des crimes de l'empereur. Cependant, chez Walafrid, le long acrostiche (CAROLUS IMPERATOR, vv. 447-61), dévoile ce que tait l'ange, mettant ainsi en scène la double discursivité du scandale courtois, et de ces allusions passées sous silence pour mieux révéler. Par la suite, les significations de ce silence changeront au fil du temps. Plus tard, au X^e siècle, avec la *Vita sancti Aegidii*, on en viendra à l'idée d'un crime passé sous silence à cause de sa nature non seulement scandaleuse mais aussi innommable. De son côté, la *Chanson de Roland* a été interprétée elle aussi comme recélant l'écho des relations incestueuses entre Charles et sa sœur, silence qui se rompt pour de bon dans le *Karlamagnús saga*. On peut citer comme indice de la fascination qu'a exercé cette légende la possibilité d'une influence par contamination sur l'histoire d'Alphonse VI – cet «autre Charlemagne» du XII^e siècle, grand conquérant de l'Espagne – soupçonné aussi d'avoir eu des relations illégitimes avec sa sœur¹⁵. Pour René Louis, on trouve également des échos des scandales de cour dans le cycle de Guillaume d'Orange¹⁶.

15 André de Mandach, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe 1: la geste de Charlemagne et de Roland*, Publications Romanes et Françaises, 69, Genève, 1961, pp. 36-37. Pour une critique de ses conclusions, voir notamment Ronald N. Walpole (éd.), *The Old French Johannes Translation of the Pseudo-Turpin Chronicle*, 2 t., Berkeley et Londres, 1976, I, pp. 98-103 (p. 98, note 2).

16 «On a l'impression que [*La Chanson de Guillaume*] garde des échos, confus et brouillés, des racontars malveillants qui circulaient vers 830 à la cour de Louis le Pieux et se répandaient de là dans l'empire.» (René Louis, «L'épopée française est carolingienne», in *Coloquios de Roncesvalles Agosto 1955*, éd., 1956, pp. 113-121 (p. 422).

Mais au début la dénonciation des mœurs n'est qu'un aspect d'une critique plus généralisée de la fonction du palais. Si, du vivant de l'empereur, la cour carolingienne avait vanté son ouverture magnanime, selon Paul Dutton les visions de Charlemagne aux enfers datant d'après sa mort remettent en question cet idéal d'un accès facile au roi. Ainsi, les étapes de la pérégrination difficile du message angélique reçu par Wetti – avec la longueur qu'évoque Heito en premier des démarches bureaucratiques et textuelles d'un message retransmis, recopié et recomposé – met en scène les inégalités créées par la lourdeur des structures gouvernementales et la sourde épaisseur, l'insensibilité des murs du palais. De ce point de vue, dans la *Visio*, la condamnation de la vie intime de l'empereur vise à exprimer métaphoriquement la distance entre le peuple et le roi. Pour Dutton ainsi que pour Stuart Airlie, il est significatif que l'ange semble n'avoir eu ni la possibilité ni la témérité de se manifester devant un Charles de plus en plus isolé, replié sur lui-même¹⁷. Ainsi, chez Heito et Walafrid, l'espace «personnel» qu'occupe le roi est rendu plus restreint en ce qu'il tente, faisant sourde oreille à tout reproche, de se prémunir contre la critique morale par un étalage arrogant de ses œuvres charitables.

La Chanson de Roland: la vie rêvée des «uers»

De ces rêves du IX^e siècle, passons maintenant aux visions de Charles dans la version d'Oxford de la *Chanson de Roland*. Par leur présence et surtout par la parole qui leur est accordée, les animaux dont rêvera l'empereur sèment le trouble dans un for intérieur impérial pénétré et rendu accessible par le biais des rencontres oniriques antérieures dont les visions de Charles sont l'écho dans notre chanson.

- 17 «The world of the court, its rhythms and processes, inform the text so much that even the angel Gabriel, when he wishes to send an urgent spiritual message to Louis the Pious, is described as going through the proper channels and understanding the need to have a patron at court.» (Stuart Airlie, «Bonds of Power and Bonds of Association in the Court Circle of Louis the Pious», in *Charlemagne's Heir: New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814-840)*, éd. par Peter Godman et Roger Collins, Oxford, 1989, pp. 191-204 (p. 195)).

Mais avant d'en venir aux rêves, le simple fait que Charles dort mérite également notre attention. Dans la version d'Oxford, le sommeil de l'empereur n'a jamais été aussi profond. Si les récits biographiques nous ont légué la vision d'un Charlemagne veillant la nuit, véritable Argus du palais et du royaume, c'est que le récit des moments d'épuisement dans la *Chanson* – comme celui qui suit la longue journée de bataille – y gagnent sur le plan pathétique. De même, à la fin des laisses 56 et 57, la même idée se répète: Charles dort et ne se réveille pas («Charles se dort, qu'il ne s'esveillat mie.» et «Charles se dort, mie ne s'esveillat.»). Cette insistance fait penser aux cauchemars où le sujet cherche à s'éveiller mais – retenu par un petit démon, incube de Morphée – n'y parvient pas. Que l'empereur se réveille finalement le lendemain, c'est quelque chose qui est sous-entendu sans être affirmé de manière explicite: ainsi le début de la laisse 58 «la nuit s'en va et l'aube apparaît claire. / [...] / L'empereur chevauche terrible et fier» («tresvait la noit e apert la clere albe. / [...] / Li empereres mult fierement chevalchet», vv. 737-739).

Tout en étant conscient des risques de me lancer dans des passages qui présentent de grandes difficultés – textuelles aussi bien qu'interprétatives – je voudrais souligner l'intérêt, dans les rêves de Charles, de l'effet que l'on doit à des remaniements et particulièrement l'intérêt littéraire qu'offre la modification, voire la perturbation, des séquences et des énumérations. Dans ce domaine, il est nécessaire de faire une distinction entre des confusions possibles au niveau du récit et une obscurité recherchée. Selon D. D. R. Owen, un troisième rêve de l'empereur (la vision des ours) aurait été déplacé pour créer la séquence ultérieure qui précède la bataille contre Baligant¹⁸. De même, pour Tony Hunt, la séquence des rêves telle qu'elle apparaît dans la version d'Oxford est clairement le fruit des transformations des textes antérieurs¹⁹. Si l'approche d'Owen lui a valu des critiques de la part de ceux – dont Wolfgang van Emden – qui ont trouvé sa façon de présenter les origines et les remaniements un peu trop simpliste, l'effet d'un tel déplacement mérite toujours de la considération²⁰. Une séquence de trois rêves reliés par

18 Voir D. D. R. Owen, «Charlemagne's Dreams, Baligant and Tuoldus», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1971, 87, pp. 197-208.

19 Voir Tony Hunt, «Träume und die Überlieferungsgeschichte des altfranzösischen *Rolandslieds*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1974, 90, pp. 241-246.

20 Voir Wolfgang van Emden, «Another Look at Charlemagne's Dreams in the *Chanson de Roland*», *French Studies*, 1974, 28, pp. 257-271.