



HAL
open science

Translatio imperii et enjeux généalogiques : la parenté au secours d'une définition du cycle de Dagobert

Léo-Paul Blaise

► **To cite this version:**

Léo-Paul Blaise. Translatio imperii et enjeux généalogiques : la parenté au secours d'une définition du cycle de Dagobert. XXIe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Université de Toronto, Aug 2018, Toronto, Canada. hal-01867307

HAL Id: hal-01867307

<https://hal.science/hal-01867307>

Submitted on 20 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Translatio imperii* et enjeux généalogiques : la parenté au secours
d'une définition du cycle de Dagobert.**

Blaise Léo-Paul (CIHAM UMR 5648)

Dans les chansons de geste du XIV^e siècle « l'essentiel [...] est qu[e le récit] n'est plus conçu comme une simple compilation : désormais, la *geste* est devenue une œuvre »¹. Face à la question du phénomène cyclique au XIV^e siècle, la parenté apparaît comme un « élément liant »² déterminant, un élément concourant justement à faire œuvre totale. Pourtant, suffit-il qu'un groupe de chansons de geste égrène des filiations pour faire cycle³ ?

Michael Heintze, dans son ouvrage intitulé *König, Held und Sippe* (1991), a attiré l'attention des chercheurs sur la propension des chansons de geste tardives à altérer et à modifier les structures des lignages épiques⁴. En plus de proposer une fertile mise en relation du processus de construction cyclique et des liens de parenté épiques, Heintze démontre que le rapport entre chansons individuelles et macrostructure cyclique dépasse la simple succession chronologique des générations.

En effet, c'est précisément la manière dont on applique et dont on pratique l'ordre généalogique qui différencie considérablement les créations cycliques entre elles⁵. En d'autres termes, les applications différentes du principe généalogique servent de *criterium* discriminant pour tenter de dégager ce qui fait la pérennité de la pensée d'un cycle et sa cohérence spécifique⁶.

¹ J.-C. Vallecalle, « Le merveilleux dans le cycle de *Huon de Bordeaux* », M. G. Giacomarra (éd.), *Epica e storia. Le vie del Cavaliere in memoria di Antonio Pasqualino*, Palerme, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 2005, p. 245-254, p. 247.

² B. Langenbruch, « Grandes gestes et micro-cycle : *Élie de Saint-Gilles* et son ancrage architextuel », M. Careri, C. Menichetti, M. T. Rchetta (éd.), *Par deviers Rome m'en revenrai errant. XX^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, Rome, Viella, 2017, p. 217-232, p. 231.

³ Telle est la question posée par Beate Langenbruch, art. cit., p. 217.

⁴ M. Heintze, *König, Held und Sippe. Untersuchungen zur Chanson de geste des 13. und 14. Jahrhunderts und ihrer Zyklenbildung*, Heidelberg, Carl Winter, 1991, Introduction. Pour une étude d'ordre plus philologique, nous renvoyons à D. Kullmann, *Verwandtschaft in epischer Dichtung. Untersuchungen zu den französischen chansons de geste und Romanen des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1992.

⁵ K. Halász, « La généalogie comme principe générateur de récits dans la création cyclique », B. Besmusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (éd.), *Cyclification. The Development of Narratives Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam/New York/Oxford/Tokyo, North Holland, 1994, p. 153-154, p. 153.

⁶ Nous suivons en cela les voies ouvertes par Bernard Guidot à propos de la cohésion du cycle des Lorrains. Voir à ce propos « Constitution des cycles épiques : étude de quelques jalons », in B. Guidot, *Chanson de geste et réécritures*, Orléans, Paradigme, 2008, p. 73-91 et « L'extension de la Geste des

L'harmonie secrète⁷ qui unit les chansons de geste à leurs cycles respectifs se développe avant tout sur un ensemble de virtualités contenues dans les chansons anciennes et à partir de relations complexes qui peuvent être d'analogies, de symétries, de paradoxes et d'antinomies⁸.

Une attention précise portée à la structuration logique du cycle de Dagobert permettra de mettre au jour des structures de parenté originales et éclairera la tendance des chansons de geste tardives à réorganiser en profondeur les structures lignagères épiques. L'approche choisie pour envisager la parenté dans le cycle de Dagobert, dont je dresserai une brève description ci-après, se veut donc synchronique. Délaissant temporairement les perspectives diachroniques de production du cycle et les perspectives liées à la réception, l'étude relèvera à la fois d'une microanalyse et d'une macroanalyse⁹. J'en viendrai ainsi à m'interroger sur deux types complémentaires de modifications des structures de parenté, qui viendraient alors étoffer la liste mise au point par Michael Heintze, et que je nommerai respectivement, à titre d'hypothèse, la « relation indicielle » et la « relation paroxystique ».

I. À la recherche d'une biographie épique de Dagobert.

L'appréhension du corpus mérovingien ou de l'« histoire poétique de Dagobert »¹⁰, qui m'apparaît comme un fantôme critique, ne va pas sans difficulté puisqu'il connaît des réalisations différentes d'un critique à l'autre. François Suard, dans son importante somme sur la chanson de geste, mentionne bien ce qu'il appelle un « cycle mérovingien », et qui est en fait une biographie épique de Dagobert composée de *Dieudonné de Hongrie*, *Theseus de Cologne* et *Ciperis de Vigneaux*. Mais il le

Lorrains : abandons, résurgences, irradiation » dans le même volume (p. 92-117).

⁷ Harmonie qui confine à l'indéfinissable puisqu'elle laisse l'herméneute devant un dilemme : étudier les œuvres individuellement en renonçant à l'idée d'une macrostructure signifiante ou considérer qu'un cycle peut avoir une unité de sens, malgré la diversité de ses parties et l'incertitude sur l'*intentio auctoris* de chaque chanson. Voir P. Moran, « L'herméneutique en contexte cyclique : l'exemple du *Cycle Vulgate* », *La Question du sens au Moyen Âge. Hommage au professeur Armand Strubel*, études réunies par D. Boutet et C. Nicolas, Paris, Champion, NBMA 123, 2017, p. 215-226, p. 215.

⁸ E. Schulze-Busacker, « Heintze, Michael. *König, Held und Sippe. Untersuchungen zur Chanson de geste des 13. und 14. Jahrhunderts und ihrer Zyklenbildung*, Heidelberg, Carl Winter, 1991, Pp. 724 (y inclus un appendice de 33 tableaux généalogiques des lignées épiques) », *Romance Philology*, 52, 1, 1998, p. 177-183, p. 178.

⁹ Cf. D. Maddox, « Notes Toward a More Comprehensive Approach to Medieval Literary Cycles », B. Besmusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (éd.), *Cyclification, op. cit.*, p. 102-107, p. 103-104.

¹⁰ Tels sont les termes, inspirés par ceux de Gaston Paris à propos de Charlemagne, employés par Noëlle Laborderie dans son édition de *Florent et Octavien ; Florent et Octavien. Chanson de geste du XIV^e siècle*, N. Laborderie (éd.), Paris, Champion, 1991, vol. 1, p. CII.

distingue de la « chanson indépendante » *La Belle Hélène de Constantinople* et de l'amorce d'un cycle original, composée de *Florent et Octavien* et du remaniement de *Florence de Rome*¹¹. André Moisan, au seuil de son tout aussi imposant *Répertoire*, constitue un « cycle de Dagobert » qui engloberait *Dieudonné de Hongrie*, le roman en vers *Octavian*, les chansons de geste *Florent et Octavien*, *Florence de Rome*, *Ciperis de Vigneaux* et *Theseus de Cologne*. Il classe à part, dans la catégorie des chansons indépendantes d'époque mérovingienne, *La Belle Hélène de Constantinople* avec *Floovant* et *Syracon*¹².

Mon but est de proposer une nouvelle vision cohérente du cycle. Afin de cerner ce concept, je convoquerai la notion de gravitation, mise en théorie et en pratique essentiellement par Patrick Moran ou encore par Beate Langenbruch¹³. (fig. 1)

Je suis tenté de dégager l'existence de deux noyaux cycliques. Le premier de ces noyaux, le noyau romain, est composé des deux œuvres les plus autonomes : *Florent et Octavien* et *Florence de Rome*, dans son remaniement en alexandrins du XIV^e siècle. Ils narrent les aventures, sur quatre générations, de la lignée d'Othevien (Othevien lui-même, ses fils Florent et Othevien le jeune, le fils de Florent, Othon et la fille de ce dernier, Florence) dont les membres, à plusieurs reprises, font appel à Dagobert pour sauver Rome d'invasions païennes successives. Ces deux chansons de geste peuvent être ôtées de leur entourage cyclique sans que leur sens n'en soit affecté et peuvent être lues comme des entités autonomes (la tradition manuscrite confirme d'ailleurs cette lecture autonome puisque, sur l'ensemble de notre corpus, le seul manuscrit cyclique qui existe, le BnF fr. 24384, rassemble ces deux seules chansons).

Le second noyau, le noyau franc, serait constitué d'une seule chanson, celle de *Dieudonné de Hongrie* qui brosse l'itinéraire de pas moins de quatre générations différentes : Melsiant de Hongrie, devenu roi de France, son fils Philippe, son petit-fils

¹¹ F. Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion (« Moyen Âge – outils et synthèses » 4), 2011, p. 296, p. 306-308 et p. 308-309.

¹² A. Moisan, *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, t. 1, vol. 1, Genève, Droz, 1986, p. 77 et p. 95. L'auteur précise cependant, à propos du cycle de Dagobert, qu'« il s'agit plutôt d'un essai de groupement cyclique, sans cohésion très apparente » (p. 77, n. 1).

¹³ Ces notions sont empruntées à l'approche textualiste de Patrick Moran qui, si elle porte essentiellement sur les cycles romanesques arthuriens, demeure fertile pour penser les cycles épiques. L'auteur utilise le terme de « gravitation » pour dépeindre en synchronie ce qui relève du phénomène d'accrétion en diachronie. Tout cycle doit se composer d'un noyau autonome, qu'il soit ou non la partie la plus ancienne de l'ensemble, et de textes qui graviteraient autour. : « le principe de gravitation suppose que les différents textes qui composent un cycle ont des degrés d'importance différents, ainsi que des degrés d'autonomie variable » (P. Moran, *Lectures cycliques. Le réseau inter-romanesque dans les cycles du Graal du XIII^e siècle*, Paris, Champion (NBMA 112), 2014, p. 26-27).

Dieudonné et enfin son arrière-petit-fils Dagobert. On le voit, cette chanson traite des ascendants de Dagobert, et des *enfances* de celui-ci.

Autour de ces deux noyaux gravitent en aval deux chansons de geste de second ordre qui, chacune de manière indépendante, fonctionne en coopération avec les deux noyaux cycliques, mais qui, entre elles, entrent en concurrence. *Theseus de Cologne* et *Ciperis de Vigneaux* entretiennent entre elles des contradictions irréductibles, tout en présentant une grande connivence dans leur positionnement avec les chansons précédentes¹⁴. En effet, chacune à sa manière, ces deux chansons relient et réconcilient les deux orientations établies séparément par les noyaux. Dans la première, Theseus, beau-frère de Ludovis (le fils de Dagobert), épouse Flore, descendante d'Othevien. Dans la seconde, le principe de réconciliation est accentué puisque la chanson se termine sur l'annonce de la conquête future de Rome et de la couronne impériale par Gouthequins, descendant de Dagobert. Ces deux continuations ont un degré d'autonomie variable. Elles peuvent certes être lues indépendamment de leur noyau, mais la lecture conjointe de l'ensemble narratif offre l'aboutissement, nous le verrons, d'une *translatio imperii*. C'est pourquoi ces deux chansons apparaissent, à l'échelle de l'unité globale du cycle, comme des continuations, certes, mais qui ne répondent pas tant à une logique de profusion qu'à une intention d'achèvement¹⁵.

Je choisis d'intégrer au cycle la *Belle Hélène de Constantinople* au titre de « roman cyclique ». Cette histoire de l'évangélisation des peuples de l'Europe occidentale par Antoine, empereur de Constantinople et son gendre Henri roi d'Angleterre, mouvement large dont relève le baptême de Clovis et la naissance des armes de France qui sont le pivot du récit, n'appartient à proprement parler à aucun cycle. Elle fait figure d'*hapax*, tentative complètement isolée et reprise nulle part ailleurs. Or, malgré son isolement, cette chanson est très manifestement cyclique dans la

¹⁴ Sur les divergences qu'accusent ces deux œuvres, consulter M. Heintze, « Les techniques de la formation de cycles dans les chansons de geste », B. Besmusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (éd.), *Cyclification, op. cit.*, p. 21-58, p. 44 et dans le même volume J. H. M. Taylor, « Order from Accident : Cyclic Consciousness at the End of the Middle Ages », p. 59-73, p. 67-68.

¹⁵ L'existence d'une continuation s'explique par le décalage perçu entre l'œuvre réelle et l'œuvre idéale, décalage qui suscite le besoin de complétion d'une carence. C'est ce qui manque qui permet l'exercice de la continuation. Pour Gérard Genette, le mot « *continuation* exprime positivement que la chose était restée à un certain point qui ne la terminait pas. [...] Si l'on voulait réformer ici la terminologie traditionnelle, le plus pertinent serait sans doute de rebaptiser *achèvement* ce que Littré nomme continuation et *prolongation* ce qu'il nomme suite, et qui n'implique pas nécessairement une fin », *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 222-3. La vertu de ces deux continuations, l'une en ne proposant qu'une « réconciliation matrimoniale », l'autre en rejetant la conquête de la couronne impériale dans un effet d'annonce, est d'achever (compléter) l'aventure romano-mérovingienne sans pour autant achever (mettre à mort) le récit (cf., à propos des continuations du *Conte du Graal*, M. Séguéy, *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Champion, 2001, p. 286).

mesure où sa *fabula* ne cesse de tendre en dehors d'elle-même¹⁶, jetant des ponts vers une extériorité textuelle qui est celle du cycle. Que celui-ci soit le cycle mérovingien, voilà en quelque sorte une donnée accidentelle. Cette chanson se trouve être en harmonie avec ce cycle, mais elle lance des pistes narratives qui auraient pu être développées par d'autres cycles potentiels. La *Belle Hélène de Constantinople* trouve sa raison d'être dans les mondes possibles qu'elle suscite, mais qu'elle se garde bien d'évoquer en les laissant à l'état de virtualité¹⁷.

Cette présentation synchronique, bien que trop rapide, fait néanmoins apparaître plusieurs implications de la forme cycle sur le fonctionnement de la parenté :

- d'une part une architecture parallèle dans laquelle la parenté fait office d'indicateur, à échelle globale, holistique, d'une réconciliation de plusieurs matières sous la forme d'une *translatio imperii* qui laisse la place pour le déploiement d'une généalogie linéaire, orientée.

- d'autre part, une tendance systématique des chansons de geste qui le composent à faire proliférer, sur le mode de la saturation, les générations familiales, parfois jusqu'à quatre générations simultanées. Cette tendance découlerait d'une absorption du processus d'extension cyclique dans les limites d'une seule et même œuvre¹⁸.

Ce sont ces deux pôles qui, respectivement, mériteront désormais une analyse.

II. Une parenté-indice du lent parcours d'une *translatio imperii*

Les différentes appellations de ce groupe de chansons, proposées plus haut par la critique, semblent peu appropriées au contenu du cycle. Nous avons peine à trouver dans ce cycle une « histoire poétique de Dagobert », ce dernier à lui seul n'occupant de fait qu'une portion congrue du cycle. Ne lui est dévolu dans *Dieudonné de Hongrie* qu'un volet égal à ceux de Philippe et de Dieudonné dans le triptyque qu'est la chanson, soit quelques 5000 vers. Dans *Florent et Octavien*, il apparaît essentiellement comme un roi voisin,, essentiellement adjuvant Sa seule initiative héroïque qui pourrait l'élever au rang d'acteur est son départ précipité pour tenter de sauver Florent et son père enlevés par des Sarrasins. Mais ce début d'action fait long feu, le soudan s'étant embarqué et se

¹⁶ Patrick Moran, *Lectures cycliques*, op. cit., p. 102.

¹⁷ *Ibid.*, p. 212.

¹⁸ Une étude approfondie nous conduirait sans doute à déceler dans la construction de ces romans-fleuves, à travers leur structure généalogique épisodique, les mêmes phénomènes gravitationnels que ceux qui unissent au sein d'un cycle des chansons différentes.

trouvant déjà loin des côtes. Dagobert se contente de ravager la Bretagne païenne et d'y faire des conversions, le tout étant relaté en une dizaine de vers seulement (v. 6005-14)¹⁹. Seules pourraient s'illustrer les laisses 50 et 51, qui relatent la légende de saint Denis où Dagobert tient le premier rôle, mais leur mode digressif les place dans une position narrative hiérarchiquement inférieure. Cette portion congrue est portée jusqu'à une brillante absence dans *Florence de Rome*.

De même l'appellation « cycle mérovingien » réduit considérablement ce qui se joue dans ces chansons en occultant les pôles romain et constantinopolitain²⁰, essentiels pourtant à la peinture d'une *translatio* géographique.

En effet, la trame narrative, au sens presque artisanal d'« ensemble complexe de fils », cette trame déroule sur l'ensemble des six chansons qui composent le cycle une *translatio imperii* dont l'originalité consiste à ne pas donner au monde mérovingien l'intangibilité ni le hiératisme du monde carolingien épique. Si Dagobert apparaît si peu, c'est qu'il est noyé dans un flux historique dynamique dont il n'est qu'un maillon et qui court d'une préhistoire orientale à la réunion des royaumes franc et romain au sein d'une même dynastie et qui parachève un transfert de souveraineté symbolique.

À grands traits, voici comment se tisse cette trame. Le royaume franc trouve ses origines dans le récit étiologique qu'est la *Belle Hélène de Constantinople*. Ce récit reprend à son compte le schéma virgilien qui structure les reprises médiévales du mythe énéen décrites par Francine Mora-Lebrun²¹. En cela, il présente la naissance du royaume franc comme participant d'un vaste mouvement d'évangélisation et de pacification. Ce mouvement est un acte fondateur à l'initiative d'un « étranger », un souverain oriental (Antoine, empereur de Constantinople) dont l'exil dans les terres infréquentées marque

¹⁹ « *Ly fort roy Dagoubert fut forment aïrés*
Quant vit que ly soubdan estoit en mer entrés
Qui maine Othovien et Florent ly senés.
En Bretagne il saisi et villes et cités
Et furent de par luy payens desbaretés.
Petit se deffendirent, sachiés en vérités,
Quar par devant Paris fu leur sire tûés,
S(i) en estoient plus foibles et mains en sont doubtés ;
La furent mains payens en fons regenerés,
Qui en Dieu ne volt croire les chepz orent coppés » (v. 6005-6014)

²⁰ Noëlle Laborderie livre une intuition tout à fait judicieuse lorsqu'elle indique que ces chansons constituent un cycle mérovingien « seulement dans la mesure où elles mettent en scène des personnages mérovingiens » et qu'elles constituent, « autant que de Dagobert, un cycle d'Octavien et de ses descendants » ; *Florent et Octavien, op. cit.*, vol. 1, p. CI.

²¹ F. Mora-Lebrun, *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, Paris, P.U.F., 1994.

une forme de rédemption (les vellétés d'inceste avec sa fille Hélène représentant le péché originel d'Antoine). Deux autres éléments affermissent cette *translatio* d'Orient en Occident. D'une part, Hélène, fille de l'empereur de Constantinople, met au monde les deux premiers évêques de Tours, *a fortiori* deux saints dont la chanson relate, non sans truculence, les déboires et les premiers miracles, à savoir saint Martin et saint Brice, dont le premier, historiquement, a été choisi comme patron de la dynastie mérovingienne²². D'autre part, la famille d'Hélène, cette fois-ci par son grand-oncle maternel, Clément, empereur de Rome, est étroitement attachée à l'Histoire Sainte moyenne-orientale. À la faveur d'une succincte agrafe cyclique qui enchaîne Clément et deux empereurs romains fameux dans une apparente succession temporelle immédiate, ce sont les faits de la *Vengeance Nostre Seigneur* qui sont rappelés et présentés dans une continuité avec la destinée d'Antoine et des saints patrons de la dynastie mérovingienne :

« Seigneurs, or entendés, pour Dieu et pour son nom,
De telz .XII. corps sains vous feray mention
Que par bien faire acquirent des chieux le mansion.
Après che que Jhesus ot souffert passion,
Et que Vaspasiens en prist vengison,
Et Titus, li siens fieux, que tant ot de renon,
Si ot ung apostole a Romme en prés Noiron,
Par droit nom de baptesme avoit Climent a nom »²³

Après cette première phase d'insémination, le deuxième axe qui définit cette *translatio* est celui, à partir de *Florence de Rome*, de l'oubli des origines, ou plutôt de leur éviction. De même que le parcours initiatique d'Énée devait passer par le fleuve Léthé, les fils tissés par le passage de l'Orient à l'Occident doivent être rompus. *Florence de Rome*, à travers l'affrontement des deux frères hongrois Esméré et Milon et

²² E. Ewig, « Le culte de saint Martin à l'époque franque », *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 47, 144, 1961, p. 7.

²³ *La Belle Hélène de Constantinople. Chanson de geste du XIV^e siècle*, C. Roussel (éd.), Genève, Droz, 1995, v. 15-22. La progéniture elle-même d'Antoine porte les marques de cette digne ascendance :

« A Anthoine manda, le bon roy conquerant,
Que se se nieche aloit d'hoir marle delivrant,
C'on l'apelast Titus, contre Titus le grant
Qui veng le mort Dieu a l'espee trenchant,
Et se ch'est une fille, c'on le voist appelant
Elaine, ou non de celle qui, par nuit, en dormant,
Songa le vraie crois o pere roy amant » (v. 75-81).

un prologue mis sous le signe de Caïn et Abel (v. 14-20), thématise la rivalité familiale qui devient à partir de cette chanson une structure constante. *Florence de Rome* exhibe d'ailleurs son statut de charnière à partir de laquelle le cycle entre dans une mouvance plus sombre. La naissance de Florence, pour laquelle deux frères vont devoir se déchirer, est accompagnée de funestes présages :

« *Que par ceste naissanche avenroit tel dolour
Que toute Ronmenie en avenroit tristour.* »²⁴.

Aussi Florence, issue du lignage romain d'Othevien, et Esméré doivent-ils affronter Garsile, empereur de Constantinople, comme l'était Antoine, et qui, dans *Dieudonné de Hongrie*, était un noble et fier compagnon d'armes de Dieudonné. De même Théséus de Cologne, dont on a vu qu'il était étroitement intégré au lignage franc, dans la chanson éponyme, entre, sur une suite de malentendus, en conflit avec Esméré, devenu empereur de Rome, entraînant avec lui Dagobert contre ses anciens alliés et amis. Le cycle procède ainsi peu à peu au meurtre du père constantinopolitain et les anciens frères d'armes francs et romains, si unis dans *Dieudonné de Hongrie* et surtout dans *Florent et Octavien*, une fois libérés de l'ombre du père, se livrent à une guerre injustifiée sur de simples rumeurs²⁵. C'est finalement à un apaisement paradoxal que tend le cycle puisque le lignage franc s'arroge la couronne impériale.

Si ce rapide aperçu relève d'une schématisation sommaire, il n'en a pas moins le mérite de faire apparaître le squelette d'un mouvement général où le principe de parenté ponctue, à la manière d'un indice²⁶, les étapes d'une transmission géographique et temporelle de la souveraineté à grande échelle.

Narrativement, cette *translatio* se construit donc à partir d'attirances, de polarisations diverses que j'appellerai des tropismes, au sens figuré de « force irrésistible qui pousse quelqu'un à agir d'une façon déterminée »²⁷. Ceux-ci sont de

²⁴ *Florence de Rome. Chanson d'aventure du premier quart du XIII^e siècle*, A. Wallensköld (éd.), Paris, Société des Anciens Textes Français, 1907-1909 (version du XIV^e siècle, vol. 1, v. 79-80).

²⁵ Voir l'utilisation de ces métaphores freudiennes à propos d'un d'un autre micro-cycle : M. Mancini, « Aiol et l'ombre du père », *Actes du VIII^e Congrès de la Société Rencesvals*, Pamplona, Institucion Príncipe de Viana, 1981, p. 305-9.

²⁶ Cf. la théorie du signe de Peirce. Charles Peirce, en établissant une tripartition des signes, fait émerger la notion d'« indice », qu'il définit comme entretenant avec l'objet un lien dynamique, une connexion réelle (de causalité ou de contiguïté par exemple). L'indice étant un signe arraché à la chose, il ne la représente pas, il la manifeste en direct ou en propre. En cela, nous pourrions dire que le principe généalogique manifeste le phénomène de *translatio* de manière immédiate, tout en étant affecté par elle.

²⁷ *Trésor de la langue française informatisé*, entrée « Tropisme », consulté le 02 août 2018 [<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2423218590;r=1;nat=;sol=0;>]. Le sens propre, issu de la biologie, éclaire également avec intérêt cette notion : « réaction d'orientation ou de locomotion orientée d'un organisme végétal ou de certains animaux, causée par des agents physiques ou chimiques », « tendance intrinsèque d'un organisme végétal à développer sa croissance sans la direction d'une

deux sortes : intratextuels et transtextuels. Dans la catégorie des tropismes intratextuels, nous pouvons intégrer à titre d'exemple une pratique signifiante des espaces épiques entre divers pôles (Constantinople, Rome, la France), pratique appuyée par des tropismes interpersonnels (des attirances privilégiées entre des acteurs issus de pôles géographiques déterminés). Une étude plus poussée sur l'espace maritime, propre à la chanson de geste tardive et que Denis Collomp a étudié sous l'angle du motif, neuf, de la bataille navale²⁸, nous conduirait sans doute à le définir comme un catalyseur de cette pratique dynamique de l'espace. Interventions de jongleurs ou onomastique jouant du mélange des matières pourraient également intervenir au rang de tropismes intratextuels²⁹.

Je citerai deux exemples de tropismes transtextuels. Le premier s'apparente à une tactique des « pro-récits ». Nous empruntons ce concept à R. Trachsler pour qui la mention et l'utilisation de certains personnages tiennent lieu d'une matière (comme un pronom tient lieu d'un nom), d'un fonds narratif, de récits qui n'ont pas besoin d'être explicités mais qui offrent un cadre préexistant ou simultané à la narration principale³⁰. Ainsi l'utilisation de Valérien, père d'Othevien, et sa rencontre fugace avec Dieudonné, fonctionne comme pro-récit du micro-cycle romain, et celle de Garsile du pôle constantinopolitain, dans le noyau franc qu'est *Dieudonné de Hongrie*. Inversement, les mentions de Dagobert dans le noyau romain fonctionnent comme pro-récit du micro-cycle franc, cette tactique entraînant une liaison forte des deux micro-cycles. Le second tropisme transtextuel relève d'une variation de la position des acteurs sur l'axe du pouvoir du schéma actanciel, nombre de ceux-ci dans le cycle passant du rôle d'adjuvant à celui d'opposant, et inversement³¹. En témoigne, entre autres, l'exemple de l'empereur de Constantinople Garsile, devenu, dans *Florence de Rome*, un repoussant vieillard, « *li plus hideux c'onques Jhesus fourma* » (v. 390), qui passe d'adjuvant de Dieudonné à opposant de Florence et d'Esméré, changement axiologique qui permet narrativement de procéder au « meurtre du père » indispensable à la *translatio*.

excitation extérieure ».

²⁸ D. Collomp, « Le développement des batailles navales dans l'épopée du XIV^e siècle », *La Chrétienté au péril sarrasin*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2000, p. 9-26.

²⁹ Notons principalement entre des personnages francs et romains et entre des personnages francs et constantinopolitains.

³⁰ R. Trachsler, *Disjointures-Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen/Basel, Francke, 2000, p. 25-31. L'analogie avec l'anaphore pronominale est révélatrice : le nom employé comme pro-récit renvoie à quelque chose qui est supposé déjà connu.

³¹ E. Kennedy, « Conflicting Presentations of the Same Character Within a Cycle », B. Besmusca, W. P. Gerritsen, C. Hogetoorn, O. S. H. Lie (éd.), *Cyclification, op. cit.*, p. 155-157.

III. La parenté poussée à son paroxysme : le torrent des cellules familiales

En contrepoint à cette ligne inattaquable, à ce modèle apocalyptique³² où le cycle, en évacuant peu à peu les pôles qui lui donnent naissance et maturité, court le risque de sa propre disparition, apparaît la répétition, la prolifération, à échelle individuelle, des filiations et l'incessant retour des naissances. Ce déferlement des générations résulterait d'une absorption, dans la composition des chansons de geste à échelle individuelle, du processus de création des cycles épiques par extension généalogique.

Dans le cycle de Dagobert, cette absorption, en réintroduisant la perspective cyclique du renouveau perpétuel sur un rythme rapide et organique, et non plus seulement séquentiel, a pour fonction de contrebalancer l'inertie et la lenteur inexorable de la *translatio imperii*. Bien sûr, cette donnée ne va pas sans bouleverser certains traits esthétiques de la chanson de geste. La parenté précipitée donne lieu à une déviation qui organise les faits de parenté non plus selon le modèle de la lignée, mais plutôt selon celui de la famille³³. L'intérêt porté à la famille comme compression temporelle apporte un contrepoint au lignage né d'une *translatio* qui s'apparente plus à des imbrications plurielles d'un univers spatialisé. L'enjeu familial est repérable à la logique matrimoniale qui dynamise les récits tardifs³⁴ et aux tableaux familiaux qui agrémentent les chansons, dans des effusions lyriques et pathétiques d'un nouveau genre, et qui rassemblent plusieurs générations en un raccourci de temps saisissant.

Ici, du grand-père au petit-fils,

« *Quant Dieudonné oÿ sem pere qui parla,*

Il a prins .j. coutel : se reube desquira

Et li monstre l'espaule ou le crois aporta

³² P. Ricoeur, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 47. Le modèle de la *translatio* répond assez bien à ce que Ricoeur note du paradigme fictionnel apocalyptique qui « touche aux événements qui adviennent "entre les temps" et surtout dans les "derniers temps". Le renversement est magnifié par la modèle apocalyptique dans la mesure où la fin est la catastrophe qui abolit le temps et que préfigurent les "terreurs des derniers" ». Il y aurait fort à penser que s'opère à partir de *Florence de Rome* ce même renversement, dont témoigne par exemple le tropisme de renversement des positions actancielles.

³³ Nous renvoyons, pour des développements ultérieurs et sur la figure du père à la fin du Moyen Âge, à Didier Lett (éd.), *Être père à la fin du Moyen Âge*, CRMH, 4, 1997.

³⁴ C. Roussel, « La méchante belle-mère dans les chansons de geste tardives », *L'épopée romane. Actes du XV^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, Poitiers, Université de Poitiers, 2002, p. 335-343 ainsi que « Le mariage dans les chansons de geste tardives », C. Füg-Pierreville (éd.), *Les relations entre les hommes et les femmes dans la chanson de geste, Actes du 8^e colloque de la section française de la Société internationale Rencesvals*, Lyon, CIHAM-UMR 5648, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2013, p. 147-156.

*Et les lettres aussi que Dieu i ordena.
 Adonc li rois Phelipe les vit, dont grant joie a.
 Venus est a sen fil, doucement le baisa,
 Et Dieudonné li enfes sem pere acollet a.
 Li rois Charle le Chauve tous .ij. les embrassa
 Et Charlot desus yaus de teneur se pama. »³⁵,*

là, de la reine à la femme de son petite-fille et à son arrière-petit-fils :

*« A la royne en fu la nouvelle contee
 Que Butor est cheüs du destrier en la pree.
 "E, Diex, dit la roïne, qui fesis mer sallee,
 Vueilliés me visiter en iceste journee,
 Par quoy le traïson puist estre declaree,
 Et gardés mon enfant de coy je fis portee."
 Et Supplante, qui fu moult tres bien escollee,
 Tint Dagoubert, sen fil, que puis ot renommee,
 En priant de bon cueur la Vierge couronnee
 K'a Dieudonné li soit se grasce presentee.
 Einsi cascune dame c'est a Dieu dementee
 Et de dire orison moult bien entalente » (v. 9124-9135).*

La concaténation des membres de la cellule familiale entraîne des moments pathétiques forts, qui trouvent leur intérêt dans le schéma séparation-réconciliation qui anime les récits tardifs. Ce sont également des motifs revisités qui apparaissent, dont le combat mené conjointement par un père et son fils (laises CCLI et suivantes) ou par un grand-père et son petit-fils (laisse CCLXX), excellemment mis en valeur par l'exploitation des parallélismes que permet l'usage de la laisse.

Structurellement, il est probable que cette pratique torrentielle de la parenté soit inspirée par le phénomène de la somme et son unité tensive. P. Moran, dans le champ des romans arthuriens en prose, a très bien circonscrit ce moment d'émergence durant lequel la mouvance cyclique épuise sa fonction en donnant naissance à la forme du roman-somme³⁶. Même s'il faudrait encore mesurer l'éventualité d'un affaiblissement

³⁵ D. Collomp, *Dieudonné de Hongrie (dit Le roman de Charles le Chauve). Édition critique des folios 49 à 87*, thèse de doctorant, Université de Provence, Faculté des lettres et sciences humaines, 1986 ; v. 8651-8659.

³⁶ P. Moran, *Lectures cycliques, op. cit.*, p. 467.

du phénomène cyclique dans le domaine de la chanson de geste tardive, c'est par une imprégnation similaire qu'apparaît l'abondance narrative qui caractérise à la fois la cohérence de la forme somme et la pratique paroxystique de la parenté dans nos œuvres individuelles. S'il est vrai que, comme le note Michael Heintze, la chanson de geste est marquée par « un déficit continu de cohésion familiale et de force vitale dans la race des rois épiques »³⁷, il y a fort à parier que la conjointure d'une parenté indice d'une *translatio* et d'une parenté paroxystique, telles que nous venons de les suggérer, concourt à raffermir cette généalogie royale.

Conclusion :

J'espère avoir esquissé clairement la manière dont une nouvelle application de la pratique cyclique, qui tend non plus vers la *compilation*, mais vers la *composition*³⁸, affecte les relations de parenté dans la chanson de geste tardive, et plus particulièrement dans le cycle mérovingien, ou cycle de la *translatio*. La pratique originale de la parenté, qui à mon sens distingue clairement cet ensemble romano-mérovingien des autres constructions cycliques, se fait sur les deux modes de la parenté indice d'une *translatio* et de la parenté paroxystique. Par analogie, nous pourrions, pour spécifier ces deux pratiques généalogiques, emprunter au domaine de la physique des flux hydrauliques. Le rythme de la *translatio* relèverait du régime fluvial, lent et profond, alors que, par contraste, c'est l'image du régime torrentiel (rapide et intense) qui correspond à la seconde pratique. En cela, elles relèvent à mon avis d'une conciliation entre deux perceptions du temps historique. Au rapport inquiet entretenu à l'égard de l'inconstance universelle qui travaille la construction de la *translatio*, en vertu de laquelle les anciens

³⁷ M. Heintze, « *Ciperis de Vigneaux*. L'origine de la famille royale dans l'épopée française », *Au carrefour des routes d'Europe. Actes du X^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, Aix-en-Provence, Université de Provence, Publications du CUERMA, 1987, vol. 2, p. 659-673, p. 662.

³⁸ Cette étude permet également de mettre en application les intuitions livrées par J.-C. Vallecalle, pour qui la perspective cyclique, qui n'est certes pas neuve au XIV^e siècle, évolue. Au XIII^e siècle, les gestes se composent essentiellement par la collection de récits initialement indépendants. Même le cycle de Guillaume d'Orange, le plus fermement organisé, se compose d'éléments qui restent distincts et en bonne partie autonomes. Au contraire les chansons de geste du XIV^e siècle ne composent plus seulement des gestes à partir du remploi d'éléments distincts, mais aussi selon un « travail original de création – même si les sources sont nombreuses – organisée selon un fil cohérent » (« Le merveilleux dans le cycle de *Huon de Bordeaux* », art. cit., p. 246-7). Pour des vues similaires, consulter du même « Remarques sur le cycle en vers de *Huon de Bordeaux* », D. Boutet, M.-M. Castellani, F. Ferrand, A. Petit (éd.), *Plaisit vos oïr bone cançon vallant ? Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*,

alliés s'élèvent les uns contre les autres, les fils contre les pères, les héritiers contre leurs devanciers, s'oppose le réconfort d'un renouvellement des générations et une cellule familiale qui, à terme, se trouve toujours être le refuge d'un apaisement rassurant. La rythmique³⁹ différentielle des relations généalogiques permet d'asseoir le récit cyclique essentiellement comme « une totalité successive ou une succession totale »⁴⁰.

³⁹ Nous aimerions creuser cet aspect rythmique dans nos recherches futures, notamment sous l'influence des récents travaux de J.-C. Schmitt, *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016 et « Comment concevoir une histoire des rythmes sociaux ? », J.-P. Genet (dir.), *La légitimité implicite*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, vol. II, p. 7-22.

⁴⁰ P. Ricoeur, *Temps et récit 2*, *op. cit.*, p. 75