

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE

de la

SOCIÉTÉ RENNESVALS

Fascicule n° 2

1960

A.-G. NIZET, ÉDITEUR, PARIS

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE

de la

SOCIÉTÉ RENNESVALS

Fascicule n° 2

1960

A.-G. NIZET, ÉDITEUR, PARIS

AVANT-PROPOS

Ce second *Bulletin bibliographique* paraît avec beaucoup de retard : nous nous en excusons. De plus il n'est pas tel exactement que nous l'aurions souhaité. Mais on comprendra que les débuts d'une publication de ce genre soient difficiles : un rythme doit être pris, des habitudes doivent se créer, des liens doivent se resserrer, ce qui exige parfois beaucoup de temps. On constatera donc, dans les pages qui suivent, de fâcheuses lacunes, soit que certains travaux n'aient pas été signalés, soit que d'autres aient été enregistrés sans aucun commentaire. On s'efforcera de remédier ultérieurement à ces déficiences regrettables par des rappels appropriés. On reconnaîtra en tout cas l'effort qui a été fait tant dans la bibliographie elle-même que dans le compte-rendu du Congrès de Poitiers, et surtout de l'importante Table Ronde tenue à cette occasion sur la *Chanson de Roland*. Nous remercions tous ceux qui ont bien voulu participer à cet effort, après avoir contribué au succès de la réunion de juillet 1959.

Nous avons enfin le plaisir de signaler que la liste de nos membres s'est allongée — on la trouvera plus loin — et surtout que le projet dont M. le Doyen Monteverdi a bien voulu prendre l'initiative est en bonne voie de réalisation. Le prochain Congrès de notre Société se tiendra en effet, comme prévu, à Venise du 12 au 16 septembre 1961, grâce à l'hospitalité que nous accordera la *Fondazione Cini*. Nous exprimons notre vive gratitude à la Section italienne et nous sommes sûrs que son appel sera largement entendu. Ainsi la *Société Rencesvals* pourra inscrire à son actif de nouveaux et décisifs progrès.

ORGANISATION DE LA SOCIETE

Dès sa fondation, la *Société Rencesvals* s'est placée sous le patronage des plus éminents spécialistes des études médiévales : MM. AEBischer, Ewert, Ed. Faral, U.T. Holmes, R. Menéndez Pidal, Monteverdi, Mario Roques et Schalk.

Elle est dirigée par un *Comité de membre fondateurs* ainsi composé :

Mme Rita Lejeune et M. Jodogne (Belgique).
MM. R. Menéndez Pidal et Lacarra (Espagne).
MM. Elie Lambert et Jean Frappier (France).
M. McMillan (Grande-Bretagne).
MM. Monteverdi et Roncaglia (Italie).
M. A. Burger (Suisse).

Le Bureau international a pour *Président* :

M. Pierre Le Gentil, professeur à la Sorbonne, 1, rue Bausset, Paris XV^e. Tél. Vau. 74-71.

pour *Vice-présidents* :

M. Martin de Riquer, professeur à la Faculté des Lettres de Barcelone, Camelias, 10-12, Barcelone.
M. Maurice Delbouille, professeur à la Faculté des Lettres de Liège, 75, rue des Vignes, Chênée (Belgique).

pour *Secrétaire général* :

M. Woods, professeur à Newcomb College, Tulane University, New Orleans, U.S.A.

Le Trésorier international est M. Roussel, professeur à la Faculté des Lettres de Lille, 18, avenue du Peuple Belge, Lille (France), C.C.P. Lille n° 3107-68.

SECTIONS NATIONALES

Des sections nationales ne sont pas encore constituées dans tous les pays qui possèdent des membres de la Société Rencesvals.

Nous donnons ci-après l'adresse de ceux des membres de la *Société Rencesvals* (Sections nationales ou non) auxquels on pourra s'adresser pour les adhésions et les abonnements au *Bulletin* :

- M. J. Horrent, professeur à l'Université de Liège, 38, rue des Buissons, Liège. (Section nationale).
- M. M. de Riquer, professeur à l'Université de Barcelone, Camelias, 10-12, Barcelone. (Section nationale).
- M. Woods, Newcomb College, Tulane University, New Orleans, 19, U.S.A. (Section nationale).
- M. Y. Lefèvre, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux, 36bis, rue Poquelin-Molière, Bordeaux. C.C.P. Bordeaux, 2772-75 (Section nationale).
- Miss W.M. Hackett, professeur à l'Université de Londres, 28, Kensington Park Road, Londres, W11. (Section nationale).
- M. A. Roncaglia, professeur à l'Université de Rome, via Ugo Balzani, 51, Rome. (Section nationale).
- M. A. Burger, professeur à l'Université de Genève, 16, avenue Peschier, Genève. (Section nationale).
- M. E. Köhler, professeur à l'Université de Heidelberg, Romanische Seminar, Augustinergasse 15, Heidelberg. (Section nationale).
- M. Th. S. Thomov, professeur à l'Université de Sofia, 67, bd Clément Gottwald, Sofia, IV, Bulgarie.
- M. A. Dessau, Rostock, An der Hasenbäk 9 (R.D.A.).
- M. P. Nykrog, professeur à Aarhus Universitet, Aarhus, Danemark.

ETABLISSEMENT DU BULLETIN

Les fiches qui ont servi à la composition du présent *Bulletin* ont été rassemblées et classées à Paris par les soins de la *Section française*. Elles ont été établies, pour les publications parues

- en Allemagne, par M. E. Köhler ;
- en Belgique, par M. J. Horrent ;
- en Espagne, par M. M. de Riquer ;
- aux Etats-Unis, par M. Woods ;
- en France, par MM. Le Gentil, Raynaud de Lage, Y. Lefèvre, Roussel, Senninger et Devoto ;
- en Grande-Bretagne, par Miss Hackett ;
- en Italie, par M. Ruggieri ;
- en Suisse, par M. Burger.

ABONNEMENT ET SERVICE DU BULLETIN

Le Bulletin *bibliographique de la Société Rencesvals* n'est pas mis en vente en librairie. Il est distribué aux membres de la Société par les soins des Sections nationales, qui fixent elles-mêmes le montant des cotisations. Ces cotisations tiennent lieu d'abonnement. Rassemblées par les trésoriers ou secrétaires nationaux, elles seront régulièrement versées chaque année au Trésorier international, M. Roussel, 18, avenue du Peuple Belge, Lille. C.C.P. Lille, n° 3107-68.

Les Sections nationales sont toutefois autorisées à vendre les exemplaires en surnombre dont elles pourraient disposer aux acheteurs, non-membres de la Société, qui en feraient la demande. Le prix exigé sera de 15 Nouveaux Francs français (1.500 anciens francs) ou devra correspondre à cette somme.

LISTE DES ABREVIATIONS

<i>A.B.</i>	: <i>Annales de Bourgogne</i>
<i>A.Br.</i>	: <i>Annales de Bretagne</i>
<i>A.E.</i>	: <i>Annales de l'Est</i>
<i>A.H.D.L.</i>	: <i>Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du moyen âge</i>
<i>A.M.</i>	: <i>Annales du Midi</i>
<i>A.Mus.</i>	: <i>Annales de musicologie</i>
<i>A.N.</i>	: <i>Annales de Normandie</i>
<i>Archiv ou</i>	
<i>A.S.N.S.</i>	: <i>Archiv für das Studium der Neueren Sprachen</i>
<i>B.E.C.</i>	: <i>Bibliothèque de l'Ecole des Chartes</i>
<i>B.H.</i>	: <i>Bulletin Hispanique</i>
<i>B.H.R.</i>	: <i>Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance</i>
<i>B.H.S.</i>	: <i>Bulletin of Hispanic Studies</i>
<i>B.T.D.</i>	: <i>Bulletin de la commission royale de Toponymie et Dialectologie</i>
<i>C.C.M.</i>	: <i>Cahiers de civilisation médiévale</i>
<i>C.L.</i>	: <i>Comparative Literature</i>
<i>C.N.</i>	: <i>Cultura neolatina</i>
<i>Conv.</i>	: <i>Convivium</i>
<i>C.R.A.</i>	: <i>Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions</i>
<i>D.B.R.</i>	: <i>Les dialectes belgo-romans</i>
<i>Est. Rom.</i>	: <i>Estudis romanics</i>
<i>Et. Angl.</i>	: <i>Etudes anglaises</i>
<i>Et. Germ.</i>	: <i>Etudes germaniques</i>
<i>Et. It.</i>	: <i>Etude italiennes</i>
<i>F.R.</i>	: <i>Filologia romanza</i>
<i>F.S.</i>	: <i>French Studies</i>
<i>G.R.M.</i>	: <i>Germanisch-Romanische Monatsschrift</i>
<i>H. Rev.</i>	: <i>Hispanic Review</i>
<i>Hisp.</i>	: <i>Hispania</i>

<i>J.S.</i>	: <i>Journal des Savants</i>
<i>Let. Rom.</i>	: <i>Lettres romanes</i>
<i>M.A.</i>	: <i>Moyen âge</i>
<i>M.A.L.</i>	: <i>Moyen âge latin</i>
<i>Med.Æv.</i>	: <i>Medium Ævum</i>
<i>M.L.N.</i>	: <i>Modern Language Notes</i>
<i>M.L.R.</i>	: <i>Modern Language Review</i>
<i>M.P.</i>	: <i>Modern Philology</i>
<i>M.S.</i>	: <i>Mediaeval Studies</i>
<i>Neoph.</i>	: <i>Neophilologus</i>
<i>N.M.</i>	: <i>Neuphilologische Mitteilungen</i>
<i>N.R.F.H.</i>	: <i>Nueva Revista de Filología Hispanica</i>
<i>P.M.L.A.</i>	: <i>Publications of Modern Language Association</i>
<i>R.B.A.M.</i>	: <i>Revista de Bibliotecas Archivos y Museos</i>
<i>R.B.P.H.</i>	: <i>Revue Belge de Philologie et d'Histoire</i>
<i>R.F.</i>	: <i>Romanische Forschungen</i>
<i>R.F.E.</i>	: <i>Revista de Filología Española</i>
<i>R.H.</i>	: <i>Revue Historique</i>
<i>R.H.E.</i>	: <i>Revue d'Histoire ecclésiastique</i>
<i>R.J.</i>	: <i>Romanistisches Jahrbuch</i>
<i>R.L.R.</i>	: <i>Revue des langues romanes</i>
<i>R.M.A.L.</i>	: <i>Revue du moyen âge latin</i>
<i>R.N.</i>	: <i>Revue du Nord</i>
<i>Rom.</i>	: <i>Romania</i>
<i>R. Phil.</i>	: <i>Romance Philology</i>
<i>R.R.</i>	: <i>Romanic Review</i>
<i>R.S.H.</i>	: <i>Revue des Sciences Humaines</i>
<i>S.F.</i>	: <i>Studi Francesi</i>
<i>Spec.</i>	: <i>Speculum</i>
<i>S.M.V.</i>	: <i>Studi Mediolatini e Volgari</i>
<i>St. Neoph.</i>	: <i>Studia Neophilologica</i>
<i>Z.F.S.L.</i>	: <i>Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur</i>
<i>Z.R.P.</i>	: <i>Zeitschrift für Romanische Philologie</i>

CHANSONS DE GESTE

TEXTES, EDITIONS, MANUSCRITS, TRADUCTIONS

1. ALONSO, Dámaso : *Una versión moderna-del « Poema del Cid »*, dans *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, Ed. Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos*, n° 37), Madrid, 1958, pp. 45-50.

[Reproduit le prologue qui précède la version poétique de Luis Guarner, parue à Madrid en 1946.]

2. BARNETT, Monica : *La Bataille Loquifer*, Thèse dactylographiée de l'Université de Londres, CCXXXVIII + 288 pp.

[La longue et riche introduction attire en particulier l'attention sur les rapports qui unissent *La Bat. Loq.* avec la geste d'Ogier — versions françaises et étrangères, *Myreur des Histors* — et la version allemande des *Voyages* de Mandeville. Le texte est accompagné de toutes les variantes et suivi d'un index et d'un glossaire.]

3. CAVALIERE, Alfredo : *Il prologo marciano del « Gui de Nanteuil »*, editore Giannini, Napoli, 1958, 134 pp.

[Introduction et bibliographie, texte (965 vers) notes, glossaire.

Le *Prologue* est l'œuvre d'un certain Cenat (diminutif ou dépréciatif pour Zeno), il est écrit en franco-vénitien et résume, en la remaniant, la *Chanson d'Aye d'Avignon*. Dans le manuscrit, provenant de la bibliothèque Gonzague, il précède la *Chanson de Gui de Nanteuil*, écrite en français.]

4. CELA, Camilo José : *El « Cantar de Mio Cid » puesto en verso castellano moderno* [Tercera entrega], dans *Papeles de Son Armadans*, t. IX, 1958, pp. 185-200.

[Cf. *Bul. Bibl. Soc. Rencesvals*, I, n^{os} 2 et 3. Version poétique qui embrasse les vers 493-850.]

5. CELA, Camilo José : *El « Cantar de Mio Cid » puesto en verso castellano moderno* [Cuarta entrega], dans *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, 1959, pp. 267-279.

[Cf. *Bul. Bibl. Soc. Rencesvals*, I, n^{os} 2 et 3. S'étend aux vers 851-1086.]

6. MONFRIN, Jacques : *Fragments de la Chanson d'Aspremont conservés en Italie*, dans *Rom.*, t. LXXIX, pp. 237-252 et 376-409.

[Introduction générale avec liste de tous les mss. de la chanson ; description, analyse des caractéristiques et édition du fragment de Venise (Bibl. Saint Marc, Latin cl. X, cod. 200), du fragment de Florence (Bibl. naz. Magl. cl. VII, cod. 932) et du fragment du Vatican (fonds Palatin n° 1971).]

7. RIQUER, Martín de : *Antología de textos literarios románicos medievales*, segunda edición preparada por Francisco Noy, Universidad de Barcelona, 1958, 284 pp.

[Destinée aux étudiants de Barcelone. Contient des extraits de la *Chançon de Guillelme*, du *Pèlerinage*, du *Couronnement de Louis*, de *Raoul de Cambrai*, de *Girard de Vienne* et du ms. V4 du *Roland*.]

8. SAYERS, Dorothy : *The Song of Roland* (Penguin Books), 1957.

ETUDES CRITIQUES

9. ADLER, Alfred : *Thematic development of Olivier's duel with Fierabras*, dans *R.F.*, t. LXX, 1958, pp. 267-277.
10. ADLER, Alfred : *Lettre répondant à l'article de M. Kenneth Urwin*, publié dans *Rom.*, t. LXXVIII, pp. 392-404, sur *La mort de Vivien et la genèse des chansons de geste*, dans *Rom.*, t. LXXIX, pp. 129-130.

[Le fait que Guillaume, chevalier laïque, donne la communion à Vivien n'est pas une trace d'archaïsme ; cette fiction poétique a pu être admise à l'époque où St Bernard voyait dans les Templiers des moines autant que des chevaliers.]
11. AEBISCHER, Paul: *Karlamagnussaga, Keiser Karls Krönike danoise et Karl Magnus suédois*, dans *St. Neoph.*, t. XXIX, 1957, pp. 145-179.
12. AEBISCHER, Paul : *Un nouveau cas génois du couple « Roland et Olivier »*, dans *C.N.*, t. XVIII, 1958, pp. 59-60.

[Du *Canario Alessandrino*, il résulte qu'au mois de juin 1150 vivaient à Gènes deux frères appelés *Rollandus* et *Oliverius*. Ce couple est le second, par ordre de date, d'exemples analogues que nous connaissons dans les chartes italiennes.]
13. AEBISCHER, Paul : *Le type toponymique fr. Montjardin, Montgardin, it. Mongiardino, Mongardino et ses origines probables*, dans *Etudes de Lettres*, Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, série II, t. 2, n° 2, 1958, pp. 33-52.

[Répandu en France et en Italie par la chanson de geste ; devait figurer dans une *Entrée d'Espagne* « certainement antérieure à la *Chanson de Roland* ».]
14. AEBISCHER, Paul : *Le titre original de la Chanson de Roland*, dans

Studi in onore di A. Monteverdi, Modena, 1959, vol. I, pp. 33-47.

[Outre l'appellation de *Roman de Roncevaux*, le ms. 0 reçut à partir de Fr. Michel l'appellation *Chanson de Roland*. Mais le titre de *Roman* (ou *Poème*) de *Roncevaux* était déjà courant vers l'an 1300, et l'emploi s'en est continué également par la suite comme le montrent les *explicit* des rédactions romanes (P, V4, C, etc.), romanes ou non romanes (allemandes, galloises, flamandes, Scandinaves). On peut en conclure que le titre de 0 devait également être semblable : *Roncevaux, Roman de Roncevaux, Bataille de Roncevaux*.]

15. ALONSO, Dámaso : *Hallazgo de la « Nota Emilianense »*, dans *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, Ed. Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos*, n° 37), Madrid, 1958, pp. 35-44.

[Nouvelle édition du travail signalé dans *Bul. Bibl. Soc. Rencesvals*, I, n° 27.]

16. ALONSO, Dámaso : « *La epopeya castellana a través de la literatura española* », par Menéndez Pidal, dans *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, Ed. Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos*, n° 37), Madrid, 1958, pp. 51-69.

[Nouvelle édition du travail publié dans *Revista de Estudios Políticos*, XVIII, 1947, pp. 213-228. Expose les théories de M. Menéndez Pidal sur le *romancero* et l'épopée.]

17. ARMISTEAD, S.G. : *An unnoticed epic reference to Doña Elvira, sister of Alfonso VI*, dans *R. Phil.*, t. XII, 1958, pp. 143-146.

[Dans le *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy, la *Geloyra* est apparemment la même personne qu'*Elvira*, l'épouse du comte dans la version en prose du *Mocedades de Rodrigo*, telle qu'elle se rencontre dans certains mss. de la *Crónica de Castilla*.]

18. AUERBACH, Erich : *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Berne, Francke, 1958, 264 pp.

[Tradition littéraire latine et naissance des littératures romanes. Peu de choses sur la chanson de geste. P. 150 s., prend position pour la théorie d'une origine ancienne et d'une tradition orale, mais sans arguments nouveaux.]

19. BATTAGLIA, Salvatore : *Il « compagnoaggio » di Orlando e Olivieri*, dans *F.R.*, t. V, 1958, pp. 113-142.
 [Plutôt que le *topos* classique et « mediolatin » du couple d'amis fidèles, il faut voir, dans le compagnonnage de Roland et d'Olivier, la coutume féodale de la fraternité d'armes. Et le binôme prouesse-sagesse ne constitue pas un tardif prolongement de la thématique rhétorique du moyen âge remontant au *topos* biblique *fortitudo-sapientia*, mais le témoignage vivant d'une problématique contemporaine et autonome.]
20. BAUGH, Albert C. : *Improvisation in the Middle English Romance*, Proceedings of the American Philosophical Society, vol. 103, n° 3, 1959, pp. 418-454.
 [Reconnaît dans les romans en moyen-anglais (*King Horn*, *Havelok*, *Beves of Hampton*, *Guy of Warwick*, *Richard the Lion-Hearted*, *Athelston*) les mêmes procédés de composition orale qui ont été étudiés dans les poèmes homériques et dans l'épopée française : des stocks de clichés, des schémas narratifs ; ajoutons-y des groupes automatiquement appelés dans le couplet par tel mot : *knight* complété par *stronge in fighte*. Toutefois le caractère de ces romans, qui transposent fidèlement le modèle français, ne permet pas de les assimiler aux œuvres que certains regardent comme purement orales.]
21. BAUMER, Iso : *Altfranzösische Helden- und Rittersagen in Sizilien*, dans *Der kleine Bund*, Berne, n° 474 (24 oct. 1958), p. 7.
 [Article de vulgarisation sur le théâtre de marionnettes en Sicile.]
22. BOSSUAT, Robert : *Théséus de Cologne : I Le poème — II Les survivances*, dans *M.A.*, t. LXV, 1959, pp. 97-133, 293-320 et 539-577.
 [Chanson de geste du XIV^e siècle, comportant près de 16.000 ou même près de 27000 alexandrins (deux mss.) Elément d'un cycle tardif centré sur Dagobert, oeuvre de jongleurs qui font la propagande des rois de France, et, postérieurement, glorifient les comtes de Dammartin. Absence de toute inspiration religieuse. — On trouve trace de *Théséus* dans d'autres romans et dans les Miracles de N.D. par personnages (t. V, XXXII).]
23. BRAULT, Gérard : *Les manuscrits des œuvres de Girart d'Amiens*, dans *Rom.*, t. LXXX, pp. 433-446.
24. BRUNEL, Clovis : *Le nom de la voie Regordane*, dans *Rom.*, t. LXXIX, pp. 289-313.

[Le nom de cette voie maudite traversant les Cévennes représente un *regurgitaria* formé sur le latin *gurgis*.]

25. BURGER, André : *La lacune du MS O de la « Chanson de Roland » et la fin de la deuxième bataille*, dans *St. Neoph.*, t. XXVII, 1955, pp. 3-12.
26. CANTERA BURGOS, Francisco : *Raquel e Vidas*, dans *Sefarad*, t. XVIII, 1958, pp. 99-108.

[Commentaire l'article d'Eva Salomonski, intitulé *Raquel e Vidas* et publié dans *Vox Romanica*, XV, 1957, pp. 215-230. Cet article n'a pas utilisé les travaux de M. Cantera, que le précédent *Bul. Bibl. Soc. Rencsvals* a signalés, n° 47. M. Cantera revient en particulier sur les résultats explicites qu'il avait obtenus à propos notamment de Raquel.]
27. CAREY-DAVIS, J. : *Realism and humor in the Cid*, dans *Kentucky Foreign Language Quarterly*, t. V, 1958, pp. 66-73.
28. CASTRO, Américo : *Poesía y realidad en el Poema del Cid*, dans *Hacia Cervantes*, Taurus Ediciones, Madrid, 1957, pp. 3-17.

[Reproduction d'un article déjà paru dans *Tierra Firme*, I, 1935. L'auteur du Cantar sait se placer à la fois sur deux plans, celui de l'expérience et celui de mythe, alors que l'auteur de la *Chanson de Roland* se place d'emblée sur le plan du mythe.]
29. DAVID, H. : *Réflexions sur l'épopée à propos d'un récent mémoire*, dans *A.M.*, 1958, pp. 329-338.

[Le mémoire en question est celui de M. R. Louis, *L'épopée française est carolingienne* (voir notre *Bulletin n° 1*, n° 304). H. David approuve les vues de M. Louis : « Trois éléments sont à présenter en (leur) faveur : continuité du souvenir et de sa transmission ; entrée en scène des poètes et bond décisif de la chanson, à dater de la mort du héros ; enfin développements ultérieurs au cours des années et des siècles, sous forme d'épisodes variés et tardifs, dits de *raccord* ».]
30. DESSAU, Adalbert : *Raoul de Cambrai. Untersuchungen zum Problem der materiellen und geistig-kulturellen Historizität der französischen Heldenepik*, Dissertation inédite de Humboldt-Universität, Berlin, 1958.
31. DIONISOTTI, Carlo: *Entrée d'Espagne, Spagna, Rotta di Roncisvalle*, dans *Studi in onore di A. Monteverdi*, Modena, 1959, vol. I, pp. 207-241.

[Vaste synthèse de l'ambiance historique, littéraire et sociale dans laquelle se développent les chansons épico-chevaleresques italiennes entre 1300 et 1400, avec d'intéressantes précisions sur leurs rapports réciproques et sur leurs sources. Les conclusions les plus importantes auxquelles arrive Dionisotti sont 1. que l'*Entrée d'Espagne* « secundum Minochium » était probablement différente de celle de l'anonyme padouan et plus italianisée ; 2. que dans la tradition textuelle de la *Spagna in rima* il y a peut-être lieu de distinguer trois rédactions différentes, que l'on peut toutes dater du XVe siècle. C'est à la plus longue et à la plus connue (ediz. Catalano en 40 chants) que Sostegno di Zanobi a attaché son nom ; 3. que l'auteur de la chanson sur la *Rotta di Roncisvalle* s'identifie peut-être avec celui de la première rédaction de la *Spagna in rima* (34 chants) et que de toutes façons ce serait la *Spagna* qui amplifierait la *Rotta* et non celle-ci qui abrègerait celle-là. Bref, la *Rotta*, le *Rinaldo* et le *Fierabraccia* rentrent dans le même cadre et sont révélateurs d'une manière proche de celle des modèles franco-italiens.]

32. GSTEIGER, Manfred : *Note sur les préambules des chansons de geste*, dans C.C.M., t. II, 1959, pp. 213-220.

[Inventaire des divers procédés employés.]

33. HALVORSEN, E.F. : *The Norse Version of the Chanson de Roland*, Bibliotheca Arnemagnæ ana, t. XIX, Copenhague (Ejnar Munksgaard), 1959, 289 pp.

[Importante étude par un Norvégien spécialiste de littérature norroise ; complète, corrige et approfondit celles de M. Paul Aebischer. Discussion des particularités de la « saga » et de sa place dans la tradition rolandienne, précédée d'un précis utile et instructif du milieu littéraire auquel appartient le traducteur.]

34. HIBBARD-LOOMIS, L. : *L'oriflamme de France et le cri « Munjoie » au XIIIe siècle*, dans MA, t. LXV, 1959, pp. 469-499.

[Seule la version d'Oxford, reflétant une tradition plus ancienne, mentionne le nom de *St Pierre* et l'épithète de *Romaine* (v. 3094) à propos de *l'orie flambe* ; l'identification à la bannière de St Denis est postérieure à Suger, de même que le cri de « *Montjoie St Denis* ». La graphie ancienne est toujours « *Munjoie* » (14 fois dans le ms. d'Oxford) ; *joie* est des deux genres en a. fr. Ce terme a une portée religieuse et mystique, il évoque le salut.

Fait suite une « Note sur une enluminure représentant Charlemagne ;

ses rapports avec deux trésors de la Pierpont Morgan Library et avec le vitrail de la Croisade à St Denis. »]

35. HOFER, Stefan : *Horn et Rimel. Ein Beitrag zur Diskussion über die Ursprungsfrage*, dans *R.F.*, t. LXX, 1958, pp. 278-322.
36. HOLMES, Urban, T. : *Coins of little value in old French literature*, dans *M.S.*, t. XIX, 1957, pp. 123-128.
- [Discussions relatives à la frappe des monnaies et qui peuvent expliquer des observations dépréciatives à propos de certaines pièces dans *Huon de Bordeaux*, *Aiol*, *Raoul de Cambrai*, etc...]
37. HORRENT, Jules : *Sur le « Carmen Campidoctoris »*, dans *Studi in onore di A. Monteverdi*, Modena, 1959, vol. I, pp. 334-352.
- [Analyse des caractères — fond et forme — du poème qui se révèle une œuvre de propagande pro-cidienne, amputée à la fin de 10-11 strophes et écrite du vivant du Cid, tout de suite après la prise d'Almenar.]
38. LAMBERT, Elie : *Etudes Médiévales* (Didier-Privat), 1956, 4 vols.
- [Cette importante publication, réalisée à titre d'hommage peu après l'élection de son auteur à l'Académie des Inscriptions, rassemble les principaux articles qu'il a consacrés à l'histoire de l'art médiéval. Plusieurs de ces articles, qui intéressent le pèlerinage de Compostelle, devaient être rappelés ici. On les trouvera dans la 4^{me} partie du tome I : *Histoire du Pèlerinage* (pp. 121-126), *Ordres et Confréries dans l'histoire du pèlerinage* (pp. 127-144, repris de *An. du Midi*, 1943), *Le livre de saint Jacques et les routes du pèlerinage en France* (pp. 145-158, repris de *Rev. géogr. des Pyrénées et du Sud-Ouest*, 1943, cartes au tome IV), *Roncevaux et ses monuments* (pp. 159-187, repris de *Romania*, 1935), *Les routes des Pyrénées atlantiques et le pèlerinage en Espagne* (pp. 189-223, repris de *Pireneos*, 1951, cartes au tome IV), *Art préroman et roman le long des routes du pèlerinage* (pp. 225-243, repris de *Archivo esp. de Arte*, 1943), *La cathédrale de saint-Jacques de Compostelle et l'école des grandes églises romanes des routes du pèlerinage* (pp. 245-259).]
39. LAMBERT, Elie : *Le pèlerinage de Compostelle*, Collection *Art et Histoire*, Privat, 1959, 179 pp.
- [Ce volume est un extrait du précédent recueil ; il contient, avec les figures et les planches, les articles signalés dans le numéro précédent.]

40. LAMBERT, Elie : *Roncevaux*, discours prononcé à la séance publique des Cinq Académies, le 25 octobre 1956, Paris, Firmin-Didot, 1956, 12 pp.
- [« C'est la dévotion à l'apôtre de Galice qui est à Roncevaux la vérité historique, incontestable elle, à côté des souvenirs de la légende épique médiévale. »]
41. LAUSBERG, Heinrich : *Zur altfranzösischen Metrik. IV, Zum Rolandslied ; V, Zur Karlsreise*, dans *Archiv*, t. LXXI, 1955, pp. 213-217.
- *Zur Metrik des altfranzösischen Rolandsliedes*, dans *R.F.*, LXXVII, 1956, pp. 293-319.
42. LE GENTIL, Pierre : *Le traditionalisme de D. Ramón Menéndez Pidal, d'après un ouvrage récent*, dans *B.H.*, t. LXI, pp. 183-214.
- [Discussion relative à la 6^{me} édition de *Poesía juglaresca y juglares*. On peut persister à penser que M.M. Pidal surestime le rôle des jongleurs et ne met pas assez en relief, dans les genèses *continues* et *latentes* qu'il envisage, les initiatives du premier auteur, ni surtout celles du *remanieur de génie*, qui peuvent entraîner des *mutations brusques*. La critique traditionaliste n'a pas tort d'insister sur le caractère particulier de la création littéraire au moyen âge et de mettre en relief certains facteurs collectifs. Mais la critique individualiste a le droit de chercher des Poètes qui soient mieux que des continuateurs perdus parmi une foule anonyme.]
43. LE GENTIL, Pierre : *Quelques réflexions sur les rapports de l'épopée et de l'histoire*, dans *Mélanges István Frank*, 1957, pp. 262-268.
- [Refuse de croire que « l'existence d'un certain parallélisme entre un récit annalistique et un récit poétique » garantisse « l'ancienneté ou l'authenticité de ce dernier » ; étudie dans cette perspective la légende d'Ogier.]
44. LI GOTTI, Ettore : *Le pitture dei Cartelloni e dei Canetti siciliani e la tradizione cavalleresca in Sicilia*, dans *Mélanges István Frank*, 1957, pp. 296-308.
- [Ces représentations ne dérivent pas d'une tradition épique ancienne.]
45. LOUIS, René : *Le refrain dans les plus anciennes chansons de geste et le sigle AOI dans le Roland d'Oxford*, dans *Mélanges István Frank*, 1957, pp. 330-360.

[Suppose que le refrain était chanté et repris par le public dans les chansons de geste ; examine le refrain dans *Gormont et Isembart* et dans la *Chanson de Guillaume* et conjecture que dans la *Chanson de Roland* AOI est le sigle d'un refrain : *Hait sont li pui !*]

46. LOUIS, René : *Le site des combats de Roncevaux d'après la « Chanson de Roland »*, dans *Studi in onore di A. Monteverdi*, Modena, 1959, vol. II, pp. 466-493.

[Minutieuse analyse de l'épisode dans le texte d'Oxford, tendant à démontrer, contrairement à l'opinion de nombreux érudits, que « tous les combats successifs que livre Roland se déroulent en pleine montagne ; seule, la bataille de Charlemagne contre Baligant se livre dans la plaine de Roncevaux et de Bourguete ». De même, dans le Pseudo-Turpin, la bataille se déroule sur les hauteurs pyrénéennes, tandis que le *Guide* atteste, dès la première moitié du XIII^e siècle, une contamination « par laquelle la bataille de Roland contre Marsile a été transférée sur le champ de bataille qui avait été d'abord celui de Charlemagne contre Baligant. » Du reste la même forme, *Roncevaux* ou *Roncesvals*, semble dériver d'un vieux toponyme basque (*Rozabal*, *Roscabal*), dont le second élément serait *Zabal* et qui « aurait pu désigner à l'origine la plate-forme du col d'Ibañeta, sorte de table rocheuse sur laquelle se dressaient le perron de Roland et la *Capella Caroli* avec l'*Hospitale Rotolandi* ».]

47. LOT, Ferdinand : *Etudes sur les légendes épiques françaises. — Introduction* par Robert Bossuat, Champion, Paris, 1958, 293 pp.

[Réimpression des articles suivants :

I. « *Les légendes épiques* » de Joseph Bédier, cf. *Rom.*, XLII, 1913, pp. 593-598.

II. *Raoul de Cambrai*, cf. *Rom.*, LII, 1926, pp. 75-122.

III. *Girart de Roussillon*

1. *La légende de Girart de Roussillon*, cf. *Rom.*, LII, 1926, pp. 257-295.

2. *Encore la légende de Girart de Roussillon. A propos d'un livre récent*, cf. *Rom.*, LXX, 1949, pp. 129-233 et 355-396.

IV. *Gormond et Isembard*

Recherches sur les fondements historiques de cette épopée, cf. *Rom.*, XXVII, 1898, pp. 1-54.

Encore Gormond et Isembard, cf. *Rom.*, LIII, 1927, pp. 325-342.

- V. *Le cycle de Guillaume d'Orange*, cf. Rom., III, 1927, pp. 449-473.
- VI. *La Chanson de Roland. A propos d'un livre récent*, cf. Rom., LIV, 1928, pp. 357-380.
- VII. *La légende d'Ogier le Danois. A quelle époque remonte la connaissance de la légende d'Ogier le Danois ?* cf. Rom., LXVI, 1940, pp. 228-253.]
48. MANDACH, André de : *The so-called AOI in the Chanson de Roland*, dans *Symposium*, t. XI, 1957, pp. 305-315.
[AOI est en réalité AM, pour *Amen*.]
49. MILA Y FONTANALS, Manuel : *De la poesía heroico-popular castellana*, edición preparada por Martin de Riquer — Joaquín Molas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (*Obras de M. Milá y Fontanals*, t. I), Barcelona, 1959, XII + 624 pp.
[Ce livre n'avait pas été réédité depuis 1874, bien qu'il ait fait date dans l'histoire des études relatives aux épopées médiévales. La présente édition corrige les fautes typographiques de l'édition originale, y introduit en bonne place les additions que Milá avait réunies à la fin, développe les nombreuses abréviations qui rendaient illisible en particulier le chapitre sur la classification des *romances*. La préface retrace l'histoire du livre. Des Index le rendent plus maniable.]
50. MILES, Josephine : *The heroic style of the Song of Roland*, dans *R. Phil.*, t. XI, 1958, pp. 356-362.
[L'auteur étudie les 1000 premiers vers et les examine essentiellement au point de vue des structures grammaticales et des parties du discours. Le *Roland* a trois fois plus de verbes que d'adjectifs, ce qui produit un effet caractéristique d'instantané.]
51. MINIS, C. : *Ueber Rolands Horn, Burgers Passio Rotolandi und Konrads Roland*, dans *Mélanges István Frank*, 1957, pp. 439-453.
[Note que le *cor* de Roland n'est vraisemblablement pas primitif dans la légende ; plutôt que le cor du chasseur, c'est une trompette, une « *buisine* », qui sert à appeler les combattants ; et c'est bien elle, sous le nom de *tuba*, qui devait être anciennement évoquée dans cette *Passio Rotolandi*, pressentie par Burger, comme dans les textes qui semblent en dériver.]

52. NACHTMANN, Francis, W. : *A history of Studies of the old French William Cycle*, dans *Dissertation Abstracts*, t. XIX, p. 1079.
53. PALACIOS MADRID, Francisco : *Se escribió en Gumiel de Hizán el Poema de « Mio Cid » ?*, dans *Boletín de la Institución Fernán González*, t. XXXVII, 1958, pp. 60-67 (Continuará).
[S'appuyant sur les études de Fray Justo Pérez de Urbel et de José Ma Gárate, s'efforce de démontrer que l'auteur du *Cantar* n'était pas un laïc, mais un clerc. Avec Manuel Alonso, il pense pouvoir l'identifier avec Diego Garcia de Campos, lequel a peut-être séjourné à Gumiel de Hizán. Accepte également la date de 1165 pour la composition du poème.]
54. PALACIOS MADRID, Francisco : *Se escribió en Gumiel de Hizán el Poema de « Mio Cid » ?*, dans *Boletín de la Institución Fernán González*, t. XXXVII, 1958, pp. 134-143 (Conclusión).
[Le *Mio Cid* a pu être écrit à Gumiel de Hizán, Arguments externes : importance de la localité au moyen âge et rôle qu'elle joue dans l'histoire de la Castille, présence du monastère de San Pedro. Arguments internes : certains toponymes du poème se localisent près de Gumiel et certains personnages ont laissé des traces — problématiques — dans la région (Alvar Fánez, Pero Bermúdez, l'abbé Sancho de Cardeña). Conclusion : il s'agit d'une simple probabilité.]
55. PIGHI, Giovanni Battista : *Il cantare della gesta di Igor*, dans *Conv.*, t. XXVII, 1959, pp. 212-215.
[Composé à Kiev en 1187 à l'occasion du mariage entre un fils d'Igor et la fille d'un de ses anciens ennemis. C'est l'œuvre d'un laïc cultivé, écrite en prose rythmée, assonancée et rimée, qui se ressent fort de la culture byzantine ; on y trouve des avertissements aux « heaumes latins » et aux « épées carolingiennes ». Le poète oppose sa nouvelle forme de chanson, épopée du présent à celle du poète Bojan, auteur de « fictions ». L'article de Pighi se réfère au texte critique anoté avec traduction italienne, introduction et commentaire de Renato Poggioli, publiés par l'éditeur Einaudi, Torino, 1954.]
56. RAVIER, Xavier. SEGUY, Jean : *Chants folkloriques gascons de création locale récemment découverts dans les Pyrénées*, Toulouse, Centre régional de documentation pédagogique, 1959.
[Les 63 premières pages concernent des chants de caractère épique, mais de formation très récente. Les renseignements très précis fournis par

les enquêteurs sont à rapprocher des études de M. Rychner et de P. Coirault. Ils ne fournissent d'ailleurs sur le problème des origines épiques que des éléments de comparaison ; ils n'excluent pas l'idée de création individuelle, bien qu'ils concernent un art vraiment populaire et d'élaboration folklorique.]

57. RICHTHOFEN, Erich von : *Katalonien in französischen Wilhelmssied.* dans *Mélanges István Frank*, 1957, pp. 560-572.

[Deux sous-titres : Remarques préliminaires — Terre Certeine : défend la thèse d'un transfert de la région pyrénéenne vers d'autres régions, du fait de poètes normands et d'érudits mal inspirés ; *Certeine* n'a pas en a. fr. le sens qu'on veut lui donner de terre « ferme », c'est la Cerdagne ; les *Marches* sont la *Marca hispanica*, c'est-à-dire la Catalogne ; *Girunde* est Gérone, etc.. Une carte à l'appui.]

58. RIQUER, Martin de : *El Fragmento de Roncesvalles v el planto de Gonzalo Gustioz*, dans *Studi in onore di A. Monteverdi*, Modena, 1959, vol. II, pp. 623-628.

[Remarque diverses analogies entre les deux textes ; mais le détail du chef de Turpin à qui Charlemagne adresse la parole « como si fuese bivo » et cet autre détail des têtes qu'il fait nettoyer « del polvo e de la sangre » constituent des détails très concrets, étrangers à la tradition rolandienne, repris directement du *Cantar de los Siete Infantes*. C'est la raison probable pour laquelle une des nombreuses rédactions du *Cantar* qui existaient déjà au milieu du XIII^e siècle fut connue de l'auteur du *Roncesvalles*.]

59. RIQUER, Martin de : *La littérature provençale à la cour d'Alphonse II d'Aragon*, dans C.C.M., t. II, 1959, pp. 177-201.

[*L'ensenhamen* de Guerau de Cabrera fait une place importante aux chansons de geste.]

60. RONCAGLIA, Aurelio : « *Sarraguce, ki est en une muntaigne* », dans *Studi in onore di A. Monteverdi*, Modena, 1959, vol. II, pp. 629-640.

[En vieil espagnol *montaña* équivaut fréquemment à « bois », « terrain planté d'arbres », ou autres expressions analogues (*Cantar de Mio Cid*, *Primera Crónica General*, *Libro de buen amor*, etc..) Telle peut être également la signification de *muntaigne* dans le vers de la *Chanson de Roland* qui fait allusion à Saragosse, laquelle se trouve « au centre d'un îlot de végétation qui resplendit dans l'aridité désolée du paysage environnant ».]

61. ROSSELLINI, Aldo: *Sul Valore della traduzione della Chanson de Roland contenuta nel manoscritto franco-italiano V4*, dans Z.R.P., t. LXXIV, 1958, pp. 234-245.
62. ROSSELLINI, Aldo : *Un nuovo caso italiano del binomio « Orlando e Oliviero »*, dans C.N., t. XVIII, 1958, pp. 53-58.
 [Il s'agit de deux frères, cités dans une charte du 17 avril 1176. Les exemples de ce couple se rapportant au XIIe siècle se montent ainsi au nombre de 8, 4 non italiens, et 4 italiens, parmi lesquels le nôtre est le plus récent.]
63. ROSSELLINI, Aldo : *Onomastica epica francese in Italia nel medioevo*, dans Rom., t. LXXIX, pp. 253-267.
 [Liste des noms appartenant à l'épopée française et apparaissant dans les documents d'archives comme ayant été portés par des personnes réelles en Italie du XIIe au XIIIe siècle. Brève critique des conclusions qu'on pourrait en tirer pour l'histoire des chansons françaises.]
64. ROUSSEL, Henri : *Où en sont les études sur les chansons de geste françaises ?*, dans *Information littéraire*, n° 2 (mars-avril 1959), pp. 47-55 — n° 3 (mai-juin 1959), pp. 93-101.
 [Fait le point, à l'usage du public lettré, mais non spécialiste, des recherches récentes concernant les légendes épiques. Puisque les théories les plus actuelles reprennent toujours les mêmes problèmes, s'appuient généralement sur les mêmes textes utilisés depuis des générations de savants, il était nécessaire de préciser quelles furent les positions successives des érudits, depuis que les médiévistes voulurent fonder sur l'étude précise des textes les vues un peu inconsistantes des « romantiques ». A propos de chaque cycle, après un appel rapide des théories antérieures aux *Légendes Épiques*, on trouve donc un résumé succinct du système de Bédier. Mais la majeure partie de l'exposé est consacrée aux diverses positions prises par les érudits depuis 1920 environ. Comme il se devait, les publications les plus récentes ont reçu la plus belle part. Jamais l'auteur n'a voulu intervenir lui-même dans les débats, se limitant à une analyse aussi exacte que possible des articles ou des livres qu'il signale. Mais, ni bédieriste acharné, ni traditionaliste forcené, il se rangerait volontiers, semble-t-il, parmi ceux qui croient à une conciliation possible entre partisans et adversaires de l'historicité des chansons de geste.]
65. RUSSELL, P.E. : *San Pedro de Cardena and the Heroic History of the Cid*, dans *Med. AEv.*, XXVII, pp. 57-79.

[Sans prétendre démontrer que la thèse de Bédier sur les origines s'applique au *Poema de Mío Cid*, l'auteur suggère que le poème tel qu'il nous est parvenu porte des traces d'influence cléricale plus considérables que l'on n'avait pensé. Le poème aurait été composé vers 1200 pour un public de Burgos et par un homme qui connaissait bien cette ville et ses environs. M. Russell voit la possibilité d'une influence cléricale dans l'importance accordée dans le poème à *l'escano*, à *Babieca* et à l'épisode des archas ; ceci s'expliquerait par l'existence à *Cardeña* de reliques du héros. Un signe plus probant est l'introduction dans le poème d'un personnage — l'évêque Jérôme — dont le zèle pour la croisade fait un contraste déconcertant avec l'attitude du Cid envers les Mores et les chrétiens. M. Russell préfère donc garder vis-à-vis de cette question une attitude pyrrhonienne.]

66. SALINAS, Perro : *El « Cantar de Mío Cid », poema de la honra*, dans *Ensayos de literatura hispánica (Del Cantar de Mío Cid a García Lorca)*, Ed. Aguilar, Madrid, 1958, pp. 27-44.

[Reproduit un essai paru dans la *Revista de la Un. Nacional de Colombia*, 1945. La tâche du héros consiste « en transformar por obra de sus actos el duelo de la deshonra, de la pérdida de la honra, en el gozo del recobro de la honra, de la honra reconocida ». Il perd l'honneur quand le roi l'exile, et il le recouvre à la pointe de la lance. Il le perd de nouveau dans le Robledo de Corpes ; le procès qui suit le lui rend, plus éclatant que jamais, et pour toujours.]

67. SALINAS, Pedro : *La vuelta al esposo. Ensayo sobre estructura y sensibilidad en el « Cantar de Mío Cid »*, dans *Ensayos de literatura hispánica (Del Cantar del Mío Cid a García Lorca)*, Ed. Aguilar, Madrid, 1958, pp. 45-47.

[Reproduit l'essai publié dans *Bul. of Spanish Studies*, XXIV, 1947. Analyse l'épisode du retour de Chimène auprès du Cid après la conquête de Valence. Le grand mérite de l'auteur est de *retarder* les événements pour leur donner plus de relief.]

68. SALINAS, Pedro : *La espada y los tiempos de la vida en « Las mocedades del Cid »*, dans *Ensayos de literatura hispánica (Del Cantar de Mío Cid a García Lorca)*, Ed. Aguilar, Madrid, 1958, pp. 151-157.

[Reproduction de l'article publié dans *M.L.N.*, LVII, 1942. Etudie le thème de l'épée dans l'œuvre de Guillen, thème qui symbolise « tres estados vitales del hombre, tres actitudes típicas de la adolescencia aún

agraz, la juventud sombreada de virilidad y la vejez ». Le symbole disparaît du Cid de Corneille.]

69. SANCTIS GUARNER, M. : *La « Chanson de Roland » a la luz de la teoría tradicionalista de Menéndez Pidal*, dans *Papeles de Son Armadans*, t. XIII, 1959, pp. 329-340.
70. SOLDEVILA, Fernando : *Les prosifications en els primers capítols de la crònica de Desclot*. Discurso leído el día 23 de marzo de 1958 en la recepción pública de D... en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, y contestación del académico numerario don Martin de Riquer, Barcelona, 1958, 38 pp.
[Résume les polémiques relatives aux poèmes jongleresques incorporés dans les chroniques catalanes. Reconstitue l'un d'eux qui a été incorporé dans les premiers chapitres de la chronique de Desclot et se rapporte à la légende de Guillermo Ramón de Montcada. Ce poème daterait de la fin de l'année 1243 ou du début de l'année 1244, il s'efforçait de faire croire que Lérida avait été conquise par les seuls Catalans. En réponse M. de Riquer fait remarquer qu'à ses yeux il faut distinguer deux sortes de poèmes : des « cantares noticieros » en catalan et des chroniques rimées en provençal.]
71. SPENS, Willy de : *Eléonore d'Aquitaine et ses troubadours*, Paris, 1957, 334 pp.
72. STIENNON, Jacques : *Le rôle d'Annon de Cologne et de Godefroid le Barbu dans la rédaction de la Passio Agilolfi (1060-62)*, dans *M.A.*, t. LXV, 1959, pp. 225-244.
[Texte dont la rédaction peut être précisément datée, en rapport direct avec la querelle des abbayes de Stavelot et de Malmédy, pour des lecteurs que l'on peut identifier ; il présente le reflet d'évènements politiques contemporains en même temps que d'une tradition épique locale sur la bataille d'Amel, livrée par Charles Martel.]
73. TAYLOR, Archer : *All is not gold that Glitters and Rolandslied*, dans *R. Phil.*, t. XI, 1958, pp. 370-371.
[L'auteur ne pense pas que le proverbe se rencontre dans le *Rolandslied*. Tous les exemples connus sont postérieurs au *Roland* ou au *Rolandslied* et ils ne sont pas nécessairement français.]
74. TIEMANN, Hermann : *Die Datierungen der Altfranzösischen Literatur*.

- Kritische Anmerkungen zu der Chronologie von R. Levy, dans *R.J.*, t. VIII, 1957, pp. 110-131.
75. VINAVER, Eugène : *A la recherche d'une poétique médiévale*, dans *C.C.M.*, t. II, 1959, pp. 1-16.
[Réflexions sur l'œuvre et la pensée de Joseph Bédier.]
76. VRIES, Jean de: *La chanson de Gormont et Isembart*, dans *Rom.*, t. LXXX, pp. 34-62.
[Examine tous les problèmes posés par la chanson, surtout pour en déterminer les fondements historiques : soutient la thèse traditionaliste.]
77. WALPOLE, Ronald, N. : *Humor and people in the twelfth-century France*, dans *R. Phil*, t. XI, 1958, pp. 210-225.
[Exemples d'humour tirés d'œuvres du XIIe siècle, *Roland, Chanson de Guillaume, Raoul de Cambrai, Rainouart, Pèlerinage de Charlemagne* et *Girard de Roussillon*. Tentative pour éclairer d'après eux la mentalité de l'époque.]
78. WATHELET-WILLEM, Jeanne : *Sur deux passages de la Chanson de Guillaume*, dans *MA.*, t. LXV, 1959, pp. 27-40.
[— V. 252-253 : il n'y a pas de rejet, non plus qu'aux vers 572 et 750 ; le vers 253 (en entier) constitue la réponse de Vivien, les vers 255-257 la réponse d'Esturmi.
— V. 909-931 : scène remaniée : elle devait comporter la mort de Vivien (qui n'est pas explicitement affirmée ici) et une déploration conclue par un refrain.]

COMPTES RENDUS

79. AEBISCHER, Paul : *Textes norrois et littérature française du moyen âge, I. Recherches sur les traditions épiques antérieures à la Chanson de Roland d'après les données de la première branche de la Karlamagnus-saga*. Genève, Lille, 1954.
C.R. de Th. Frings, dans *Z.R.P.*, LXXIII, 1957, pp. 175-182.
80. AEBISCHER, Paul : *Rolandiana Borealia. La saga af Runzivals bardaga et ses dérivés Scandinaves comparés à la Chanson de Roland*, Université de Lausanne, Publi. de la Fac. des Lettres, XI, 1954.
C.R. de H. Lausberg, dans *A.S.N.S.*, CXCI, 1957, p. 227.
- Th. Frings, dans *Z.R.P.*, LXXIII, 1957, pp. 182-183.
81. AEBISCHER, Paul : *Les versions norroises du Voyage de Charlemagne en Orient. Leurs sources*, Paris, 1956.
C.R. de M. Parent, dans *R.F.*, 1958, pp. 199-201.
82. AEBISCHER, Paul : *Karlamagnus Saga, Kaiser Karl Kronike danoise et Karl Magnus suédois*, dans *Studia Neophilologica*, t. XXIX, 1957, pp. 145-179.
C.R. de G. Favati, dans *S.F.*, t. III, 1959, p. 116.
83. ALONSO, Dámaso : *La primitiva épica francesa a la luz de una « Nola Emilianense »*, dans *R.F.E.*, XXXVII, 1953, pp. 1-94.
C.R. de H. Lausberg, dans *A.S.N.S.*, CXCI, 1955, pp. 366-367.
84. BATTAGLIA, Salvatore : *Il « compagnoaggio » di Orlando e Olivieri*, dans *F.R.*, t. V, 1958, p. 113-142.
C.R. de G. Favati, dans *S.F.*, t. III, 1959, p. 286.
85. CASTELLANI, Arrigo : *Bédier avait-il raison ? La méthode de Lachman dans les éditions de texte du moyen âge*.

C.R. de Urban T. Holmes, dans *Spec*, XXXIII, octobre 1958, pp. 529-530.

[Discussion sur des méthodes d'édition des textes médiévaux.]

86. CATALAN [MENENDEZ PIDAL], Diego: *Poema de Alfonso XI. Fuentes, dialecto, estilo*. Ed. Gredos, dans *Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos*, n° 13, Madrid, 1953, 146 pp.
C.R. de Pere Bohigas, dans *Est. Rom.*, t. V, 1955-56, p. 250.
87. CAVALIERE, Alfredo : *Il prologo marciano del « Gui de Nanteuil »*, éd. Giannini, Napoli, 1958.
C.R. de M. Boni, dans *S.F.*, t. III, 1959, pp. 101-102.
88. *La Chanson de Godin*. Chanson de geste inédite publiée par F. Meunier, Louvain, 1958.
C.R. de G. Favati, dans *S.F.*, t. III, 1959, pp. 466-467.
89. CHASA, Edmund de : *Estructura y forma en El Poema de Mío Cid*.
C.R. de J.H.R. Polt, dans *R. Phil.*, XI, 1958, pp. 305-311. [Travail stimulant, mais souvent décevant.]
90. *Poema del Cid*, in *Auswahl herausgegeben von Alwin Kuhn. Sammlung romanischer Uebungstexte*, XXXI, Tübingen, 1951.
C.R. de H. Flasche, dans *Z.R.P.*, LXXI, 1955, pp. 331-333.
91. *Poema de Mío Cid*, éd. E. Kohler. *Témoins de l'Espagne, textes bilingues*, I, Paris, 1955.
C.R. de H. Weinrich, dans *A.S.N.S.* CXCIII, 1957, pp. 364-365.
92. *Poem of Cid*, translated by Lesley B. Simpson.
C.R. de Mack Singleton, dans *R. Phil.*, XI, 1958. [Traduction claire et alerte.]
93. COLL I ALENTORN, Miguel : *Cronica*, de Desclot. 5 vols. Ed. Barcino, dans *Els Nostres Classics*, A, n° 62, 63, 64, 66 i 69-70, Barcelona, 1949-51.
C.R. de Jordi Rubio i Balaguer, dans *Est. Rom.*, t. V, 1955-56, pp. 211-225.

94. CREMONESI, Carla : *Enfances Renier, Canzone di gesta inedita del sec. XIII*, Milano, 1957.
C.R. de Félix Lecoy, dans *Rom.*, t. LXXX, pp. 533-540.
95. DELBOUILLE, Maurice : *Sur la genèse de la Chanson de Roland*, Bruxelles, 1954.
C.R. de H. Lausberg, dans *A.S.N.S.*, CXCI, 1955, pp. 112-116.
96. DION, Roger : *Paris dans les récits historiques et légendaires du IXe au XIIe siècle*, Paris, Arrault, 1949.
C.R. de M(ario) R(oques), dans *Rom.*, t. LXXIX, p. 555.
97. FRAPPIER, Jean : *Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange. I : La Chanson de Guillaume, Aliscans, La Chevalerie Vivien*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1955.
C.R. de Angelo Monteverdi, dans *C.N.*, XV, 1955, p. 271.
— de Jeanne Wathélet-Willem, dans *Marche Romane*, t. VI, janvier-avril 1956, p. 59.
— de Alfred Adler, dans *Symposium*, X, n° 2, 1956, pp. 351-354.
— de Pierre Le Gentil, dans *L'Éducation Nationale*, 12^{me} année, n° 17, 10 mai 1956, p. 22.
— de J. Monfrin, dans *B.E.C.*, t. CXIV, 1956, pp. 288-289.
— de H. Baader, dans *R.F.*, LXVIII, 1956, pp. 195-199.
— de R.N. Walpole, dans *R. Phil.*, X, mai 1957, pp. 381-391.
— de Raphael Levy, dans *Books Abroad*, 1957.
98. GASCA QUEIRAZZA, Giuliano, S.J. : *La Chanson de Roland nel testo assonanzato franco-italiano*, edita e tradotta da..., dans *L'Orifiamma : Collezione di Testi Romanzi o Mediolatini*, n° I, Torino, 1954, XXXVIII + 388 pp.
C.R. de Giuseppe E. Sansone, dans *Est. Rom.*, t. V, 1955-56, pp. 228-229.
99. HENRY, Albert : *Les œuvres d'Adenet le Roi*, vols. I, II, III.
C.R. de Henry D. Learned, dans *Spec.* XXXIII, 1958, pp. 93-96.
[Salue l'inépuisable patience et la parfaite érudition prodiguées par le savant belge.]
100. HENRY, Albert : *Les Œuvres d'Adenet le Roi*, T. III, *Les Enfances Ogier*.

- C.R. de A. Junker, dans *A.S.N.S.*, CXCIV, 1958, pp. 84-85.
- dans *Med. Æv.*, XXVII, pp. 189-192.
101. HOFFMANN, Hartmut : *Untersuchungen zur Karolingischen Annalistik*, Bonn 1958.
C.R. de P. Munz, dans *Spec*, 1959, pp. 119-121.
102. HOLLYMAN, K.J. : *Le développement du vocabulaire féodal en France pendant le haut moyen âge*.
C.R. de J. Bourciez, dans *R.L.R.*, t. LXXIII, 1958-59, pp. 105-106.
103. JUNKER, A. : *Stand der Forschung zum Rolandslied*.
C.R. dans *F.S.*, XII, pp. 362-363. [Regrette qu'il y ait si peu d'études sur le milieu culturel et idéologique de la *Chanson*.]
104. KAHANE, H. and R. : *Magic and Gnosticism in the « Chanson de Roland »*, dans *R. Phil*, t. XII, 1958-59, pp. 216-231.
C.R. de G. Favati, dans *S.F.*, t. III, 1959, p. 462.
105. KOHLER, Eugène : *Antología de la literatura española de la Edad Media*.
C.R. de Otis H. Green, dans *R. Phil*, XII, mai 1958, pp. 107-109.
[Peut servir à donner une idée générale de la nature de la littérature espagnole du moyen âge, mais ne peut guère constituer une introduction technique à la philologie du vieil espagnol.]
106. LOT, Ferdinand : *Etudes sur les légendes épiques françaises*.
C.R. de Urban T. Holmes, dans *Spec*, XXXIII, octobre 1958, pp. 554-556.
[Avait le don de réunir des concepts provenant de disciplines variées, trop souvent envisagées séparément les unes des autres, qu'il combinait avec une grande clarté de style et beaucoup de « sens commun ».]
107. LEJEUNE, Rita : *Une allusion méconnue à une Chanson de Roland*, dans *Rom.*, LXXV, 1954, pp. 145-164.
C.R. de H. Lausberg, dans *A.S.N.S.*, CXCI, 1955, pp. 367-370.
108. MANDACH, André de : *The so-called AOI in the « Chanson de Roland »*, dans *Symposium*, t. XI, 1957, pp. 303-315.
C.R. de G. Favati, dans *S.F.*, t. III, 1959, p. 115.

109. MATTAINI, Adelaïde : *Romanzi dei Reali di Francia*, Rizzoli Editore, Milano, 1957.
C.R. de M. Boni, dans *Conv.*, t. XVII, 1959, pp. 750-752.
110. *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, Universität des Saarlandes, 1957.
C.R. de G. Muraille, dans *C.C.M.*, t. II, 1959, pp. 476-480.
111. MENENDEZ PIDAL, Ramón : *Poesia juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957.
C.R. de Félix Lecoy, dans *Rom.*, t. LXXX, pp. 419-423.
112. MONFRIN, Jacques : *Fragments de la « Chanson d'Aspremont » conservés en Italie*, dans *Rom.*, t. LXXIX, 1958, pp. 237-252 et 376-409.
C.R. de G. Favati, dans *S.F.*, t. III, 1959, pp. 462-463.
113. RICHTHOFEN, Erich von: *Katalonien im französischen Wilhelmslied*, dans *Mélanges de linguistique... à la mémoire d'István Frank*, Universität des Saarlandes, 1957, pp. 560-572.
C.R. de G. Favati, dans *S.F.*, t. III, 1959, pp. 115-116.
114. RIQUER, Martin de : *Les chansons de geste françaises*, 2^e édition entièrement refondue, traduction française par Irénée Cluzel, Paris, 1957.
C.R. de M(ario) R(oques), dans *Rom.*, t. LXXIX, p. 553.
115. ROSELLINI, Aldo : *Sul valore della traduzione della Chanson de Roland contenuta nel ms. franco-italiano V4*, dans *Z.R.P.*, t. LXXIV, 1958, pp. 234-245.
C.R. de G. Favati, dans *S.F.*, t. III, 1959, pp. 286-287.
116. ROSELLINI, Aldo: *Un caso curioso nella « Chanson de Roland » : Margariz de Sibilie*, dans *Z.R.P.*, t. LXXVIII, 1958, pp. 245-251.
C.R. de G. Favati, dans *S.F.*, t. III, 1959, pp. 461-462.
117. RYCHNER, Jean : *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*.
C.R. de E. Köhler, dans *R.J.*, VIII, 1957, pp. 246-250.
C.R. de Edward B. Ham, dans *R. Phil.*, XII, 1958, pp. 87-91. [Le portrait du compositeur et du ménestrel médiéval au travail

est éclairé avec une précision peut-être plus nette que dans n'importe quelle recherche antérieure.]

118. SAYERS, D. : *The Song of Roland*.
C.R. de miss Hackett dans *F.S.*, XII, p. 363.
119. *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modène, 1959.
C.R. de M(ario) R(oques), dans *Rom.*, t. LXXX, pp. 110-113.
120. TAYLOR, Pauline : *Gerbert de Mez*, éd.
C.R. de Charles A. Knudson, dans *R. Phil*, X, 1957, pp. 391-397.
[Montre la sûreté de l'érudition et du jugement.]
121. WAIS, Kurt : *Zum Verhältnis von Geschichte und Dichtung in den drei Girart-Epen*, dans *Festgabe Ernst Gamillscheg* (65. Geburtstag), Tübingen 1952, pp. 194-213.
C.R. de J.M. Piel, dans *R.F.*, LXVI, 1955, pp. 426-427.
- de H. Schmeck, dans *Z.R.P.*, LXXIII, 1957, p. 500.
122. WAIS, Kurt : *Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes. I : Die Lieder um Krimhild, Brünhild, Dietrich und ihre frühen ausserdeutschen Beziehungen*, dans *Z.R.P. Beiheft 95*, 1953.
C.R. de H. Hempel, dans *Euphorion*, L, 1956, pp. 113-119.
- de Th. Frings, dans *Z.R.P.*, LXXIII, 1957, pp. 183-185.

TRAVAUX EN COURS

LISTE DES TRAVAUX EN COURS DANS LES UNIVERSITES DES ETATS-UNIS :

1. David M. Dougherty : Critical edition of *La geste de Monglane* (Cheltenham MS).
The texts in verse of *Hernaut de Beaulande*, *Renier de Gennes*, and of a later version of *Girart de Vienne*.
2. Tatiana Fotitch : « The French *chansons de geste* in the light of Recent Investigation of the Balkan Epics ».
3. S.G. Armistead : A Study of the Prose Version of the lost *Cantar de gesta de las mocedades de Rodrigo* (Monograph.)
S.G. Armistead and J.H. Silverman : A Judeo-Spanish *Romancero* (Monograph.) based upon 225 variant texts of 55 different ballads collected in Los Angeles, San Francisco and Seattle.
4. G.J. Brault, ed. *Charlemagne* of Girart d'Amiens.

THESES

1. Donald McCulloch : The Verb System in the Loherain Cycle - New York University (completed).
2. Henrietta Friedman : Personal Pronouns in the Loherain Cycle - New York University.
3. Lydia Jansen : Relative Pronouns in the Loherain Cycle - New York University.

ROMANCERO

TEXTES, EDITIONS, MANUSCRITS, TRADUCTIONS

123. ALVAR, Manuel : *El romance de Gerineldo entre los sefarditas marroquíes*, dans *Boletín de la Universidad de Granada*, XXIII, 1951, pp. 127-144.
[Etudie et publie le fameux *romance* de Gerineldo, recueilli dans la tradition orale au cours d'enquêtes menées à Tétouan, Melilla, Larache et Tanger, pendant les années 1949-1951. Ajoute à cette publication des commentaires sur la langue et la littérature des juifs espagnols au Maroc, et des remarques sur les conditions dans lesquelles les textes découverts s'insèrent dans la tradition péninsulaire. Signale aussi comment à Tétouan le *romance* de Gerineldo s'est combiné à celui de *La boda estorbada*.]
124. ALVAR, Manuel : *Cinco romances de asunto novelesco recogidos en Tetuán*, dans *Estudis Romànics*, III, 1951-1952, pp. 57-87.
[L'auteur publie et étudie les cinq *romances* suivants : *Hermanas reina y cautiva*, *Amantes perseguidos*, *El Polo y la infanta deshonrada*, *Doncella guerrera* et *Rey envidioso de su sobrino*, recueillis à Tétouan dans la tradition orale, au cours d'une enquête sur la littérature et la dialectologie judéo-espagnoles, menée sur place de 1949 à 1950.]
125. ALVAR, Manuel : *Los romances de « La bella en misa » y de « Virgílios » en Marruecos*, dans *Archivum*, IV, 1954, pp. 264-276.
[L'auteur publie le texte de ces romances, indépendants l'un de l'autre, tel qu'il a été recueilli à Tétouan. Les variantes recueillies à Larache et Alcazarquivir ne concernent pas le premier. Des commentaires accompagnent cette édition ainsi que d'utiles rapprochements.]
126. *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Materiales recogidos por Manuel García Matos ; edición crítica por Marius Schneider y José Romeu Figueras, 3 vols. (C.S.I.C. Instituto español de musicología ;

Cancionero popular español, n^{os} 1-3), Barcelona-Madrid, 1951-60, L + 108 pp., 274 pp. et 136 pp.

[Publie, classées en cycles (Nativité, Carnaval, Carême, etc.) de nombreuses compositions poétiques — texte et musique — recueillies dans la tradition orale de la province de Madrid. Parmi elles de nombreux romances.]

127. *Espejo de enamorados. Cancionero gótico*. Reimpreso del ejemplar único con un estudio preliminar de Antonio Rodríguez-Moñino. Ed. Castalia, Valencia, 1951, 146 pp.

[Reproduction exacte de ce chansonnier, très rare, qui semble avoir été publié à Séville entre 1535 et 1540.]

128. *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos (Zaragoza, 1578)*. Fielmente reimpresa del ejemplar único, con un prólogo de Antonio Rodríguez-Moñino. Ed. Castalia (*Floresta Joyas poéticas españolas*, n^o 3), Valencia, 1954, XVI + 272 pp.

[Reproduction exacte du seul exemplaire connu, avec une introduction bibliographique. Les 16 pièces qui composent la première partie (Romancero) ont été prises de la *Rosa real* de Timoneda, et se rapportent à des événements du second tiers du XVI^e siècle.]

129. GIL, Bonifacio : *Apéndice a los romances populares de Extremadura*, dans *Revista de Estudios extremeños*, VII, 1951, pp. 333-351.

[Addition (23 pièces) aux *Romances populares de Extremadura*, du même auteur, publiés en 1943-1944.]

130. GIL GARCIA, Bonifacio : *Cancionero popular de Extremadura*. Contribución al folklore musical de la región. Colección, estudio y notas de. Vol II. Publicaciones de la *Excma. Diputación Provincial de Badajoz*. Badajoz, 1956, 192 + XII + XIV + 2 s.n. + IV + 204 pp.

[Le premier volume de cet ouvrage, paru en 1931, contenait 102 romances. Celui-ci en ajoute d'autres (historiques, caroligiens), recueillis dans la tradition orale de l'Estrémadure.]

131. *Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos Romances que hasta agora han salido a luz*. Sacados de los propios originales por el Licenciado Juan de Chen. Edición de José Manuel Blecuca. Ed. Castalia, Valencia, 1953, XXX + 144 pp.

[On connaît deux éditions de ce *romancerillo* (Barcelone, 1618 et

- Saragosse, 1638). Ce volume reproduit l'édition de Volmöller, R.F., VI, 1891, avec addition de quelques commentaires.]
132. METGE, Francisco : *Tesoro escondido de todos los más famosos romances así antiguos como modernos del Cid. Va a la fin en seis romances la historia de los siete infantes de Lara (Barcelona, 1626)*. Edición y noticia preliminar de Antonio Pérez Gómez. «... la fonte que mana y corre... », Valencia, 1952, 144 pp.
- [Réédition de ce livre rare, dont on tâche aussi de préciser les sources.]
133. PEREZ VIDAL, José : *Romancero tradicional canario*, dans *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. VII, 1951, pp. 266-291 et 424-445.
- [Continue les publications du même auteur dans la même revue (t. V, 1949 et VI, 1950). Ces derniers articles ajoutent des versions de *La esposa fiel*, *Blanca Flor y Filomena*, *La serrana* et *La dama y el pastor*.]
134. PEREZ VIDAL, José : *Romances tradicionales. La muerte del Príncipe Don Juan*, dans *Revista de Historia*, t. XVII, 1951, pp. 312-317.
- [Deux autres versions de ce romance qui montrent, avec celle déjà publiée par le même folkloriste dans la *Rev. de Trad. Pop.*, V. 1949. pp. 436-470, la popularité de cette chanson historique (quoique contaminée du thème romanesque du Roi Renaud) dans les Canaries.]
135. *Primavera y flor de los mejores romances recogidos por el Licdo. Arias Pérez (Madrid, 1621)*. Reimpreso directamente de la primera edición. Con un estudio preliminar de José F. Montesinos. Ed. Castalia (*Floresta. Joyas poéticas españolas*, n° 5), Valencia, 1954, XCIV + 306 pp.
- [Reproduction du texte de l'édition de 1621, amélioré par les éditions postérieures. L'étude préliminaire, ainsi que les notes critiques et bibliographiques de la fin, montrent la compétence de Montesinos dans tous les domaines rattachés à l'étude du *romancero nuevo*.]
136. RODRIGUEZ-MONINO, A. et DEVOTO D. : *Cancionero llamado Flor de Enamorados (Barcelona, 1562)*, reimpreso por vez primera del ejemplar único con un estudio preliminar. Ed. Castalia (*Floresta. Joyas poéticas españolas*, n° 2), Valencia, 1954, LVI + 286 pp.
- [Reproduction de ce célèbre *cancionero*, dont la première édition ne

nous est connue que par l'exemplaire unique de la bibliothèque de l'Université de Cracovie.]

137. RODRIGUEZ-MONINO, A. : *Cancionerillos góticos castellanos*, ahora fielmente reimpresos con una noticia preliminar. Ed. Castalia, Valencia, 1954, 108 pp.

[Reproduction de cinq *pliegos sueltos* du XVI^e siècle, le premier de ton vulgaire et burlesque, le second comprenant des *romances* de Torres Naharro, le troisième des *romances* accompagnés de leurs *villancicos* (en particulier *Herido está don Tristán*), le quatrième de caractère surtout lyrique et le cinquième qui rassemble toute l'œuvre connue de Pedro Barrantes Maldonado, frère de saint Pierre d'Alcantara.]

138. RODRIGUEZ-MONINO, A. : *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*. Edición, noticias e índices. 12 vols. Real Academia Española, Madrid, 1957.

vol. I : *Flor de varios romances nuevos y canciones* recopilada por Pedro de Moncayo (Huesca, 1589).

vol. II : *Flor de varios romances nuevos, primera y segunda parte*, recopilada por Pedro de Moncayo (Barcelona, 1591).

vol. III : *Flor de varios romances nuevos, tercera parte*. Textos de Pedro de Moncayo y Felipe Mey (Madrid, 1593 — Valencia, 1593).

vol. IV : *Quarta y quinta parte de Flor de romances*, recopiladas por Sebastián Vélez de Guevara (Burgos, 1592).

vol. V : *Ramillete de flores. Quarta parte de Flor de romances*, recopilado por Pedro de Flores (Lisboa, 1593).

vol. VI : *Ramillete de flores. Quinta parte de Flor de romances*, recopilado por Pedro de Flores (Lisboa, 1593).

vol. VII : *Ramillete de flores. Sexta parte de Flor de romances*, recopilado por Pedro de Flores (Lisboa, 1593).

vol. VIII : *Sexta parte de Flor de romances nuevos*, recopilada por Pedro de Flores (Toledo, 1594).

vol. IX : *Séptima parte de Flor de varios romances nuevos*, recopilada por Francisco Enríquez (Madrid, 1595).

vol. X : *Flores del Parnaso. Octava parte, recopilada* por Luís de Medina (Toledo, 1596).

vol. XI : *Flor de varios romances. Novena parte* hecha imprimir por Luís de Medina (Madrid, 1597).

[Reproduction fac-similaire de toutes les collections de *romances* dont Pedro de Flores profita pour la compilation de son *romancero general*.

Chaque volume contient une brève notice bibliographique par Antonio Rodríguez-Moñino et des index (premiers vers, rimes, auteurs nommés, dates).]

vol. XII.

[Contient 10 *romances* procédant des rééditions ultérieures des volumes réédités en fac-similé, et 10 autres qui ne paraissent que dans le *romancero general* de Flores. Des index généraux groupent les index partiels de chaque volume.]

139. *Romancero de don Alvaro de Luna (1540-1800)*. Introducción bibliográfica de Antonio Pérez Gómez. « ... la fonte que mana y corre... », Valencia, 1953. 210 pp.

[Comprend 58 *romances* dont 3 sont de simples variantes et 2 autres ne visent pas le malheureux connétable. Le prologue étudie aussi le thème de Don Alvaro dans le théâtre espagnol et donne l'appareil bibliographique. Dans les notes, l'auteur se sert de son article *Un romance de don Alvaro de Luna* paru dans *R. Phil.*, V, 1951.]

140. *Romancero del Cid, precedido del Cantar de Rodrigo*. Recopilación, prólogo, notas y apéndices de Luis Guarnier. Miñón, S.A. Valladolid, 1954, 547 pp.

[Contient une version modernisée du *Cantar de Rodrigo* et les *romances* du Cid, artistiques et traditionnels, du XVI^e siècle à nos jours. Les notes considèrent le thème du Cid dans la littérature française.]

141. *Romancero del rey don Pedro (1368-1800)*. Introducción bibliográfica de Antonio Pérez Gómez. « ... la fonte que mana y corre... », Valencia, 1954, 222 pp.

[Contient 33 *romances*. L'introduction verse sur le personnage historique la constitution de son *romancero* légendaire et sa fortune théâtrale.]

142. ROMEU FIGUERAS, José : *Una versión manuscrita del romance « Yo salí de la mi tierra » (Ms. 327 de la Biblioteca de Cataluna), Zephyrus*, IV, 1953, pp. 345-352 (Homenaje a César Morán Bardón, O.S.A.).

[Version nouvelle d'un *romance* relatif à Alphonse X le Sage, contenue dans le ms. 327 de la Bibliothèque Centrale de Barcelone. On donne aussi, d'après la même source, trois récits légendaires sur ce roi, qui semblent découler plus ou moins indirectement de la *Cuarta Crónica General*.]

143. *Segunda parte del Cancionero General nueuamente copilado de lo más gracioso y discreto de muchos afamados trovadores (Zaragoza, 1552)*. Reimpreso, por vez primera, del ejemplar único existente en la Biblioteca Nacional de Viena con un estudio preliminar de Antonio Rodríguez-Moñino. Ed. Castalia (Floresta. *Joyas poéticas españolas*, n° 7), Valencia, 1956, 382 pp.

[Reproduction du seul exemplaire connu (mutilé), précédée d'une étude bibliographique.]

144. *Silva de varios romances (Barcelona, 1561)*. Por vez primera reimpresa del único ejemplar conocido. Con un estudio preliminar de Antonio Rodríguez-Moñino. Ed. Castalia (*Floresta. Joyas poéticas españolas*, n° 1), Valencia, 1953, XLIX + 3 s.n. + 290 pp.

[Reproduction exacte de cette importante collection de *romances* ; le prologue considère les problèmes bibliographiques soulevés par la découverte de ce recueil.]

ETUDES CRITIQUES

145. ALVAR, Manuel : *Cantos de boda judeoespañoles de Marruecos*, dans *Clavileño*, n° 36 (novembre-décembre 1956), pp. 12-23.
146. ALVAR, Manuel : *Granada y el Romancero*, dans *Clavileño*, n° 32 (mars-avril 1956), pp. 7-18.
[Après une référence à la bataille de Higuera (1431) et à l'allusion qu'y fait Juan de Mena, commente les romances suscitées par la conquête de la cité : étudie les rapports de *Paséabase el rey moro* et *Moro alcaide*, *moro alcaide* avec *Las guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita et la *Crónica de los Reyes Católicos* de Hernando del Pulgar ; puis s'intéresse aux textes relatifs à don Rodrigo Téllez Girón, un des combattants (*Por la vega de Granada, ! Ay Dios, qué buen caballero... !, De Granada parte el moro*). Insiste sur la valeur littéraire de *Las guerras civiles...* et sur ce qu'elles doivent au *romancero* ; signale l'origine de l'épisode de Zaïde et de Zaida : les amours de Lope de Vega avec Elena Osorio. Pour finir suit la fortune de ces différents thèmes, et explique dans quelles conditions ils ont été abandonnés.]
147. BENAVIDES MORO, Nicolás : *Variante sefardí de un romance de asunto leonés*, dans *Archivos leoneses*, XI, 1952, pp. 97-102.
[Il s'agit d'un *romance* recueilli à Oran en 1923 et qui se réfère apparemment à un épisode des luttes qui opposèrent les Rois Catholiques à Alphonse V de Portugal.]
148. CARRE, Leandro : *Del Romancero. Por qué consideramos gallegos algunos romances que figuran en el Romancero castellano*, dans *Boletín Real Academia Gallega*, XXV, 1951, pp. 240-259.
149. CASO GONZALEZ, José : *Ensayo de reconstrucción del romance « ! Ay ! un galán de esta villa ! »*, dans *Archivum*, IV, 1954, pp. III-XL.
[Se propose de retrouver « la forma más pura y primitiva » de ce

romance d'après les treize versions conservées. A cet effet, étudie la danse qui accompagnait l'exécution (d'après des témoignages de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e), s'interroge sur la date — le XIV^e siècle sans doute — et sur l'assonance...]

150. CATALAN [MENENDEZ-PIDAL], Diego : « *Nunca viera jaboneros tan bien vender su jabón* ». *Romance histórico del rey Don Pedro, del año 1357*, dans *Boletín de la Real Academia Española*. XXXII, 1952, pp. 233-245.

[En réaction contre une interprétation jadis proposée par Carolina Michaëlis de Varconcelos, établi d'après un document du XVI^e siècle que ce *romance* se rapporte à la révolte, à la défaite et à l'emprisonnement de don Juan de la Cerda en 1357.

L'œuvre serait contemporaine de l'événement et aurait été composée parmi les partisans de don Pedro.]

151. CATALAN [MENENDEZ-PIDAL], Diego : *Un romance histórico de Alfonso XI*, dans *Estudios dedicados a Menéndez-Pidal*, VI, 1956, pp. 259-285.

[Il s'agit du *romance Don García de Padilla, esse que Dios perdonasse*, que l'on croyait jusqu'ici se rapporter au règne de don Pedro. En réalité, comme le montre une comparaison avec la *Crónica de Alfonso XI*, il fait allusion à la révolte en 1328 du Prieur de Saint Jean, Pero Hernán Rodriguez de Balboa, qui joua un rôle politique important sous Alfonso XI, en s'insurgeant contre le favori Alvar Núñez Osorio. Cette identification avait déjà été proposée par N.E. Gardiner, *The ballads of the prior de San Juan*, dans *M.L.R.*, XXXIV, 1939, pp. 550-556]

152. COSSIO, José Maria de : *Observaciones sobre el romancero religioso tradicional*, dans *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XXVIII ; 1952, pp. 166-175.

[Signale l'intérêt qui s'attache aux *romances* religieux, trop souvent négligés par la critique ; ils sont moins modernes qu'on ne le croit en effet.]

153. DEVOTO, Daniel : *Sobre el estudio folklórico del Romancero español proposiciones para un método de estudio de la transmisión tradicional*, dans *B.H.*, 1955, pp. 233 à 291.

[L'étude du *romancero* relève aussi du folklore. Elle ne doit pas être uniquement historico-géographique, elle doit tenir compte de phénomènes

psychologiques, car chaque *romance* a un contenu essentiel stable. Ainsi pourrait-on saisir la vie des thèmes et concevoir de façon nouvelle leur transmission.]

154. ENTWISTLE, William J. : *El conde Olinos*, dans *R.F.E.*, XXXV, 1951, pp. 237-248.
- [Il ne s'agit pas, comme on l'a prétendu, d'un *romance* de souche celtique ; il faut chercher ce thème dans les ballades grecques de l'Asie Mineure antérieures à 1071, d'après les survivances qu'elles ont laissées dans le bassin de la Méditerranée.]
155. ENTWISTLE, William J. : *La « Odisea », fuente del romance del « Conde Dirlos »*, dans *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, 1950, pp. 265-273.
- [Le récit de l'Odyssée se base sur deux thèmes narratifs qu'on retrouve dans presque toutes les littératures : l'absence du soldat et le retour au foyer. Ce thème, connu des jongleurs grecs de l'Asie Mineure, parvient en Occident vers 1204. Le *romance* du *Conde Dirlos* a donc une origine classique et il n'est pas le fruit d'un récit né dans le Nord de l'Europe.]
156. GARCIA BLANCO, Manuel : *El Romancero*, dans *Historia general de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja, vol. II, Barcelona, Barna, 1951, pp. 1-51.
- [Excellente mise au point qui étudie successivement les origines, le style et la métrique du *romancero*, ainsi que les possibilités de classification de ses pièces. Un catalogue des principaux thèmes traités dans les *romances*, l'étude de leur diffusion, l'évolution du genre et son influence sur le théâtre et le roman (en particulier sur la genèse du *Don Quichotte*) et une riche bibliographie complètent cet exposé.]
157. GARCIA FIGUERAS, Tomás : « *El sacrificio de Isaac* » (*Romance de asunto bíblico*), dans *Homenaje a Millás-Vallicrosa*, vol. I, C.S.I.C., Barcelona, 1954, pp. 697-700.
- [Établit que deux *romances*, recueillis l'un à Santander (Cossío et Maza Solano : *Romancero popular de la Montaña*) et l'autre à Tetuan (Menéndez Pidal : *Romancero hispánico*) ne sont que deux versions d'un seul *romance* biblique.]
158. HART, Thomas R. : *Apuntes sobre los estudios del romancero en Alemania anteriores a 1830*, dans *Clavileno*, n° 30, novembre-décembre 1954, pp. 13-18.

[L'intérêt de Lessing pour Calderón marque le point de départ de l'hispanisme allemand, orienté d'abord vers la littérature artistique. J.W.L. Gleim, sous l'influence de Moncrif, traduisit des *Kunstromanzen* (principalement de Góngora) dès 1756, et ne s'intéressa qu'après aux *romances* populaires. Ceux-ci durent leur faveur aux versions de Herder (*Stimmen der Völker*) et permirent plus tard à Goethe (à travers la traduction de Beauregard Pandin) d'établir la différence entre *Volkslieder* et *Lieder der Volke*. A.W. Schlegel, sous l'influence de Bürger, étudia le *romancero* espagnol et avança la théorie de l'influence arabe sur les *romances* dans ses *Observations sur la langue et la littérature provençales* (1818), qu'il dégagna du fonds commun de la poésie populaire européenne (dans *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, publié en 1884) et qu'il considéra comme des vestiges de l'ancienne poésie épique (théorie développée en 1800 dans son essai sur Bürger). Cette conception servit de base à Grimm pour établir sa *Silva de romances viejos*, où il écarta les romances artistiques et où il groupa chaque paire d'octosyllabes espagnols en un seul *Langzeile*, le vers long étant le mètre propre de la poésie épique.]

159. LOHMANN VILLENA, Guillermo : *Romances, coplas y cantares en la conquista del Perú*, dans *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I 1950, pp. 289-315.

[Parmi les pièces relatives à la conquête du Pérou, on trouve deux romances relatifs à la révolte de Hernán dez Girón. On montre comment ces pièces furent adaptées aux nouvelles circonstances.]

160. MENENDEZ PIDAL, Ramón : *El romance tradicional en las Islas Canarias*, dans *Anuario de Estudios Atlánticos*, t. I, 1955, pp. 3-10.

[Signale l'importance du *romancero* des Canaries, qui se singularise par l'archaïsme propre à son insularité.]

161. MENENDEZ PIDAL, Ramón. CATALAN, Diego. GALMES, Alvaro: *Cómo vive un romance*. Dos ensayos sobre tradicionalidad, dans *Revista de Filología Española*, IX, XII + 310 pp.

[Ce colome comprend l'étude de R. Menéndez Pidal *Sobre geografía folklórica (ensayo de un método)* (publié pour la première fois dans *R.F.E.*, t. VII, 1920, pp. 229-338) avec quelques additions, et l'étude de Diego Catalán et Alvaro Galmés *La vida de un romance en el espacio y en el tiempo*, qui fait suite au premier. Leurs auteurs considèrent les

romances de *Gerineldo* et de *La boda estorbada* dans leurs multiples variantes.]

162. MOHEDANO HERNANDEZ, José María : *El Romancero, constante de nuestra historia literaria. Comentario en torno al « Romancero Hispánico »*, de R. Menéndez Pidal, dans *Arbor*, t. XXVIII, 1954, pp. 386-391.

[Résumé du livre de R.M. Pidal.]

163. RIQUER, Martín de : *Sobre el romance « Ferido está don Tristán »*, dans *R.F.E.*, XXXVII, 1953.

[Bon exemple de la rapide diffusion des romances castillans en Catalogne, celui-ci est cité, vers le milieu du XVe siècle, dans *Tirant lo Blanch*, à propos des amours de l'impératrice de Constantinople avec le jeune écuyer Hippolyte.]

164. SUBIRA, José : *Romances y refranes sefardíes*, dans *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, V, 1954, pp. 319-333.

[Analyse des *Coplas sefardíes* de Hemsí et des activités de celui-ci ; publication de proverbes recueillis par ce folkloriste.]

165. VILLAMANTILLA DE PERALES, Marqués de : *Notas al Romance de la muerte de Don Fadrique*, dans *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XXVIII, 1952, pp. 122-132.

[Le premier vers du *romance* de Don Fadrique, Maître de Santiago, mentionne la localité de Coïmbra, gagnée par le Maître. Menéndez y Pelayo pensait qu'on devait parler de *Jumilla*, et non de Coïmbra ; mais dans les limites de Jumilla il y eut une localité appelée Coïmbra, dont on voit encore les ruines, ce qui explique le changement, autrement inexplicable, du toponyme.]

COMPTES RENDUS

166. ALONSO, Dámaso. BLECUA, José Manuel : *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Editorial Gredos, Madrid, 1954.
C.R. de José Ares Montes, dans *Clavileño* n° 40, juillet-août 1956, p. 73.
167. ALVAR, Manuel : *Granada y el romancero*. Publicación de la Universidad de Granada, 1956.
C.R. de R. Aramon i Serra, dans *Est. Rom.*, t.V, 1955-56, pp. 254-255.
C.R. de Martín de Riquer, dans *R.F.E.*, XL, 1956, pp. 297-298.
168. ALVAR, Manuel : *Endechas judeo-españolas*. Colección Filológica, III, Universidad de Granada, 1953.
C.R. de David Romano, dans *R.F.E.*, XL, 1956, pp. 303-305.
169. ATTIAS, Moshe : *Romancero Sefardí. Romanzas y cantos populares en judeo español. Recogidos de boca del pueblo y en parte copiados de mss. Traducidos al hebreo, con una introducción, anotaciones y glosario por...* Universidad Hebrea. Editorial « Kiryat Sefer » Ltd., Jerusalén 1956.
C.R. de Franciso Cantera, dans *Sefarad*, XVI, 1956, pp. 438-440.
170. GUARNER, Luis : *Romancero del Cid (Precedido del Cantar de Rodrigo). Recopilación, prólogo, notas y apéndices de...* Valladolid, 1954.
C.R. de J. de Entrambasaguas, dans *Revista de Literatura*, VII, 1955, p. 256.
C.R. de Alberto Sánchez, dans *Clavileño*, n° 38 (mars-avril 1956), p. 73.
171. HORRENT, Jules: *Sur les romances caroligiens de Roncevaux*, dans *Let. Rom.*, IX, 1955, pp. 161-176.

- C.R. de J. Bourciez, dans *R.L.R.*, LXXII, 1956, p. 295.
172. HORRENT, Jules: *Comment vit un romance*, dans *Let. Rom.*, t. XI, 1957, pp. 379-394.
C.R. de J. Bourciez, dans *R.L.R.*, t. LXXIII, 1958-59, p. 113.
173. *Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos Romances que hasta agora han salido a luz*, edición de J.M. Blecua.
C.R. de Arturo Zabala, dans *Revista Valenciana de Filología*, III, 1953, pp. 283-284.
174. LARREA, Arcadio : *Cancionero judío del norte de Marruecos*. C.S.I.C. Instituto de Estudios Africanos, vol. I, Madrid, 1952 ; vol. II, Madrid, 1953.
C.R. de W.E., dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, XV, 1953, pp. 423-424, sous le titre de *Un nuevo libro de romances judíos*. [Analyse du contenu.]
— David Romano, dans *Sefarad*, XIII, 1953, pp. 397-398. [Analyse du contenu.]
175. LARREA, Arcadio : *Canciones rituales hispano-judías*. C.S.I.C Instituto de Estudios Africanos, Madrid, 1953.
C.R. de Francisco Cantera, dans *Sefarad*, XV, 1955, pp. 204-205. [Synthèse du contenu.]
176. MACABICH, Isidor : *Romancer tradicional eivissenc*. Editorial Moll. Palma de Mallorca, 1954.
C.R. de Miguel Dolçà, dans *Argensola*, V, 1954, p. 394.
177. MARIN, Pedro : *Contribución al Romancero español. Cinco versiones aragonesas*, dans *Archivo de Filología Aragonesa*, III, 1950, pp. 260-273.
C.R. de Ricardo del Arco, dans *Argensola*, II, 1951, p. 394. [Court résumé.]
178. MENENDEZ PIDAL, Ramón : *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Teoría e historia, 2 vols. Espasa-Calpe, S.A. (Obras Completas de R. Menéndez Pidal, vols. IX-X), Madrid, 1953, XX + 407 y 4 + 474 pp.

- C.R. de Aurelio M. Espinosa, dans *Hisp.*, XXXVII, 1954, pp. 250-253. [Analyse très soignée de cet ouvrage fondamental.]
- C.R. de D. Devoto, dans *B.H.*, 1954, pp. 308-321. [Discussion à propos des *romances juglarescos*, de la chronologie, du mètre irrégulier, de l'assonance, de l'e paragogique.]
179. MENENDEZ PIDAL, Ramón : *El romance tradicional en las Islas Canarias*.
C.R. de Elías Serra, dans *Revista de Historia*, XXII, 1956, pp. 108-109.
180. MENENDEZ PIDAL, Ramón. CATALAN, Diego. GALMES, Alvaro : *Cómo vive un romance*.
C.R. de Medardo Fraile, dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXI, 1954, pp. 118-122, sous le titre : *Vida y romance*.
181. MENENDEZ PIDAL, Ramón. CATALAN, Diego. GALMES, Alvaro : *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, dans *R.F.E.*, LX, Madrid, 1954.
C.R. de José Caso González, dans *Archivum*, V, 1955, pp. 434-438. [Court résumé.]
182. MORALES, Mercedes. LOPEZ DE VERGARA, María Jesus : *Roman-cerillo canario. Catálogo manual de recolección*. Biblioteca Filológica. Universidad de La Laguna, Tenerife, 1955.
C.R. de José Caso González, dans *Archivum*, V, 1955, pp. 431-433. [Résumé.]
183. *Silva de varios romances (Barcelona, 1561)*, edición y estudio preliminar de A. Rodríguez-Moñino.
C.R. de Arturo Zabala, dans *Revista Valenciana de Filología*, III, 1953, pp. 285-286.

COLLOQUES ET CONGRES

184. *La Technique littéraire des chansons de geste*. Colloque international tenu à l'Université de Liège du 4 au 6 septembre 1957. Publié dans la collection de la Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, t. CL, Paris-Liège, 1959 et dans la Collection *Les Congrès et Colloques de l'Université de Liège*, vol. II, Liège, 1959, 486 pp.
185. P. 13-20. Maurice DELBOUILLE : *Allocution introductive*.
Distinction entre le trouvère, qui est poète, et le jongleur, qui est le récitant, l'acteur. Nécessité d'une étude rigoureuse de la technique littéraire des chansons de geste conservées.
186. P. 21-35. Brian WOLEDGE : *Remarques sur la valeur littéraire du « Moniage Guillaume. »*
Parallèle entre les deux versions du *Moniage Guillaume* et caractérisation des qualités de chacun des auteurs. L'auteur de la première version a une vivacité toute romanesque, celui de la deuxième est plus traditionnel, plus didactique, mais ne manque pas d'un certain talent comique.
187. P. 37-58. Omer JODOGNE : *Sur l'originalité de « Raoul de Cambrai »*.
L'originalité de cette geste se manifeste dans la façon heureuse dont sont nuancés les caractères et dont l'action se développe. Celle-ci, commencée dans la première partie, qui est rimée, s'achève logiquement dans la partie assonancée qui lui fait suite. On a donc suspecté sans raison convaincante l'unité du poème conservé. L'examen des formules épiques de la seconde partie unit celle-ci à la première. Les clichés de *Raoul de Cambrai* présentent une ressemblance avec ceux de la *Chevalerie Ogier* et de certaines chansons du cycle de Guillaume d'Orange, ce qui permet de supposer entre ces œuvres un lien de parenté.
188. P. 59-70. Pierre LE GENTIL: *Girard de Roussillon, la rédemption du héros*.
L'épilogue de la geste présente une parfaite cohésion. Les scènes s'en-

chaînent en une progression méditée ; cette progression est couronnée par le dénouement miraculeux de la rédemption du héros. Nous devons le poème de *Girard de Roussillon* à un artiste, maître de sa construction et ordonnateur savant et minutieux.

189. P. 71-74. Paul IMBS : Quelques *aspects du vocabulaire des plus anciennes chansons de geste*.

Comparaison du *Saint-Alexis* et du Roland, à propos de leur vocabulaire affectif, appliqué surtout aux préoccupations religieuses. La différence lexicale qui les sépare reflète non seulement une différence de sujet et de milieu social, mais aussi une différence dans la pensée et le sentiment générateurs de l'œuvre.

190. P. 75-84. Martín de RIQUER : *Epopée jongleresque à écouter et épopée romanesque à lire*.

Examen de l'antinomie entre la tradition orale et la tradition écrite d'une œuvre littéraire. En lisant une chanson de geste, on est infidèle au genre, qui avait comme caractéristique de se manifester oralement. A l'origine, la chanson, conçue pour un auditoire et non pour un public de lecteurs, était orale. Lors de sa mise par écrit, elle a sans doute subi des transformations, qu'elle ait été transcrite dans les archaïques manuscrits de jongleurs ou dans les précieux manuscrits de bibliothèque. Dans ceux-ci, bien qu'ils reflètent encore la mouvante tradition jongleresque, la chanson se présente, tel un roman, comme une œuvre faite pour être lue et non plus écoutée. Cette transformation fondamentale est une conséquence du succès du roman courtois.

191. P. 85-104. Jean FRAPPIER : *Les destriers et leurs épithètes*.

Etude sur les noms communs des destriers et sur les épithètes qui les parent d'un ornement épique. La constatation qui se dégage de l'étude est que le jeu des épithètes s'enrichit au cours de l'évolution et que cet enrichissement est surtout sensible dans les épopées-romans. Une des raisons de cette modification doit se trouver dans le changement de destination des épopées, vouées à la récitation orale puis à la lecture.

192. P. 105-126. André BURGER : *Les deux scènes du cor dans la « Chanson de Roland »*.

Analyse psychologique des deux scènes. Dans la première Roland refuse de sonner du cor en raison de son conflit d'orgueil avec Ganelon ;

dans la seconde Olivier veut l'en empêcher par amitié, pour sauver son honneur.

193. P. 127-140. Angelo MONTEVERDI : *La laisse épique*.

La laisse épique est née de la strophe, telle qu'elle apparaît dans les premiers écrits religieux et hagiographiques. Le poème narratif, né strophique, s'est ensuite composé de laisses, en raison de son caractère narratif. La laisse tout d'abord a eu un fondement lyrique (*Roland*), puis est devenue essentiellement narrative (*Renaut de Montauban*). L'aisance narrative qu'elle procure sous cette dernière forme est à rapprocher du couplet octosyllabique à rimes plates de Wace et des romans.

194. P. 141-159. Aurelio RONCAGLIA : *Petit vers et refrain dans les chansons de geste*.

Le petit vers « orphelin » est à rapprocher du refrain, où il trouve peut-être son origine. La transformation du refrain en vers bref terminal dans les chansons du cycle méridional, de même que sa disparition dans les chansons des autres cycles, a pu se produire lorsque les chansons de geste passèrent de l'état de chansons chantées, fondées sur une tradition professionnelle éminemment orale, à celui de poèmes écrits, fondés sur une tradition littéraire.

195. P. 161-182. Jean RYCHNER : *Observations sur la versification du « Couronnement de Louis »*.

Etude de certains aspects de la versification dans la perspective de l'improvisation épique. Rien dans les assonances, le mètre, l'organisation des décasyllabes, ne s'oppose à l'idée de l'improvisation : au contraire, le système de versification tel qu'il apparaît dans la chanson a dû aider à la tâche rénovatrice des jongleurs improvisateurs.

196. P. 183-195. Reto R. BEZZOLA : *A propos de la valeur littéraire des chansons féodales*.

Les principales chansons féodales (*Girard de Roussillon, Raoul de Cambrai, Renaut de Montauban, Chevalerie Ogier de Dannemarche*) laissent l'impression d'un monde en crise. Chaque auteur traite à sa manière les motifs traditionnels. L'art de la chanson de geste est dominé par le respect des données traditionnelles et par l'incessante rénovation de celles-ci.

197. P. 197-217. Ramón MENENDEZ PIDAL : *Lo irreal y lo maravilloso en la « Chanson de Roland »*.

L'examen de quelques-uns des passages où le poète, ravi par la magie de l'irréel, s'est hissé aux hyperboliques descriptions des coups d'épée formidables, à l'évocation des trésors fabuleux que Marsile offre à Charlemagne, à la représentation de ce dernier comme un nouveau Josué, dont la prière suspend la marche du soleil. Ces traits irrationnels, qui contrastent avec tant d'autres passages soumis à la plus stricte logique, appartiennent à une tradition littéraire, déjà assurée dans la première moitié du Xe siècle, qui précède et nourrit le poème conservé. Celui-ci est préparé dans cette tradition primitive, qui est représentée par une *Chanson de Roland*, en bonne et due forme.

198. P. 219-235. Paul ZUMTHOR : *Etude typologique des planctus contenus dans la « Chanson de Roland »*.

Analyse du motif de la lamentation oratoire, composé d'éléments relativement riches et de formules assez stéréotypées. Les déplorations pathétiques, planctus et passages narratifs de même ton, sont propres aux seigneurs chrétiens et surtout à Charlemagne. Elles n'apparaissent que dans la partie du poème dominée par la mort de Roland.

199. P. 237-270. Rita LEJEUNE : *La composition du personnage de Gautier del Hum dans la « Chanson de Roland »*.

Gautier de l'Hum est le successeur d'Olivier auprès de Roland et de Turpin. C'est un spécialiste des guerres de montagnes. Un autre Gautier présente le même caractère, Gautier d'Aquitaine. Il est tentant de voir dans Gautier de l'Hum une adaptation du célèbre Waltharius, qui avait été élevé chez les Huns.

200. P. 271-280. Edmond FARAL : *A propos de la « Chanson de Roland »*. *Genèse et signification du personnage de Turpin*.

L'étude des conditions et des procédés de l'invention poétique, appliqués à la construction du personnage de l'archevêque, un prélat-guerrier, fortifie l'idée que l'œuvre vise essentiellement à l'exaltation de l'héroïsme mis au service de la cause chrétienne, et permet de voir dans la chanson une œuvre militante, conçue pour éveiller les vocations guerrières et pour renforcer les vertus guerrières susceptibles de permettre les croisades.

201. P. 295-407. Maurice DELBOUILLE : *Les chansons de geste et le livre*.

Examen critique de la théorie de l'improvisation épique des jongleurs-poètes défendue par M. Jean Rychner, et subsidiairement de la notion de « poésie vivante » avancée par M. René Louis.

Il n'y a pas de différence de nature entre la chanson de geste et les autres genres littéraires médiévaux. Les uns comme les autres sont œuvres de poètes-trouvères qui ont écrit ou fait écrire leurs inventions. Il y a même une parenté certaine entre la chanson de geste et la vie de saint.

Le caractère particulier de la chanson de geste réside dans sa destination. Cette œuvre est composée pour être « chantée », est destinée à l'expression, à la diffusion orale. Il faut se garder de confondre expression et diffusion orale avec invention et transmission orale. C'est comme si nous confondions chanteur et parolier, comédien et dramaturge, acteur et auteur. Au moyen âge, les documents attestent qu'on n'assimilait pas trouvère-poète et jongleur-exécutant. « La trinité majeure est celle de l'auteur, de l'acteur et du public, trinité que le texte doit créer. » La transmission de la chanson n'est pas orale, les variantes qu'elle révèle ne sont pas les traces d'une improvisation sans cesse renouvelée à partir d'un canevas narratif de base, elles sont le fait de remaniements successifs, qui s'exécutent de copie à copie. La technique formulaire, celle des répétitions et des enchaînements, qui ne sont pas propres à la chanson de geste, et en celle-ci n'ont pas l'ampleur qu'on imagine, ne trouvent pas leur explication dernière dans la création orale momentanée et sans cesse nouvelle de la part des exécutants, qu'on appelle l'improvisation, mais dans l'art du trouvère de gestes qui avait ses procédés favoris, comme ses confrères auteurs des romans et des chansons courtoises.

202. P. 409-428. Jules HORRENT : *La Chanson du « Pélerinage de Charlemagne. » Problèmes de composition.*

Le *Pélerinage* n'est pas un composé de récits primitivement indépendants. Il appartient à la tradition du Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople. Le poète a traité d'une façon originale cette tradition bipartite. La structure narrative de l'œuvre est conforme à la finalité de celle-ci.

203. P. 429-456. Madeleine TYSENS : *Le problème du vers orphelin dans le « cycle d'Aliscans » et les deux versions du « Moniage Guillaume ».*

La version « à petit vers » est celle dont procèdent les mss. de l'Arsenal et de Boulogne-sur-Mer. L'assembleur du « cycle d'Aliscans » qui en est responsable, a composé 100 petits vers pour mettre le texte qu'il présentait à la mode du jour lancée peu avant 1225 par les chansons du cycle d'Aymeri de Narbonne. Cet assembleur est aussi fort probablement l'auteur du *Moniage Guillaume I* conservé. Ce *Moniage Guillaume I* résume un *Moniage Guillaume* perdu et né au XII^e siècle au moins.

Moniage Guillaume que suit également l'auteur du *Moniage Guillaume II*, responsable pour sa part de l'insertion de l'épisode de Synagon et d'allusions à *Aliscans* et à la *Bataille Loquifer*, et que démarque aussi dans le dernier quart du XIIe siècle l'auteur du *Moniage Rainouart*.

204. P. 457-483. Jeanne WATHELET-WILLEM : *Les refrains dans la « Chanson de Guillaume. »*

La forme primitive du refrain est du type I (refrain suivi du vers en è..e), dont l'exemple le plus fréquent est *lunsdi al vespre*. La majorité des événements ponctués par ce refrain se retrouvent dans la *Chevalerie Vivien*. L'auteur de ce poème comme celui de la première partie du *Guillaume* conservé s'inspirent d'un poème plus ancien, assez court sans doute, consacré à la mort de Vivien, assez semblable à une vie de saint. Dans ce poème qui correspondait aux 900 premiers vers du *Guillaume*, le refrain *lunsdi al vespre* était plus intimement mêlé au contexte que dans le poème conservé. Dans ce dernier poème il apparaît comme le vestige d'une époque où l'élément musical jouait un rôle important dans la chanson de geste conçue comme une complainte sur le martyr d'un héros.

CONGRES DE POITIERS

Faisant suite aux Colloques de Pampelune et de Liège, le *Congrès Rencesvals* qui réunit en juillet 1959 à Poitiers plus de cent participants, venus de tous les pays d'Europe, des Etats-Unis, du Canada et même du Japon, a démontré la vitalité de notre jeune association. Nos débats, couronnés par une Table Ronde sur la *Chanson de Roland*, ont été aussi animés qu'instructifs. Nous ne pouvons ici les évoquer qu'en publiant — mis à part le compte rendu complet de la Table Ronde qu'on lira plus loin — les résumés des diverses communications qui ont orienté nos travaux. Grâce à l'obligeance du *Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale*, bon nombre de ces communications ont paru dans le dernier numéro de sa brillante revue, les *Cahiers de Civilisation Médiévale*. Nous remercions vivement une fois de plus les Directeurs du *Centre*, les professeurs Crozet et Labande, de nous avoir si généreusement aidés en prenant en charge cette publication. Nous les remercions aussi de tout ce qu'ils ont fait, avec l'appui du Doyen de la Faculté des Lettres, M. Lavaud, et du Recteur de l'Académie, M. Loyen, pour que les journées de Poitiers soient une réussite — et comportent, à côté de savantes confrontations d'idées, ces agréments fort appréciables que sont le confort de l'installation matérielle et des promenades touristiques et culturelles du plus haut intérêt...

205. A. BURGER : *Le rire de Roland*.
1^o/ De la scène du défi de Ganelon, nous avons non pas deux, mais trois versions, comme l'a fait observer M. Menéndez Pidal qui, pour des raisons esthétiques, donne la préférence à V4 (*La Chanson de Roland*, p. 85 ss.) ; cependant, du point de vue du traditionalisme, la supériorité littéraire ne prouve pas l'antériorité. Du point de vue de la critique de texte, il apparaît que le texte de V4 résulte d'un remaniement de la version x, reflétée par n et CV7, ayant pour but de placer le défi de Ganelon après le rire de Roland. Cette place du défi est sûrement la bonne : l'affront qui le justifie ne peut être que le rire de Roland.

Dans 0, le rire de Roland occupe le centre de l'épisode, le partageant en deux parties qui s'opposent : 1/ éclat de colère ; 2/ haine froide — 1/ vagues menaces ; 2/ défi juridique — 1/ tutoiement ; 2/ vousoiement, etc. Dans la scène de l'investiture de Roland à la tête de l'arrière-garde, la composition est exactement symétrique, mais en chiasme. Il résulte de là que 0 a le texte authentique.

2°/ La colère de Ganelon n'est pas provoquée par la peur, mais par son animosité et sa jalousie envers Roland. C'est pour rendre plus naturelle cette jalousie que Turol d'a imaginé les liens complexes de parenté entre Roland, Ganelon et Charlemagne. Cette animosité se manifeste dès l'entrée en scène de Ganelon. La proposition de Roland est une riposte aux paroles blessantes de son parastre ; après le triple refus de Charlemagne, elle sous-entend que l'empereur fait moins de cas de son beau-frère que de son neveu ; de là la brusque colère de Ganelon : il avait gagné la première manche et cette revanche de son filiâtre lui est insupportable.

3°/ Ganelon veut se venger de Roland, mais il prétend le faire tout en restant fidèle à Charlemagne. Pour que cette attitude soit vraisemblable, le poète réduit au minimum la responsabilité de l'empereur dans la nomination de Ganelon. Il déclare d'abord :

Par cels de France voelt il del tut errer (167), puis il le fait intervenir trois fois pour opposer son veto ; quand enfin Roland désigne Ganelon, il se tait et laisse la décision à ses barons : n'en est-ce pas assez pour faire entendre que le silence de Charles est un acquiescement ? Ganelon se considère dès lors comme nommé et c'est pourquoi il peut dire :

Carles comandet que face sun service (298), mais comme le roi n'a pas parlé, il peut dire aussi : *Co ad tut fait Rollant*.

4°/ Les propos de Ganelon, l. XXIII, ne sont pas une tentative de faire revenir le roi sur la décision prise, mais une justification du défi qu'il va lancer ; l'allusion à Basan et Basilie est un rappel des paroles de Roland (207 ss.), une dernière preuve que son filiâtre a voulu sa mort.

5°/ Dans cette scène, les torts ne sont pas tous du côté de Ganelon (cf. V.355 s.) ; Roland aussi s'est laissé emporter par son caractère « pesme et fier » : c'est son rire méprisant qui est la cause profonde du drame de Roncevaux.

(On trouvera le texte intégral de cette communication dans les *Cahiers de Civilisation Médiévale*, IIIe Année, n° I, janvier-mars 1960, pp. 2-11).

206. F. et C. CROWLEY: *Le problème de l'étymologie de AOI dans la « Chanson de Roland »*.

Après deux décades d'intérêt pour le problème *aoi*, nous ne trouvons convaincant aucun des raisonnements présentés jusqu'ici. Ni la théorie du refrain de Gaston Paris, ni la théorie de T.A. Jenkins, basée sur l'étymologie du latin *adauge* « grandir », « augmenter », ni les nombreuses autres théories n'ont éclairci le sujet. Où donc allons-nous trouver la réponse ?

Comme *aoi* paraît généralement aux moments critiques de la narration et comme il s'agit d'un poème éminemment chrétien, dans lequel la résignation à la volonté de Dieu est un des éléments fondamentaux, il est possible que *aoi* signifie « ainsi soit-il », soulignant *a, o, i*. Cette version nous donnerait une interprétation en accord avec l'esprit chrétien du poème. Que n'importe quelles difficultés se présentent au vrai chrétien, il les accepte dans un esprit de calme résignation.

Un autre point de référence se présente à notre réflexion, celui de la science linguistique. Des bases étymologiques établies sur un fondement phonétique prouvable ont souvent dans le passé résolu de difficiles problèmes étymologiques. *Adauge*, proposé par Jenkins, est un exemple peu convaincant en ce qu'il tend à prêter à *aoi* une base musicologique. Nous avons besoin de quelque chose de plus appuyé. Or nous avons la chance d'avoir une attestation d'un terme latin vulgaire : *adaudire* « aurem adhibere », *Dief*, documenté par Du Cange. C'est une preuve positive de l'existence d'une telle forme et en accord avec le développement de *aoi adaudi*.

Dans les ballades, l'idée de : *écoute* ou : *écoutez* est très fréquente. Ainsi, par exemple, dans le poème bien connu de Longfellow :

Listen, my children, and you shall hear
Of the midnight ride of Paul Revere.

Un tel usage de l'impératif a pour objet de mettre l'accent sur les idées saillantes de ce poème. Il est bien probable que le poète anonyme de la *Chanson* a voulu mettre l'accent sur tous les points saillants de sa narration. *Aoi*, dans le sens de *écoute*, nous fournirait de ce point de vue une très acceptable explication.

On peut constater maintenant que l'interprétation de *aoi* dans la version Oxford de la *Chanson* n'est pas un sujet facile. Cette question a causé bien du souci aux plus fameux des romanistes. Les solutions ici proposées de « ainsi soit-il », *a, o, i* et du latin *adaudi* « écoute » ont été présentées comme solutions d'essai pour éclaircir ce problème.

(Texte intégral, Ibid., pp. 12-13.)

207. M. DELBOUILLE : Dans *un atelier de copistes*.

Un examen attentif des deux manuscrits B 1 (Roy. 20 D XI du Musée Britannique) et B 2 (fr. 24.369 — 24.370 de la Bibliothèque Nationale de Paris) du grand cycle de Garin de Monglane permet de montrer que ces deux recueils ont été établis en même temps, dans un même atelier, à partir d'un même brouillon.

Un texte remanié des chansons du cycle avait d'abord été établi — sauf pour la seconde partie des *Narbonnais* — en vue de la confection des deux recueils, ce texte donnant le début des *Narbonnais*, puis les *Enfances Guillaume*, immédiatement suivies du *Couronnement de Louis*.

Ce texte a été transcrit sur les feuillets à trois colonnes de 53 vers par page de B 1, d'une part, et sur les feuillets à deux colonnes de 44 vers par page de B 2, d'autre part.

Le compilateur responsable du travail décida d'ajouter, après les *Enfances Guillaume*, un remaniement de la seconde partie des *Narbonnais*, d'abord écartée, en l'adaptant pour qu'elle semble, en son début, la fin des *Enfances Guillaume*.

C'est sur B 2 que le remaniement fut d'abord exécuté, comme le montre l'adaptation des textes et raccords aux espaces libres de ce manuscrit.

Ce travail terminé en B 2, le compilateur remit ensuite à un scribe, pour le remaniement de B 1, le brouillon du raccord *Enfances Guillaume* — *Narbonnais*, du remaniement des *Narbonnais* et du raccord *Narbonnais* — *Couronnement*. La disposition des textes sur les feuilles de B 1 permet de suivre le travail exécuté, ensuite, sur ce recueil.

Ayant ainsi réalisé une première « incidence » et ayant pris conscience du problème posé par la chronologie des récits rassemblés, le compilateur constata alors que le *Siège de Barbastre* et *Guibert d'Andrenas* devraient logiquement prendre place au milieu des *Enfances Vivien*, tandis que la *Mort Aymeri* serait insérée au milieu du *Moniage Rainouart*.

Pour réaliser ces « incidences » dans B 2, le compilateur fit déplacer les feuillets du manuscrit portant le *Siège de Barbastre* et *Guibert d'Andrenas*, d'une part, et la *Mort Aymeri*, d'autre part. L'examen des textes de raccord dans B 2 révèle jusqu'au détail de ces remaniements matériels.

Au lieu de faire exécuter les mêmes déplacements de feuillets dans B 1, le compilateur se borna à inscrire ou à faire inscrire au f° 126 de ce recueil la note marginale sur les « incidences » des récits.

L'examen des deux recueils ne laisse aucun doute sur le processus des remaniements qui leur ont donné leur aspect actuel. 11 nous introduit dans un atelier où nous pouvons surprendre, en plein travail, ceux qui avaient

entrepris de constituer le recueil du « grand cycle » conservé dans B 1 et B 2.

(Texte intégral, *Ibid.*, pp. 14-22.)

208. A. DESSAU : *L'idée de la trahison au moyen âge et son rôle dans la motivation de quelques chansons de geste.*

Le moyen âge voit dans la trahison surtout un crime contre les liens féodaux entre seigneur et vassal. Les mots correspondants — *felonie* et *fel/felon* — se trouvent, surtout dans ce sens, déjà dans des textes français et latins du Xe siècle, et même dans les premières chansons de geste ; ils sont plus nombreux que leurs synonymes semi-savants *traïson* et *traître/traïtour*. Plus tard, dans la littérature courtoise, *felonie* et *felon* perdent leur sens juridique pour recevoir un sens moral (méchant, etc.).

Quelques textes religieux indiquent que, dans des milieux laïques, on considérait les traditions religieuses en fonction de cette idée, de sorte que Satan, par sa trahison envers Dieu, était le chef suprême de tous les traîtres dont sa propre révolte contenait en puissance tous les crimes. Par ce fait s'explique la certitude que les chrétiens vaincront les « paiens felons », exprimée dans beaucoup de chansons de geste.

De nombreuses chansons de geste présentent un cas de trahison féodale dans lequel le coupable est découvert et puni au cours d'une lutte qui, guerre ou duel, a le caractère d'un procès judiciaire. Après quoi, l'âme du traître mort entre dans le domaine de Satan, son seigneur suprême. — Il est intéressant de constater que, dans la plupart des cas ainsi présentés, le coupable n'est pas le vassal.

Dans un premier groupe de chansons de geste considérées souvent comme historiques, est représentée, avec une motivation incontestablement juridique, une trahison commise par le seigneur. Telle est, par exemple, la motivation dans *Ogier le Danois*, *Renaus de Montauban* et *Raoul de Cambrai*. Tandis que, dans une rédaction du commencement du XIIe siècle qu'on peut tirer du texte publié par Meyer-Longnon, *Raoul de Cambrai* montre encore la punition du seigneur félon par son vassal, les autres chansons de geste sus-nommées ont neutralisé la solution du conflit épique par l'intervention céleste ou la résignation du vassal. Dans *Raoul de Cambrai*, cette neutralisation fut obtenue postérieurement avec la continuation de la guerre entre Bernier et le neveu de Raoul, le conflit étant résolu par la résignation du premier. Dès la seconde moitié du XIIe siècle, d'autres chansons de geste, qu'on n'a jamais considérées comme historiques, neutralisent aussi la motivation du conflit épique. Le

vassal reste sans culpabilité, la trahison étant non plus l'œuvre du seigneur, mais celle d'un lignage de traîtres issu de Ganelon. Ainsi le seigneur n'est plus coupable, ce qui tient à ce que, depuis le deuxième tiers du XIIe siècle, de nouveaux points de vue moraux condamnent la guerre contre le seigneur, même dans des cas qui la justifient. A ce groupe appartiennent, par exemple. *Gui de Nanteuil*, *Aye d'Avignon* et *Gaidon*.

Le rôle de la trahison dans la motivation des chansons de geste considérées est d'une grande importance pour une future sociologie de l'épopée médiévale. Il montre que, dans beaucoup de cas, on s'inspire, selon le point de vue du vassal et dans la ligne d'une tradition historique, des conflits typiques de la noblesse française du premier âge féodal. Par le fait que, dans la hiérarchie de la pyramide féodale, chaque noble — même suzerain — est le vassal d'un autre, une telle présentation des conflits féodaux se fonde sur une attitude idéologique propre à la noblesse entière, et pas seulement à ses couches inférieures.

(Texte intégral, Ibid., pp. 23-26.)

209. D.M. DOUGHERTY : *La redécouverte du manuscrit Cheltenham*.

Le manuscrit Cheltenham fut acheté en 1861 par Sir Thomas Philipps à l'occasion de la vente, en Angleterre, de la fameuse collection Savile. Nous avons pu le retrouver chez M. Robinson, libraire à Londres, grâce aux renseignements donnés par M. Munby, bibliothécaire du King's College, à Cambridge, dont on connaît l'ouvrage sur la collection Philipps. En 1956 ce manuscrit fut acheté par la bibliothèque de l'Université d'Oregon. Terminé vers 1490, sur deux cent vingt-neuf folios de vélin, environ 25 cm. sur 17, ce document est écrit en lettres bâtarde, avec les majuscules en tête des paragraphes en bleu et or.

Les trois premiers éléments, des chansons de gestes inédites, qui se trouvent aux folios 3 à 87, sont les suivants : *Hernaut de Beaulande* (3267 vers), *Renier de Gênes* (1119 vers), et *Girart de Vienne* (3460 vers), tous en couplets d'alexandrins rimés. Les deux premiers de ces récits des exploits des fils de Garin de Monglane, bien que tardifs, sont les seuls textes en vers qui nous en restent ; le troisième est une version abrégée du poème antérieur de Bertrand de Bar-sur-Aube, dont le texte fut publié à New-York en 1930. (1) Le quatrième élément, folios 87 à 137, *Galien le restoré*, fut publié en 1890 par Edmund Stengel d'après une copie faite par un de ses élèves à Cheltenham en 1886. (2) Les 90 derniers folios contiennent une partie de la Chronique *de Saint-*

Denis, en prose, dont le texte entier a été publié par Paulin Paris et Jules Viard d'après d'autres manuscrits.

Les trois premières parties du manuscrit, les seules dont nous avons à nous occuper, font un ensemble assez harmonieux. L'édition que je suis en train de préparer aura comme titre général *La Geste de Monglane* et chaque élément portera comme sous-titre les désignations que j'ai indiquées. Je crois pouvoir prouver que ces œuvres doivent reprendre leur place parmi les chansons du cycle de Guillaume.

Quels sont les traits les plus caractéristiques de ces poèmes ? Première-ment, il y a le thème continu, qui est frappant dans beaucoup des chansons du cycle de Guillaume, de loyauté à la personne de Garin de Monglane et à sa famille — la continuité d'un même lignage. Garin est le personnage dominant dès le début d'*Hernaut de Beaulande* (le départ de ses fils du château de Monglane) jusqu'à la fin de *Girart de Vienne* (le moment où il se réconcilie avec Charlemagne). L'auteur s'occupe dans presque huit mille vers des intérêts de la famille de Garin ; il crée ce que M. Frappier a si bien appelé « un air de famille » par ses nombreuses allusions à Garin, à ses conquêtes d'autrefois, et à son immense prestige comme chef de famille.

Un deuxième trait est la présentation dans les personnages de Hernaut, de Renier et de Girart, d'un chevalier à la fois chrétien et mondain. Il est évident que l'influence du roman courtois s'est fait sentir : les hauts faits d'Hernaut et de Renier s'inspirent beaucoup plus de leur amour pour Frigonde et Olive que d'une foi fervente ou d'un désir d'écraser les païens. Dans *Girart de Vienne*, c'est l'amour de Roland pour Aude, plutôt que sa haine pour Olivier ou son désir de soutenir la politique de Charlemagne qui dicte sa conduite.

Dans *Hernaut de Beaulande* et *Renier de Gênes* l'héroïne est une jeune fille sarrazine qui ne demande pas mieux que le baptême chrétien, afin de pouvoir épouser le héros dont elle est tombée éperdument amoureuse. Frigonde surtout a appuyé et aidé son futur époux avec un dévouement et un savoir-faire qui rappellent, dans *La Chanson de Guillaume*, les efforts surhumains de Guibourc pour soutenir et seconder son mari.

Un autre caractère, commun aux trois chansons de *La Geste de Monglane*, que nous avons essayé de souligner dans notre analyse, c'est, dans un cadre d'inspiration vraiment noble, une sorte de verve épique,

(1) Ed. F. A. Yeandle, Columbia University Press.

(2) *Galiens li restorés*, éd. Edmund Stengel, Ausgaben und Abhandlungen, LXXXIV, Marbourg, 1890.

un esprit de plaisanterie, ou même de parodie, que l'on trouve assez souvent dans les chansons de geste des XIII^e et XIV^e siècles.

Sous l'influence du roman courtois les caractères les plus essentiels des premières chansons de geste se sont modifiés. Les ouvrages dont nous nous occupons possèdent bien des traits qui témoignent de ce changement. Comme la plupart des œuvres tardives, elles ont perdu la densité dramatique des poèmes antérieurs. Ces trois parties de *La Geste de Monglane*, qui sont, sans aucun doute, des remaniements d'œuvres beaucoup plus anciennes, se ressentent de la nouvelle mode : intrigue simple et rapide, figure impétueuse quant aux faits de la guerre et de l'amour, conflits moraux révélés par l'action plutôt que par la lutte intérieure.

Un autre trait frappant de ces trois poèmes, c'est l'esprit mi-royal, mi-féodal qui les distingue nettement des chansons du cycle de Charlemagne, d'inspiration presque uniquement royale, et des gestes du cycle de Doon de Mayence qui respirent un air de rébellion. Quand Renier insiste, par exemple, pour que Charlemagne lui accorde de réelles faveurs, plutôt que de lui faire perdre son temps à la cour, il le fait certes d'une manière loyale, mais aussi avec une indépendance due à la certitude qu'il a de sa position vis-à-vis de l'Empereur.

La façon dont l'auteur fait dépendre d'un duel le dénouement de chaque partie de *La Geste de Monglane* trouve sa contre-partie dans beaucoup de gestes contemporaines. On a nettement l'impression que l'auteur, très conscient du goût croissant pour les récits de combats individuels, remaniait des œuvres primitives afin d'en tirer le plus grand avantage. Le combat prolongé entre Roland et Olivier dans *Girart de Vienne*, par exemple, est long de près de cinq cents vers, soit un septième du poème.

Le rôle prépondérant joué par Robastre rappelle l'importance des hauts faits de Rainouart dans la deuxième partie de *La Chanson de Guillaume*. Bédier, entre beaucoup d'autres, déplorait l'intervention d'un personnage aussi grotesque : « l'épopée, dit-il, jusque là si belle du pathétique de la défaite, s'achève en une sorte de bouffonnerie héroïque, et sainte cress-tienté est sauvée par la massue d'une sorte de butor, Rainouart... » (3)

La situation est presque identique dans *Hernaut de Beaulande*, où Robastre, après avoir tué le traître Hunault, libère Hernaut de sa prison, prend en main la défense de ses droits, réussit à se faire aider par le magicien Prodigon, et finit par remplacer Hernaut en combattant les deux

(3) Joseph Bédier, *Les Légendes épiques*, t. I, p. 196.

champions de Hunault. Comparé à Robastre, Hernaut semble plus d'une fois faible et de très peu de valeur. Le rôle de Robastre est au moins aussi important dans *Girart de Vienne* ; sans ses exploits surhumains les Viennois auraient certainement été battus. Il est fort probable que l'auteur a connu *La Chanson de Guillaume*, telle que nous la connaissons ou dans une version antérieure. En prenant le personnage grotesque de Rainouart comme modèle pour Robastre, il a sans doute voulu profiter de son immense popularité.

Bref, nous sommes en présence d'un ouvrage secondaire dont l'intérêt principal réside dans les exploits des trois fils de Garin de Monglane : Hernaut, Renier, et Girart. C'est un texte tardif, bien entendu, de la fin du treizième ou du début du quatorzième siècle, dont la langue n'accuse aucun caractère régional. De même que tant d'autres chansons du cycle de Guillaume, ce texte est un remaniement d'ouvrages beaucoup plus anciens. J'ose espérer que, grâce à l'édition que je prépare, la liste des poèmes de ce cycle sera un peu plus complète et que *La Geste de Monglane* aura la bonne fortune d'intéresser un nombre considérable de lecteurs.

(Texte intégral, *Ibid.*, pp. 27-31.)

210. J. FRAPPIER : *Remarques sur le prologue du « Couronnement de Louis »*.

Le *Couronnement de Louis* commence par un prologue ou, plus modestement, par un préambule qu'on peut limiter aux onze premiers vers. Cette façon de commencer une chanson de geste n'a rien d'exceptionnel, ainsi qu'on l'a déjà remarqué plus d'une fois (voir en dernier lieu l'article de M. Gsteiger, *Note sur les préambules des chansons de geste* dans les *Cahiers de Civilisation Médiévale*, avril-juin 1959, p. 213-220). Ces préambules sont en général très courts. On peut dire que celui du *Couronnement*, avec ses 11 vers, est l'un des plus importants. Il mérite qu'on s'y arrête un peu.

Le trouvère s'adresse à son auditoire, qui est de « seigneurs » et de « barons ». Il nomme les héros de sa chanson, il fait l'éloge de cette chanson en ajoutant des mots désobligeants à l'intention du « vilain jongleur » (v. 4-5).

Les épithètes laudatives employées par le trouvère à son propre usage n'exigent guère de remarques, à l'exception peut-être de l'adjectif « corteise ».

L'interprétation des vers 4-5 ne va pas sans difficultés. Ils posent un

problème de critique textuelle. A considérer la syntaxe, les manuscrits semblent se répartir en deux groupes :

- a) C et B2 doivent mettre une pause (point ou point-virgule) après *vant*, à la fin du vers 4, chaque vers représentant une phrase à lui seul.
- b) dans le groupe A1, A2, A4 et D les vers 4 et 5 forment un tout, une unité syntaxique.

Malgré la divergence de leurs leçons les deux groupes de manuscrits nous proposent à peu près la même interprétation. L'idée générale ne change pas. Il faut comprendre : « A un jongleur de basse catégorie, à un jongleur de carrefour on ne demandera jamais de réciter pareille chanson, car elle dépasse son entendement. »

Lieu commun, affirmation banale, boniment de jongleur, sans plus ? Peut-être. Pourtant le contexte semble autoriser à donner une interprétation plus positive de ces deux vers et à y déceler un accent personnel de dignité et de fierté. A l'incapacité du jongleur « vilain » l'auteur du *Couronnement* oppose la prérogative de son talent et de sa liberté d'inspiration.

L'emploi du mot « essemple » au vers 10 tend à confirmer cette opinion. On doit l'interpréter à peu près au sens du latin médiéval *exemplum* : anecdote, événement, récit d'où se dégage un enseignement religieux et moral. Le *Couronnement* est un *essemple* parce qu'il doit servir à illustrer une doctrine politique et qu'il constitue une leçon sur les devoirs des rois, une « somme de la royauté ». Le *Couronnement* est la plus politique des chansons de geste.

En somme le prologue ou le préambule du *Couronnement* est plus qu'un morceau de convention. L'auteur y manifeste sa personnalité avec un certain éclat. A l'annonce du sujet il joint une petite profession de foi littéraire, morale et politique.

Nous verrions volontiers dans cet auteur « un écrivain de métier ». Cette conception ne nous paraît pas incompatible avec la technique orale de l'épopée (on peut écrire une œuvre en vue d'une récitation) et nous n'en tirons aucune conséquence de portée générale sur l'origine des chansons de geste.

211. W.M. HACKETT : *Girart de Roussillon est-il poitevin ?*

Le Poitou a été suggéré plusieurs fois comme patrie de l'auteur de *Girart de Roussillon*, pour des raisons historiques et autres, mais l'aspect linguistique du problème n'a pas été examiné à fond. Le texte nous offre

une si grande variété de formes et de graphies qu'il paraît impossible de trouver une hypothèse qui explique tout. Ce que je propose ici est d'essayer d'évaluer les données que nous fournissent les rimes et les graphies, d'écarter celles qui ne me semblent pas avoir d'importance philologique et d'indiquer les conclusions provisoires qui résultent d'une étude détaillée de la langue du texte.

L'examen des rimes nous révèle que le poète usait largement de la licence poétique. Les libertés qu'il prend avec la consonne finale et même avec la voyelle tonique doivent nous faire hésiter à interpréter quelques rimes isolées comme des traits dialectaux. Mais la licence poétique chez lui consiste surtout en l'emploi de deux ou de plusieurs formes d'un même mot, suivant la rime. Quelques-unes sont des formes alternatives employées par les troubadours, d'autres, mais beaucoup plus rarement, sont des formes françaises, d'autres sont de pures licences. En effet, la plupart des rimes peuvent s'expliquer comme un mélange arbitraire sans caractère local, un abus de la licence poétique qui ne diffère guère que par le degré de l'usage des troubadours.

Cette explication trouve un appui dans l'examen des formes alternatives que le poète n'emploie pas à la rime : à l'intérieur du vers nous trouvons des formes comme *vide*, *amige*, *plage*, *amiu*, à côté de *vie*, *amie*, *plaiè*, *amic* ou *ami*, les seules admises à la rime. Il est évident que le poète a choisi les formes qui facilitaient la rime.

Il reste cependant quelques traits, ni provençaux ni français, trop fréquents pour être de pures licences. Ce sont surtout : *-er* pour le suffixe *-ARIUM*, hésitation entre *e* fermé diphtongué et non-diphtongué, vocalisation de *l* final après *a* et *o*, une tendance à laisser tomber *l* final dans *plait*, *dreit*, *saut*, *esgart*, etc. Ce sont là des traits généralement considérés comme poitevins.

Le mélange de formes et de graphies à l'intérieur du vers ne peut naturellement pas s'expliquer de la même façon que les rimes, sauf pour les formes alternatives qui n'avaient pas le même nombre de syllabes en provençal qu'en français. Il est possible que l'original ait été composé en provençal et que la variété des graphies s'explique par l'intervention d'un copiste ou plutôt de plusieurs copistes successifs. Il est vrai que la plupart des formes « mixtes » sont des formes provençales sous une graphie française ou partiellement française. Nous avons cependant relevé nombre de formes vraiment intermédiaires, telles que *ogut*, *ogest*, de *aver*, *sobut* de *saver*, la préposition *ob* et le substantif *chep* (de CAPUT), formes qui se rencontrent dans des textes poitevins, et d'autres formes dialectales dont les unes se rencontrent sur plusieurs points de la zone intermédiaire

(*aiquel, aiquest, aico, riu, amiu*), tandis que d'autres encore, comme les articles définis *el* et *es*, suggèrent une origine plus méridionale. Il est vrai que toutes pourraient à la rigueur provenir de copistes successifs, bien que quelques-unes soient appuyées par d'autres mss.

Somme toute, l'élément poitevin que nous avons constaté dans les rimes et dans les graphies, s'il ne prouve rien à lui seul, vient au moins à l'appui des indications géographiques pour indiquer des liens entre notre poète et le Poitou.

212. O. JODOGNE : « *Audigier* » et la *chanson de geste*.

Parmi les nombreuses allusions au personnage, il faut distinguer celles qui citent Audegier / Audigier, et celles qui donnent du héros le nom d'Audengier : on trouve ces dernières dans la *chanson de geste Aiol* « avant 1173 », des sottes chansons, les *Règles de la seconde rhétorique* (entre 1411 et 1432). Cet ouvrage mentionne des *laissez audengières*, strophes de 12 alexandrins monorimes et l'exemple donné relate un épisode inconnu du poème fameux. *Aiol*, aussi, rappelle d'Audengier un armement ridicule qui n'est pas décrit dans les 517 vers d'*Audigier*. Dès lors, on peut supposer qu'avant cette œuvre, il en a existé une autre en alexandrins dont le succès aurait atteint le XVe siècle.

De fait, *Audigier* (B.N.f.fr. 19.152) n'a pas été connu d'*Aiol*, car notre œuvre n'est pas antérieure à l'extrême fin du XIIe siècle : les traits linguistiques le prouvent (*oi* est devenu *wè*, *ai* est monophthongué, le possessif *son* est employé devant un féminin à initiale vocalique). De plus, une laisse presque entière en alexandrins, insérée dans ce poème en décasyllabes 6/4, fait croire à un emprunt à un poème similaire.

Audigier parodie une *chanson de geste* du type biographique : histoire bouffonne et ordurière d'un héros jusqu'à son mariage, précédée d'une esquisse de la vie de son père. On songe à *Aiol*. Car, en outre, dans cette épopée, la bouchère Hersent est d'une nature proche de notre Grinberge.

Audigier reprend au genre épique les vers d'intonation des *laissez*, mais ignore les *laissez* similaires et les reprises épiques, pratique peu l'enchaînement des *laissez*. Signalons ces motifs curieux : les effets miraculeux de la dépouille d'un héros, la disette et les hurlements des animaux lors de sa naissance. Parodie des vies de saints ? Mais, surtout, parodie des *chansons de geste*. Les clichés épiques, d'ailleurs, ne manquent pas dans cette œuvre qu'on définirait plus exactement : un poème héroï-comique ayant la forme d'une *chanson de geste*.

213. R. LEJEUNE : *Camouflage de détails essentiels dans la « Chanson de Guillaume »*.

La plupart des multiples vers faux de la *Chanson de Guillaume* peuvent être corrigés à peu de frais (par adjonction ou suppression d'une conjonction ou d'un adverbe, par addition ou effacement d'un *e* muet, par modification d'une forme verbale...). Il reste malgré tout un résidu irréductible de vers incorrects. Mais ce qui est particulièrement frappant, c'est le nombre anormalement élevé de vers au rythme faussé (près de la moitié) qu'offre le ms.

Tout le monde est d'accord aujourd'hui pour distinguer, dans le manuscrit de Londres, une *Chanson de Guillaume* (*G*¹) et une *Chanson de Rainouard* (*G*²). La proportion étonnante de vers faux provient sans doute de cet amalgame opéré par un remanieur qui ne s'est pas borné à juxtaposer deux poèmes, mais qui, pour une raison qui reste à déterminer, s'est attaché à remodeler des épisodes parfois gênants.

L'un des passages les plus curieux à ce point de vue est constitué par la laisse qui ouvre le récit (immédiatement après le prologue), laisse qui est reprise par deux fois dans la suite. Cette triple introduction présente la particularité de nous offrir un petit texte qui, à l'origine, devait être identique, mais qui a été recopié avec des variantes. Cette particularité remédie, dans une certaine mesure, au fait que nous ne possédons qu'un manuscrit unique.

On examinera tour à tour : 1) les faits dans les trois passages, 2) la structure de la laisse.

1. — Tout d'abord, le remanieur modifie certains termes (notamment *desconortar*) pour les rapprocher d'un parler qui lui est familier.

D'autre part, il interprète *Girunde* du texte (qui manifestement, à l'origine, désigne la ville de Catalogne) comme s'il s'agissait de l'estuaire situé en Bordelais.

Enfin, on décèle sa volonté de supprimer la localisation précise du lieu où devait se dérouler la bataille, car, dans chacun des trois passages, au lieu de reproduire un hémistiche identique, il introduit une modification arbitraire qui fausse le vers.

A l'obscurité, volontairement introduite par le remanieur, se joint une nouvelle cause de trouble, due à l'interprétation erronée que les commentateurs modernes ont donnée des termes *alués* et *marchez*. Il faut voir dans *marchez*, non un dérivé de *marcas*, mais de *marcatos*. Quant à *alués*, il faut insister, non sur le sens juridique « propriété libre de toute rede-

vance », mais sur l'aspect économique « propriété » et, plus spécialement, « propriété rurale, bien-fonds, domaine ».

2. — L'intervention du remanieur se marque aussi par le traitement qu'il a fait subir à la laisse les trois fois où il la reproduit. Ces trois passages apparentés, qui, aujourd'hui, se présentent comme un amalgame de trois laisses juxtaposées et anormalement courtes, devaient constituer chacun, à l'origine, une laisse monorime.

Les constatations qui viennent d'être faites expliquent qu'il faut se montrer très prudent à l'égard de la mention de *Beorges*. Quant au nom *Archamp*, il est lui-même suspect. Son insertion dans le vers, qu'il s'agisse du premier ou du second hémistiche, fausse le rythme.

Si l'on s'interroge sur le pourquoi de tous ces camouflages infligés à des détails essentiels du texte — et cela dès la première laisse d'introduction — la raison que l'on perçoit assez rapidement est la volonté d'un remanieur de suggérer une localisation qui n'est pas la localisation primitive.

Les modifications ont également un autre motif, moins visible, mais tout aussi sûr : l'arrangeur a dû surmonter certaines difficultés qui dépassent celles de transcriptions et adaptations ordinaires. Il a achoppé sur des mots qui lui étaient étrangers et qu'il a dû véritablement traduire ou modifier. Il en est ainsi de *desconortar*, inconnu de la langue d'oïl, et aussi du verbe qui se cache sous les traductions successives (*commence à prendre, vait prendre* — *prent*) dont l'introduction détermine un changement d'assonance.

Conclusion : plus on étudie la *Chanson de Guillaume*, plus on désespère d'approcher par la critique habituelle le texte original de cette belle chanson mutilée.

(Texte intégral. *Ibid.*, pp. 42-58.)

214. J. LODS : *Le thème de l'enfance dans l'épopée française.*

Une forme particulière du thème de l'enfance, qui n'apparaît pas dans la littérature romanesque, appartient en propre à l'épopée chrétienne. Le mot « enfes » y est fréquent, il s'applique à des adolescents, bacheliers, parfois même chevaliers. En cherchant ce qu'il recouvre chaque fois qu'il est employé avec intention on est amené à dégager une idée de ce que représente l'enfant et du rôle qu'il joue dans un monde d'adultes et plus particulièrement dans le milieu épique.

Il est caractérisé par des traits d'observation courante : faiblesse, absence

de résistance à la peur, (Elyas dans le *Chevalier au cygne*, Huon de Bordeaux et son frère Girardin), à la faim (Guiot dans la *Chanson de Guillaume*, Huon de Bordeaux, Aijmers dans les *Enfances Guillaume*). Ces aspects du thème introduisent dans la chanson de geste une note de vérité, parfois de douceur ; ils provoquent chez les hommes des mouvements de générosité, voire de tendresse, mais ils tendraient à exclure l'enfant de l'épopée. D'autres caractères en revanche font de l'adolescent un héros épique, peut-être le héros épique par excellence. C'est d'abord l'impatience, qui se traduit en témérité et en insolence car elle est à la fois hâte d'être un homme et intolérance devant le comportement des adultes (v. Renier, Bauduin dans les *Enfances Renier*, Rollandin et ses compagnons dans la *Chanson d'Aspremont*, Guichardin dans la *Chevalerie Vivien* et surtout Guiot dans la *Chanson de Guillaume*). Mais le caractère le plus important pour l'épopée est ce que l'on peut appeler la pureté, ou si l'on veut l'exigence de l'absolu : logique sans faille qui va jusqu'aux plus extrêmes conséquences de la proposition première et qui conduit souvent à la cruauté (v. *Chanson de Guillaume* 1. CXXX), mais qui aboutit aussi dans le domaine surnaturel à une élévation mystique à laquelle n'atteint pas le héros adulte retenu par l'expérience et la prudence. La confiance en Dieu est chez l'enfant totale et n'admet aucun marchandage. (v. *La chevalerie Vivien*, *Ayméri de Narbonne*). Le texte le plus significatif à cet égard est la mort de « l'enfant Vivien » dans *Aliscans*, texte riche à la fois d'émotion humaine et de spiritualité, dans lequel la contamination entre l'hagiographie et l'épopée, qui est l'essence même du merveilleux chrétien, est inséparable du thème de l'enfance.

Ainsi le thème de l'enfance, loin de détourner l'épopée de sa vocation, lui apporte une justification nouvelle : l'enfant est véritablement un héros épique, sans qu'il soit nécessaire de forcer ou de styliser les traits qui constituent son naturel. En outre, en introduisant dans l'épopée un élément de vérité humaine et en facilitant en même temps et par là même l'accès au merveilleux, le thème contribue pour une grande part à l'originalité des chansons chrétiennes. Il offrait aux poètes qui ont su s'en saisir une rare occasion de satisfaire à la fois le goût raisonnable de la vraisemblance, le sens de la grandeur et les aspirations mystiques qui, dans la littérature française du moyen-âge, cherchent sans cesse une difficile conciliation.

(Texte intégral, *Ibid.*, pp. 58-62.)

215. R. LOUIS : *La grande douleur pour la mort de Roland*.

Les signes avant-coureurs de la mort de Roland se manifestent « en

France » (vers 1423), alors que s'achève à Roncevaux la première phase de la bataille. Roland, victorieux, est encore sain et sauf ; pourtant, des phénomènes cosmiques effrayants, analogues aux signes annonciateurs de la fin du monde, révèlent que le destin du héros est déjà fixé de façon irrévocable : la terre de France se met à trembler à l'approche du trépas du plus glorieux d'entre ses fils. Le manuscrit d'Oxford précise en ces termes l'extension du séisme :

E terremoete ço i ad veirement, 1427
De seint Michel de Paris josqu' as Senz,
Des Besençun tresqu'as (porz) de Guitsand.

Les quatre toponymes cités aux vers 1428-1429 délimitent en gros l'extension du tremblement de terre et du même coup celle de la France, telle que se la représentait le poète. L'interprétation du vers 1429 ne présente pas de difficulté, pourvu que l'on rétablisse le mot *porz*, omis par le copiste. Besançon et Wissant, points extrêmes du tremblement de terre, vers le sud-est et vers le nord-ouest, ont ceci de commun qu'ils sont des localités-frontières. Besançon est intermédiaire entre la Bourgogne franque (Châtillon-sur-Seine, Langres) et la Bourgogne transjurane qui, dès le IX^e siècle, se rattache au royaume franc de l'Est. Le port de Wissant est, durant tout le haut moyen âge, le lieu où l'on quitte le sol de la France pour passer en Grande-Bretagne. De plus, Wissant est considéré comme la frontière entre le pays flamand et la France.

Le vers 1428 présente des difficultés plus graves. S'il est aisé de corriger, comme tous les éditeurs, *seint Michel de Paris* en *seint Michel del Peril*, désignant le fameux sanctuaire du Mont-Saint-Michel *in periculo maris*, à la limite de l'ancienne Neustrie et de la Bretagne, il est plus malaisé de déterminer ce qu'il faut entendre par *josqu'as sens*. Les paléographes hésitent entre les lectures *senz* et *seinz*. Si l'on adopte la lecture *josqu'as senz*, on inclinera à admettre que le poète avait en vue la ville de Sens (*Senones*), considérée précisément durant tout le moyen âge comme la limite extrême de la Bourgogne en direction de l'Île-de-France et de Paris. On lira alors : *josqu'a Senz* (en admettant que le copiste a redoublé l's par négligence). Dans ce cas si l'on relie les uns aux autres les quatre lieux cités par le poète : Besançon, Wissant, le Mont-Saint-Michel et Sens, on obtient en gros les limites de l'ancienne Neustrie et, plus précisément, de la *Francia* sur laquelle ont régné (plus ou moins effectivement) les derniers Carolingiens. Ce qui semble confirmer que le copiste du manuscrit d'Oxford avait en vue la ville de Sens, c'est que le nom de cette métropole ecclésiastique semble bien avoir amené l'altération de *Péris* en

Paris. En effet Paris au moyen âge est un évêché suffragant de l'archevêché de Sens.

Le problème est beaucoup plus complexe si l'on adopte la leçon *josqu'as Seinz*, qui peut se traduire par : « jusqu'aux Saints » (Joseph Bédier). Faut de connaître une localité française de ce nom, les exégètes de la *Chanson de Roland* ont d'abord cherché « les Saints » en pays germanique. Léon Gautier pensait à la ville de Cologne, parce qu'elle avait une église *ad sanctos aureos*. Hermann Suchier a fait prévaloir Xanten, sur le cours inférieur du Rhin. Ce toponyme est effectivement dérivé du latin *ad sanctos* : ce fut durant le haut moyen âge le centre d'un important pèlerinage aux tombeaux du martyr Victor et de ses compagnons. En réalité aucun texte médiéval n'indique que Xanten ait été connu en France sous la forme romane « les Saints » ; Xanten ne joue aucun rôle dans aucune version de la *Chanson de Roland*, ni d'ailleurs dans aucune chanson de geste. De plus, la *Chanson de Roland* ne connaît aucune ville de la région rhénane, si ce n'est Aix-la-Chapelle, capitale traditionnelle de Charlemagne.

Nous avions d'abord songé au sanctuaire breton des Sept Saints, sur la commune de Vieux-Marché, près de Plouaret (Côtes-du-Nord). C'est un sanctuaire consacré aux Sept Donnants d'Ephèse ; l'autel est établi sous un dolmen. L'antiquité de ce sanctuaire est telle qu'Ernest Renan en faisait remonter l'origine à l'époque de Grégoire de Tours. Un argument en faveur des Sept Saints en Bretagne est que le manuscrit de Paris du Roland prétend que l'on y conservait un écrit relatif à la mort de Roland à Roncevaux :

*Il est escript as .VII. sains en Bretagne
cil qui requierent saint Jaque en Espaingne
voient les cops ou perron de sartaingne
si com Rollans parti de sa compaingne
por Durendart que il volt qu'elle fraingne.*

(P. 1278-1281 ; C 2679-2682 et V 7 donnent la variante : *Il est escrit en meinz lius en Breteigne*).

Toutefois comme les Sept Saints se trouvent en pleine Bretagne bretonnante (une ancienne *gwerz* est encore chantée lors du pèlerinage annuel, le 22 juillet), on doit reconnaître que cette localité conviendrait mal pour figurer l'une des limites de la France proprement dite dans la *Chanson de Roland*. Il serait illusoire de rappeler, à ce propos, que le Roland historique avait le commandement militaire de la marche de

Bretagne, car cette marche était extérieure à la Bretagne proprement dite, en deçà de Rennes et de Fougères.

En conclusion nous nous prononçons donc pour la ville de Sens comme point opposé au Mont-Saint-Michel. Nous admettons, à la suite de Ferdinand Lot et de M. Robert Fawtier, que cette laisse remonte, en son fond, à l'époque des derniers Carolingiens, c'est-à-dire à la seconde moitié du Xe siècle. Supposer, comme on a voulu le faire, qu'un poète du XIe siècle se serait renseigné sur l'extension de la *Francia* à l'époque des derniers Carolingiens et aurait introduit ces précisions géographiques dans le poème pour lui donner une fausse apparence d'ancienneté, c'est une hypothèse dépourvue de toute vraisemblance, étant donné l'incapacité des hommes du moyen âge à se représenter le cadre de la vie dans le passé comme différent de celui dans lequel ils vivaient eux-mêmes.

(Texte intégral, *Ibid.*, pp. 62-67.)

216. A. de MANDACH : *Quelques cantilènes de la route de St Jacques se rapportant à Roland et à Olivier (antérieures à 1114).*

Tout le monde connaît la théorie des cantilènes et des chants épiques de Gaston Paris, et aussi la théorie contradictoire de Joseph Bédier sur l'antériorité de la route. Il paraît superflu de revenir à ces théories apparemment irréconciliables.

Nous croyons cependant que le dernier mot n'a pas été dit dans ce domaine. Nous est-il possible de démontrer sans équivoque que des cantilènes et des chants épiques antérieurs à 1114 ont été découverts, des chants sur Charlemagne, Roland et Olivier ? Pouvons-nous démontrer que ces chants proviennent précisément de sanctuaires, situés sur la route de St Jacques de Compostelle, entre Nájera et Roncevaux et ainsi encadrer l'une dans l'autre les théories de Gaston Paris et de Joseph Bédier ? Comme nous l'avons prouvé dans un article sur l'AOI de la Chanson *de Roland*, notre objectif est de trouver dans les diverses théories un dénominateur commun, de faire œuvre de conciliation. Les limites matérielles qui nous sont imposées ne nous permettent pas de présenter ici la démonstration de notre thèse, mais on la trouvera dans l'ouvrage que nous avons écrit et qui paraîtra prochainement : *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe, 1) La geste de Charlemagne et de Roland* (avec liste de plus de 200 mss. turpiniens et de 100 mss. rolandiens). Résumons ici quelques-uns des aspects de la question.

Voici notre point de départ : le Roncevaux de Turpin se compose de passages lyriques encadrés par des passages narratifs. Est-il exact que ces passages lyriques sont en réalité des chants, bâtis à partir de la laisse ? Chaque « laisse » turpinienne est-elle composée de deux mouvements ascendants et d'un mouvement descendant — deux « Stollen » et un « Abgesang » comme on les appellerait en allemand ? Trouvons-nous dans les dessins rythmiques une parfaite application du principe ternaire ? Est-il vrai que les structures ternaires de Turpin et de Tuoldus sont voisines ? Pendant des siècles on a admis, gratuitement à notre humble avis, que tout le texte turpinien était de la prose. Mais les *Adieux de Roland à Durendal* de Turpin, par exemple, sont selon notre théorie un poème, un chant, comme d'ailleurs les *Adieux* parallèles de Tuoldus. On trouvera notre démonstration dans les *Cahiers de Civilisation Médiévale* III (1960), fasc. 1. un extrait de notre communication de Poitiers).

S'il est vrai que les *Adieux de Roland à Durendal*, *Roland battant sa Coulpe*, etc. de Turpin sont des poèmes, voire des chants, nous avons un nouvel instrument à notre disposition pour examiner et comparer les diverses éditions A, B, C, et D du *Turpin*. Dans ce domaine il existe également deux camps ennemis : celui de Gaston Paris, de Pauphilet et de M. Meredith-Jones qui prétendent que la version « courte » A est la plus ancienne ; et celui de Joseph Bédier, Adalbert Hämel, Ward Thoron et M. Hamilton Smyser qui affirment au contraire l'antériorité de la version « longue » D (ou B). Leur critère principal est « quantitatif » : tels passages ou chapitres présents dans D et B, mais absents dans la version « courte » A, ont-ils été omis par un « éditeur » ou ajoutés par l'autre ? Notre nouveau critère est purement « qualitatif » : comparons les structures rythmiques des divers chants des versions A, B, C et D. Est-il exact que la version A présente un chant de structure homogène dont toutes les laisses relèvent du même art poétique ? Peut-on démontrer que le remanieur « D » n'a fait que remodeler une laisse de A, tout en copiant les autres, et qu'il a introduit une structure différente, plus liturgique, dans le chant ? Hämel a-t-il raison de dire que les éditions C et surtout B sont postérieures aux autres ? Pouvons-nous également prouver que la version apparemment la plus ancienne, A, provient d'un personnage mort en 1114, qui habitait à Pampelune, sur la route de St Jacques ? Toutes ces questions sont traitées dans l'ouvrage cité plus haut, et avec plus de détails que dans notre communication de Poitiers. A moins qu'on ne reconnaisse le caractère véritable des parties chantées du *Turpin*, le problème des éditions turpiniennes est insoluble.

Si un personnage pampelunien écrit un chant en latin, vers 1100,

est-ce à dire que les habitants de Pampelune et des environs ne le chantaient qu'en latin ? Admettons qu'ils l'aient chanté dans leurs prières vulgaires, pouvaient-ils l'écrire dans ces parlers ? Personne n'écrivait en navarrais, en aragonais, en basque, en castillan, en béarnais, en provençal à cette époque. D'ailleurs, si ce Pampelunien avait su comment orthographier un texte occitan, seule la ville provençale de Pampelune, la ville de San Sernin, l'aurait compris (ou les Provençaux d'Estelle, de Tudèle, etc.), mais pas les habitants de la ville navarraise, la Navarrería. Chanter une chanson pour inciter à la Reconquista, dans une langue autre que l'Espéranto de l'époque, n'était pas utile. Même si les Normands de l'entourage de Rotrou de la Perche à Tudèle (comme Guillaume Bordet, Guillaume Turolus et Roger de Seis) chantaient leurs cantilènes sur Roland en normand, ils ne pensaient pas nécessairement à les transcrire sur parchemin dans cette langue : seul le latin convenait alors. Ceci n'empêche pas que *plus tard*, surtout quand la tradition orale devint moins forte, on éprouva le besoin de coucher sur parchemin le chant de Roland, en normand.

La tradition orale a parfois de l'influence sur le texte écrit : le verbe *fourbir* (d'origine germanique), de la langue parlée française, s'infiltré dans les *Adieux de Roland à Durendal* au stade tardif B, pour ne citer qu'un exemple. Les noms de forme castillane *Rodlane*, *Bertlane* pénètrent dans la triade de trois laisses similaires en latin castillanisé qu'est le *Cantar de Rodlane* de la *Nota Emilianense*. Dans notre communication nous avons analysé les trois laisses similaires, le dessin rythmique (avec des coupes très prononcées entre les hémistiches, comme de coutume dans les « cantares » castillans), et surtout les huit indications musicales (les « neumes ») de cette Nota du ms. Emilianense 39, cantilène latine castillanisée du XI^e siècle et rédigée sur la route de St Jacques. István Frank a tort de considérer la Nota comme une simple annotation historique, sur une légende « locale » et « obscure ». Il appartenait à M. Menéndez Pidal de s'inscrire en faux contre cette assertion : « Muy mala escapatoria individualista, dit-il, es llamar leyenda local, como hace I. Frank, a la Nota Emilianense... *No nos sirven para nada las leyendas orales, cuando seguramente sabemos que hay « cantilenas ».*

217. D. McMILLAN : *A propos de traditions orales.*

La survivance, dans certains pays, d'anciennes traditions orales a, depuis les travaux de M. Rychner, attiré l'attention de nombreux médiévistes, préoccupés de la transmission des épopées romanes et des formes diverses qu'elle a pu prendre. A côté des exemples russes et yougoslaves, l'exemple

gaélique mérite d'être considéré, d'autant qu'il vient de faire l'objet d'enquêtes approfondies. Celles-ci permettent de souligner les faits suivants. Les conteurs écossais qu'on peut encore rencontrer aujourd'hui sont presque toujours des illettrés qui manifestent un total mépris pour les livres. Leur répertoire est immense et leur mémoire extraordinaire. Ils assurent qu'il leur suffit d'entendre un récit une fois pour le retenir à jamais, jusque dans ses moindres détails, mot pour mot. Et ils se révèlent capables de répéter à plusieurs années d'intervalle un même conte si long qu'il soit, sans y introduire la moindre variante notable, malgré l'absence de tout procédé mnémotechnique. Dans la mesure où on peut comparer ces conteurs du XXe siècle aux jongleurs du moyen âge, il apparaît que la notion de « manuscrit de jongleur » peut être sujette à caution. Du moins l'existence, en tant qu'élément indispensable du débit oral, d'un texte écrit ne s'impose pas, pas plus que ne s'impose la conception d'une tradition orale nécessairement mouvante. De ce fait, il reste possible de voir dans les textes manuscrits que le hasard nous a conservés des œuvres littéraires consciemment composées comme telles et non improvisées oralement.

(On trouvera un développement plus abondant des idées précédentes, *Ibid.*, pp. 67-71.)

218. A. MONTEVERDI : *Un fragment manuscrit de « l'Entrée d'Espagne ».*

On serait tenté, à 18 ans de distance de la publication du manuel bien connu de M. Viscardi, de faire le point sur les résultats des recherches qui se sont poursuivies depuis lors au sujet de l'épopée franco-italienne, et tout spécialement au sujet du poème qui en est sans aucun doute le monument le plus important, *l'Entrée d'Espagne*. On peut se contenter, en attendant, d'annoncer la découverte d'un morceau de ce poème dans le fragment d'un manuscrit (Mss. Vari E. 181) de la Bibliothèque Municipale de Reggio-nell'-Emilia. Il s'agit d'une feuille de parchemin, tirée de la reliure d'un volume et formée de deux feuillets entièrement remplis à deux colonnes par page par une écriture du XVe siècle. Chaque feuillet mesure actuellement à peu près 30 cm. de longueur et 25 de largeur ; et chaque colonne contient actuellement une cinquantaine de vers, mais devait en contenir originairement 62, la partie supérieure des feuillets ayant été coupée. Les deux feuillets formaient sans doute la partie extérieure d'un cahier : trois (ou quatre) autres pièces de parchemin, soit six (ou huit) feuillets devaient se trouver originairement à l'intérieur. Une solution de continuité est en effet évidente entre le texte du premier feuillet et le texte du second. Le premier vers conservé du premier feuillet corres-

pond au v. 12309 de l'édition d'Antoine Thomas, le dernier au v. 12545. Le texte présenté par le second feuillet n'a par contre rien d'équivalent dans l'édition : il doit par conséquent se placer à un point quelconque de la grande lacune qu'on déplore, dans le manuscrit édité par Thomas, après le v. 13991. Il s'ensuit qu'entre le premier et le second feuillet du fragment de Reggio le manuscrit perdu devait d'abord contenir le texte correspondant aux vv. 12546-13991 de l'édition, soit 1446 vers, qui exigeaient à eux seuls, avec une courte suite de 42 vers, six feuillets (à 124 vers par page, 62 par colonne). Il n'est pas cependant absolument sûr que le texte du second feuillet de Reggio puisse se placer à 42 vers de distance du début de la fameuse lacune du manuscrit édité par Thomas: il pourrait aussi se placer (sans trop de probabilité, à vrai dire) à la distance de 538 vers, ce qui porterait de six à huit le nombre des feuillets intermédiaires perdus. Quoi qu'il en soit, le fragment de Reggio nous offre, dans son second feuillet, 200 vers du poème restés jusqu'ici inconnus ; et c'est là surtout son intérêt. Déjà une fois, il y a trente ans, le hasard avait mis sous les yeux de M. Æbischer les fragments d'un autre manuscrit de l'Entrée *d'Espagne*, dont une partie rentrait justement dans la fameuse lacune. Mais les 116 vers inédits publiés alors si heureusement par M. Æbischer n'ont rien à voir avec ceux de Reggio, qui se rapportent de toute évidence à un moment du récit beaucoup moins éloigné du début de la lacune. Malheureusement l'état du parchemin et de l'écriture est lamentable. A part la coupure qui a laissé tomber une douzaine de vers en haut de chaque colonne, et dont il a déjà été question, d'autres coupures ont amené la perte du début ou de la fin de plusieurs vers. D'autre part le relieur ne s'est pas borné à couper son parchemin : il l'a plié par ci par là, il l'a trempé de colle : des trous se sont produits, l'encre à plus d'un endroit s'est effacée. La lecture est donc à présent extrêmement difficile. Il est à espérer toutefois que l'on arrive à éditer un jour tout ce qu'on pourra lire de ce texte.

219. E. von RICHTHOFEN : *La justice dans l'épilogue du « Poème du Cid » et de la « Chanson de Roland ».*

Le troisième chant du Poème *du Cid* débute par l'épisode fabuleux du lion, où les infants de Carrión sont saisis d'une peur qui paraît en effet ridicule. Au combat, ils font preuve de la même lâcheté grotesque, lorsque, à la seule vue des épées Tizón et Colada aux mains de Pero Vermudez et de Martin Antolinez, ils se disent vaincus. Ces deux épisodes sont invraisemblables du point de vue chevaleresque.

Le récit de l'affront de Corpes, qui a perdu le caractère historique de la plupart des narrations antérieures, suggère un remaniement postérieur pour le troisième chant du poème. Une partie de la trame et les circonstances qui accompagnent le châtement des infants sont des réminiscences du procès de Ganelon dans la *Chanson de Roland*. Pour donner à son récit un caractère original, le poète (ou l'adaptateur) inventa le thème des deux épées. En sus des épées déjà en sa possession, le Cid conquiert Colada et Tizón. L'auteur du poème, au cours de sa narration, a omis de mentionner le nom de la propre épée du Cid, sans l'aide de laquelle l'acquisition des deux autres lui eût été impossible. Tizón tombe dans les mains du Cid après l'épisode du lion, mais encore au début du troisième chant, moment très propice pour développer le mythe des deux épées. Au lieu de les garder, le Cid les distribue à ses gendres, les infants de Carrión — ce qui, psychologiquement, est incompréhensible, ces derniers ayant déjà fait preuve de lâcheté dans l'incident du lion. Plus tard elles seront données à ceux qui luttent pour la cause du Cid.

Le jugement et le combat tels qu'ils se présentent, correspondent encore au « mos... antiquus Francorum » décrit par Ermold le Noir. Les deux épées, dont l'une fut probablement inventée dans ce but, acquièrent une signification touchant au sublime. En même temps que l'action s'adapte à un schéma conventionnel, elles deviennent le symbole de la justice (humaine et divine), ou le droit et la force à son service. L'idée de la justice représente un des thèmes principaux dans les poèmes épiques romans du moyen âge (la *Chanson de Roland*, la *Divine Comédie*). En Espagne, elle se reflète encore dans la littérature du Siglo de Oro (Cervantes, Lope, Calderón).

Dans la geste de Guillaume, nous retrouvons des lâches pareils aux infants de Carrión, lorsque Guiborc se charge de la défense de Barcelone. D'après la légende, celle-ci assiste également son époux Guillaume dans les conquêtes d' « Orange » et de Narbonne. On pourrait établir une certaine parenté entre la figure de Guiborc et celle, essentiellement historique, de Chimène, qui prend une part active dans la défense de Valencia. La critique littéraire ne s'est jamais occupée de ces analogies. Il faut noter que dans la poésie épique française la plus ancienne, du type *Roland*, *Gormond* etc., aucune femme ne joue un rôle significatif. La première à venir est Guiborc. Tout le cycle de Guillaume renferme des motifs fantastiques, géants, amazones et autres, qui suggèrent une date tardive, probablement postérieure au *Poème du Cid*. L'influence castillane sur la poésie épique française commence après l'année 1160 (Condesa *traidora*, *Rodrigo*). Personne, jusqu'à présent, ne semble

s'être rendu compte que la légende du Cid pouvait être connue en France déjà vers 1165.

(Texte intégral, *Ibid.*, pp. 76-78.)

220. M. de RIQUER : *Un aspect du « Rollan a Saragossa » provençal.*

Dans ce poème, quelques épisodes se déroulent dans un lieu situé à l'intérieur de la cité et désigné sous ce nom, *la suza*. On a voulu voir dans *suza* une variante de *seza* : siège. Il est plus probable qu'il s'agit d'un dérivé de l'arabe *sudda*, qui a donné en catalan *suda* et en castillan ou aragonais *zuda*, car à Saragosse subsiste un édifice qui conserve aujourd'hui encore le nom de *Zuda* et a été signalé pour la première fois en 1119 (*in illa açuda civitatis Zaragoza*). Cette interprétation donne un évident « vérisme » à la topographie du poème provençal, où *el palays*, situé dans le faubourg de la cité, est l'Aljafería, encore existante, et la *suza* représente la *Zuda* qui se trouve à l'intérieur de l'enceinte fortifiée. D'autres toponymes du *Rollan a Saragossa* (comme *Gorreya*, c'est-à-dire *Gurrea de Gállego*) font supposer que le poème recueille d'antiques traditions localisées en Aragon ou, plus vraisemblablement encore, qu'il est le remaniement d'un texte plus ancien.

221. R.M. RUGGIERI : *De Baligant à Antéa et de Roncevaux à Paris.*

Le Morgante de Pulci doit être considéré, tel qu'il est : un gros « remaniement ».

Si nous examinons, à ce point de vue, le personnage et l'épisode d'Antéa, comme ils se présentent à nous dans le 24^{me} chant, nous nous apercevons qu'ils rappellent de bien près le personnage et l'épisode de Baligant de la *Chanson de Roland*.

Les analogies sont nombreuses. Il y a d'abord une analogie interne, mais indirecte, car aussi bien Baligant qu'Antéa paraissent émaner, par un ingénieux mécanisme stylistico-rhétorique, de personnages que les deux auteurs nous ont déjà fait connaître — l'Algalife et la fille de l'Amostante — et qui maintenant revivent en ceux-ci, ennoblis, agrandis, élevés à des rôles d'importance particulière, par un système qu'on peut compter parmi les plus typiques et les plus communs de la « technique du remaniement ». Mais il y a, de plus, d'autres analogies directes et fondamentales, de sorte qu'Antéa nous semble une véritable réincarnation féminine du puissant chef sarrasin, non seulement au point de vue de la psychologie et de la classe sociale, mais aussi pour l'action qu'elle accomplit, les intentions qui la meuvent, les résultats qu'elle atteint.

Pour mieux se rendre compte de tout cela il convient de rappeler quelques aspects essentiels de l'histoire de l'« épisode de Baligant » à partir de la *Chanson de Roland* : une histoire complexe et polémique, dans laquelle Pulci s'insère en critique et en poète.

Un rapide examen des textes principaux de la tradition franco-italienne et italienne (*Entrée d'Espagne*, *Spagna in rima*, *Fatti di Spagna*) révèle à ce propos deux tendances concomitantes, l'une qui consiste à faire participer Baligant à la phase de la guerre espagnole antérieure à la bataille de Roncevaux, l'autre qui consiste à amoindrir le poids de son intervention dans cette bataille en se bornant simplement à lui donner la charge de capitaine d'une des troupes de l'armée sarrasine.

La première tendance est seulement un pâle reflet du rôle important assigné à Baligant dans la *Chanson de Roland* et dans les textes qui gardent ou augmentent les dimensions de l'épisode dont il est le protagoniste ; la seconde, au contraire, se rapporte au « filon » narratif (et l'on peut dire critique) qui considère l'épisode de Baligant comme contraire aux raisons de la logique et de la poésie, comme inutile ou nuisible à l'économie du conte.

Les deux tendances se retrouvent aussi chez Pulci ; et si, à un certain point de vue, elles semblent contraster, cela vient du fait que dans le *Morgante* non moins que dans *l'Entrée*, dans *l'Espagne*, dans les *Fatti*, se juxtaposent deux moments de la grande campagne carolingienne (conquête de la plus grande partie de l'Espagne et de l'Orient musulman ; conquête du reste de l'Espagne et bataille de Roncevaux), que l'on a pensé ou que l'on peut penser indépendants, et qui se rapportent à des sources et à des temps différents.

Mais par contre Pulci, avant de réduire la bataille de Baligant contre l'armée chrétienne à Roncevaux à un *fuoco di paglia*, imagine une confrontation imposante et décisive, justement à Paris, entre les deux religions et les deux armées antagonistes, dont l'une est guidée par Charlemagne et ses paladins, l'autre par Antéa, reine de Babylone : armée immense et sauvage, dont deux féroces géants font partie et dans laquelle retentissent les langues de tout l'Orient.

La mêlée est terrible, Charlemagne et les paladins se battent bravement, la Seine devient rouge de sang ; mais enfin, par décret divin, Rome triomphe de Babylone, le Christ de Mahomet, et Antéa retourne, défaite et presque fugitive, dans ses lointains pays.

En conclusion on peut bien admettre que Pulci a inventé l'épisode grandiose du chant XXIV (l'épisode, non pas le personnage, que nous trouvons déjà dans sa source, le *Cantare d'Orlando*) ; mais il faut

aussi reconnaître qu'il a su, en même temps, s'inspirer de la tradition, c'est-à-dire, ici, de l'épisode de Baligant. Cette tradition, il l'a reprise et transformée selon son génie artistique et lui a donné une nouvelle impulsion vitale.

Le personnage d'Antéa a donné ainsi naissance — une naissance destinée à une durable et heureuse fortune — au type idéal de la jeune fille guerrière, d'une extraordinaire valeur et d'une éclatante beauté, qui jouera un rôle de premier plan dans l'histoire et l'évolution du poème chevaleresque italien.

(Texte intégral, *Ibid.*, pp. 79-86.)

222. J. STIENNON : *Le denier de Charlemagne au nom de Roland.*

On peut supposer que, dans certaines circonstances — et dans un cas au moins, celui de Roland, — le souverain a concédé l'émission de pièces de monnaie à son nom, accompagné de la mention du nom d'un préfet de marche.

Je fonde cette proposition sur les arguments suivants :

1.) Le type monétaire du denier. Comme il est antérieur à la réforme monétaire de 790, *ce terminus ad quem* est naturellement favorable à une identification avec un personnage mort en 778.

2.) Ce calcul de probabilité accentue, du même coup, la force de notre argument basé sur la rareté du nom de Roland au VIII^e siècle, puisqu'il élimine les Rolands de 799 et de 800.

3.) L'existence du denier de Milon de Narbonne. Comme cette monnaie est émise par un chef de marche et qu'elle ne porte pas au revers le nom du prince, *a fortiori* on peut attribuer à un autre comte de marche, Roland, le contrôle de l'émission d'une monnaie dont la frappe est visiblement plus soucieuse que celle de Milon de respecter et d'affirmer les droits du souverain sur le monnayage, puisque le nom du roi est inscrit au droit de la pièce.

4.) Rejeter l'identification du Roland avec le préfet de la marche, c'est en réalité choisir l'hypothèse la plus fragile et la plus difficile à soutenir. L'attitude opposée est la plus vraisemblable, puisque le souverain avait fait des comtes les contrôleurs naturels de la monnaie. Loin d'usurper, en l'occurrence, une prérogative royale, loin d'être des facteurs de désagrégation du pouvoir central, ces hauts dignitaires travaillent dans ce domaine comme dans d'autres — et pour reprendre l'expression si juste d'Alphen — «au triomphe de l'unité franque». Sans doute, certains comtes ont parfois été inférieurs à leur tâche, il leur est même

arrivé de prévariquer. Ce ne fut certes pas le cas de notre Roland qui paya de sa vie, en 778, sa fidélité à Charlemagne.

Ainsi, l'on voit que l'enquête menée au sujet du denier de Roland ne s'insère pas seulement dans cette renaissance des études de numismatique carolingienne que saluait récemment, avec joie, M. Jean Lafaurie, mais qu'elle peut également faciliter la compréhension de certains aspects des institutions du royaume franc, sous Charlemagne.

Enfin, à côté du texte d'Eginhard et du diplôme de Charlemagne, le denier vient enrichir les témoignages authentiques des activités de celui qui, déjà grand dans l'histoire, serait livré un jour par celle-ci à la transfiguration de l'épopée.

Texte intégral, Ibid., pp. 87-95.

223. TH. S. THOMOV : *La Chanson de Roland et le Poème du Cid*
(A propos de la question d'imitation).

Depuis la publication pour la première fois du *Cantar de Mio Cid* par Tomás Antonio Sánchez (en 1779), et après celle de Damas-Hinard, accompagnée d'une traduction française (en 1858), ce poème a toujours attiré l'attention des romanistes, tant au point de vue du fond que de la forme.

L'intérêt s'est porté surtout sur les différents aspects de ce premier monument de l'épopée espagnole ; de substantielles études ont paru en divers pays du monde. Et sur certains de ces aspects le débat ne paraît pas tout à fait clos, puisque, encore en 1954, le professeur Kohler, de Strasbourg, sentait le besoin de revenir sur la question de l'origine et de préciser ses positions.

L'auteur de cette communication a voulu, pour sa part, relire le poème et noter, de plus près, les ressemblances et les différences entre les deux chansons. Cet examen porte sur la forme, ainsi que sur les idées développées par les deux auteurs.

Il y a une particularité essentielle qui sépare les deux œuvres, c'est que la *Ch. de R.* reflète surtout les mœurs féodales de la France au XI^e s., avec les contradictions sociales et politiques qui leur sont propres, alors que le « Cid » nous peint plus spécialement la vie féodale de l'Espagne au XI^e s., de sorte que si le « Roland » est plus militaire et guerrier, le « Cid » serait plus humain et traiterait davantage de la vie domestique et privée du héros. Le fond du « Roland » est plus fantastique et anachronique, celui du « Cid » est plus réaliste et beaucoup moins fantaisiste (c'est ce qui ressort de l'examen des événements historiques qui sont dans les deux œuvres.).

Mais il y a aussi un autre fait important dont il faut tenir compte, c'est que le *Poème* est postérieur à la *Chanson* de plus d'un siècle (si nous acceptons la date de 1140 comme le *terminus a quo* de la composition du «Cid»). En outre, les nombreuses similitudes de forme qui ont été relevées entre les deux poèmes ont soulevé le problème de l'imitation de la *Chanson de Roland* par l'auteur du *Poème du Cid*.

On s'est proposé d'examiner ici les deux œuvres sous ce rapport.

Bien que la matière et les héros des deux poèmes soient différents, on sent l'influence de la *Chanson* sur le plan du *Poème* : la répartition en trois épisodes principaux, les combats du Cid contre les Maures (des batailles de Chrétiens contre les Maures), le procès des infants de Carrión, influencé visiblement par celui de Ganelon, etc.

L'assonance se rencontre dans les deux poèmes. Les vers du *Poème* sont groupés dans des «laises» de longueur inégale, comme dans la *Chanson*. Si nous entrons dans les détails, nous remarquons une foule de ressemblances qui nous donneront fortement à réfléchir.

Ainsi, la façon dont se terminent les deux poèmes, les laisses similaires qui s'y rencontrent, les services religieux et les prières, les caractéristiques des personnages, les relations qui les unissent, les secours qu'ils se portent l'un à l'autre, les phases des batailles, les conseils que les chefs tiennent et les harangues qu'ils prononcent, les indications relatives au temps qu'il fait pendant le jour et la nuit, les paysages, la manière de renouer le récit, la mention des cris de guerre, des épées et des chevaux, le dénombrement des troupes, l'idée de la Chrétienté, les secours qu'implorent les Sarrasins et les Maures auprès de leurs rois ou émirs, la poursuite de l'armée des infidèles, le rôle des hommes d'église dans les combats, la façon dont s'organise et se réalise le procès des coupables, et jusqu'aux moindres formules et expressions — tout semble trahir l'influence de la *Chanson de Roland* sur le *Poème du Cid*.

Cette petite étude comparative (qui aurait pu être plus poussée et détaillée) montre clairement qu'on peut dans une large mesure parler d'une imitation de la *Chanson de Roland* par l'auteur du *Poème du Cid*, surtout au point de vue de la forme extérieure et des moyens d'expression.

Naturellement le sujet du *Poème*, le fond, est profondément espagnol et national.

La *Chanson de Roland* et le *Poème du Cid* ouvrent brillamment la série de poèmes épiques et constituent le meilleur titre de gloire de l'épopée romane.

(Cette communication sera publiée in extenso dans les *Beiträge zur romanischen Philologie*.)

224. M. TYSSENS : Le «*Charroi de Nîmes*» et la «*Prise d'Orange*» dans le ms. B. N. fr. 1448.

Le manuscrit B. N. f. fr. 1448, l'un des grands manuscrits cycliques consacrés à la geste de Guillaume d'Orange, désigné le plus souvent par le sigle D, pose à la critique un bon nombre de problèmes embarrassants. S'il faut en croire les divers éditeurs, sa leçon est la meilleure pour les poèmes des *Enfances Guillaume* et de la *Chevalerie Vivien* ; elle est détestable pour *Girart de Vienne*, *Aymeri de Narbonne* et le *Siège de Barbastre*. Ses rapports avec les autres manuscrits de la geste sont mal définis. Tel éditeur le rapproche du groupe B (1), tel autre en fait un lointain dérivé du prototype de la *Vulgate* (2), tel autre le range dans la même famille que C (3). Mais ces classements ne sont jamais parfaitement satisfaisants. Car, souvent, ces mêmes éditeurs après avoir rangé C ou D dans un groupe les trouvent «contaminés» par les autres familles. On peut supposer qu'une étude d'ensemble de ces manuscrits éclairerait bien des choses.

Pour les trois poèmes du *Couronnement de Louis*, *Charroi de Nîmes* et *Prise d'Orange*, D présente une version profondément remaniée mais indépendante de celle des autres familles. Son témoignage, particulièrement précieux, nous permet de les contrôler sans cesse et l'on s'aperçoit qu'il a gardé d'excellentes leçons, perdues par cette famille de la *Vulgate* qui a le plus souvent séduit les éditeurs.

L'étude des fautes et des variantes des branches A, B, C et D du *Charroi de Nîmes* et de la *Prise d'Orange*, qui n'avait pas encore été entreprise, permet d'établir bien clairement leur rapports.

- 1) La famille A est caractérisée, entre autres choses, par un certain nombre de fautes, que ne connaissent ni D, — lorsqu'il est présent pour ces passages. — ni C, ni B. Ce qui revient à dire qu'au sein de la *Vulgate*, le prototype de B¹ B², responsable lui aussi, d'autre part, de certaines fautes particulières et de bon nombre de rajeunissements, utilisait un modèle plus ancien et meilleur que le prototype de A.
- 2) Il n'y a pas de fautes communes à la *Vulgate* et à C, en face de D.

- (1) B¹ = Londres, Musée Britannique, Royal 20 D XI ; B² B.N. f. fr. 24369 - 70.
- (2) On appelle ici *Vulgate* la branche qui groupe les 2 mss. B (fr. ci-dessus et les 4 mss. A. c'est-à-dire A 1 = 774 ; A2 = 1449 ; A3 = Milan, Trivulz. 1025 ; A 4 = 368.
- (3) Boulogne sur Mer, Bibl. Municipale, Sancti Bertini, 192.

Bien plus, l'ancêtre de la *Vulgate*, à son tour, soit le prototype de B et de A, a commis un certain nombre d'écarts inconnus de C et de D, lorsque celui-ci possède les mêmes passages. Autrement dit, C n'est pas un dérivé de la *Vulgate*. Il remonte à un modèle plus ancien que le prototype de cette *Vulgate*, modèle qu'il a d'autre part fortement remanié, convertissant en rimes pauvres la plupart des assonances et mettant l'accent sur certains traits du récit. M. O. Jodogne (1) fait fort justement remarquer que C s'accorde tantôt avec la famille A, tantôt avec la famille B. Nous ne pensons pas pouvoir le suivre, toutefois, lorsqu'il explique cette diversité par le fait que C serait le remaniement d'un scribe qui utilisait à la fois un manuscrit de la branche A et un manuscrit de la branche B. A examiner tous les passages que cite M. Jodogne, on s'aperçoit que l'accord de C avec B ou avec A se fait tantôt sur une bonne leçon, tantôt sur une simple variante parfois confirmée par D, mais jamais sur une faute. Tout simplement C s'accorde tantôt avec A, tantôt avec B, parce que c'est tantôt B, tantôt A qui s'écarte du prototype de la *Vulgate*.

3) D est, comme nous l'avons dit, totalement indépendant. Lui aussi remanie. Il remanie grossièrement, rapidement, sans souci de clarté, sans scrupule de syntaxe ou de morphologie. De plus son modèle pour le *Couronnement de Louis*, le *Charroi de Nîmes* et la *Prise d'Orange* est l'œuvre d'un même remanieur, qui travaillait vraisemblablement sans avoir le texte sous les yeux mais connaissait bien le récit avec la plupart de ses détails, l'utilisation des assonances dans le déroulement de ce récit et, très souvent le mot à mot pour bon nombre de vers et de passages. On voit fort bien, en effet, à travers son remaniement, le même texte, *parfaitement fixé dans sa lettre* auquel remontent et l'ancêtre de la *Vulgate* et le modèle de C. Il n'a de faute commune ni avec l'une ni avec l'autre de ces deux branches. Mais il a souvent, contre la *Vulgate*, la bonne leçon (confirmée par C), ou, contre A, la bonne leçon (confirmée par B et C). En outre, sur de simples variantes, il est d'accord tantôt avec la *Vulgate*, tantôt avec A, tantôt avec C. Cette indépendance nous donne le droit de considérer comme authentiques toutes celles de ses leçons qui sont confirmées par l'une des branches A, B, ou C.

(Texte intégral dans *C.C.M.*, III^e Année, n° 1, janvier-mars 1960, pp. 98-106.)

(1) *Le manuscrit de Boulogne du Charroi de Nîmes*, *Publicaciones de la Facultad de Filosofia y Letras*, serie II, numero 17, Zaragoza, 1956, pp. 301-326.

225. J. WATHELET-WILLEM : *A propos de la géographie de la «Chanson de Guillaume»*

L'étude est bornée à l'examen d'un seul terme, le nom du champ de bataille où se déroulent les combats : *l'Archamp* ou *Larchamp*. Comment faut-il lire ce mot ?

L'examen des formes offertes par le ms. de Londres ne permet pas de décider à coup sûr s'il s'agit d'un toponyme précédé de l'article éliidé ou dont l'initiale est L.

Le terme est le plus souvent employé dans l'expression *en larchamp*. La tournure *en le* est inusitée dans les plus anciens textes, où elle est remplacée par la contraction *el*. L'examen des trois plus anciens textes épiques (*Chanson de Guillaume*, *Roland d'Oxford*, *Gormont et Isembart*) révèle que cette contraction se rencontre presque exclusivement devant un nom commun masculin à initiale consonantique. Devant une voyelle, on emploie de préférence la tournure sans article ou avec article indéfini, adjectif possessif ou indéfini. Les grammaires et dictionnaires d'ancien français ne se prononcent pas sur ce cas, à l'exception du *Dictionnaire étymologique* de Bloch et von Wartburg qui signale l'omission de l'article, après la préposition *en*, devant un substantif à initiale vocalique. Donc on s'attendrait à trouver *en Archamp* ou bien il faut admettre que, pour l'auteur du ms. de Londres, la forme est *en Larchamp*.

M'inspirant de réflexions faites par Madame Rita Lejeune (mais qui n'ont pas encore été publiées), j'ai été amenée à étudier la place du toponyme dans le vers et je constate que le terme détermine presque toujours un vers boiteux. Si bien qu'on en arrive à se demander si l'expression *en Larchamp* ne serait pas le débris d'une expression de quatre syllabes, qui, dans un état antérieur, aurait constitué un premier hémistiche.

Le toponyme n'existe pas dans d'autres textes ; mais les chansons du cycle de Vivien connaissent *l'Archant*. L'examen des mss. de ce cycle prouve que les auteurs de ces textes, ou du moins les copistes de ces mss., emploient indifféremment *l'Archant* ou *Aliscans*. Ces formes sont loin d'être stéréotypées ; la variété des graphies relevées prouve que les auteurs, ou du moins les scribes ignorent ce toponyme. Si l'on tient compte de cette ignorance et de la vanité des efforts des philologues modernes pour localiser ce lieu important, on en arrive légitimement à se demander s'il s'agit bien d'un toponyme et non pas plutôt d'un nom commun, pris par la suite pour un toponyme.

L'examen du texte de la *Chanson de Guillaume* prouve que, lors de

la lente agonie de Vivien ou du voyage de Girard, l'auteur nous représente le paysage aride et rocailleux d'un pays chaud. Par contre, le décor paraît moins aride lors du second voyage de Guillaume (épisode de Gui).

L'absurdité apparente de la géographie de la *Chanson* peut peut-être fournir une explication à la genèse de l'œuvre.

L'étude des refrains et des répétitions est d'accord avec les renseignements que fournit l'étude de la géographie : les 900 premiers vers représentent le noyau primitif. Ce thème initial aurait été repris par un poète du Nord, qui l'aurait accroché à quelques toponymes qu'il connaissait et qui symbolisaient pour lui tout le Midi : il aurait identifié le nom commun qui représentait originellement le champ de bataille avec un toponyme qu'il connaissait (peut-être le Larchamp en Mayenne préconisé par Suchier).

On trouve ici une nouvelle preuve du fait que le ms. de Londres révèle une série de stratifications successives. Admettre ce point de vue, ce n'est nullement dénier toute beauté à notre chanson : sous ces couches successives, on décèle l'œuvre d'un ou de plusieurs poètes authentiques.

(Texte intégral. *Ibid.*, pp. 107-115.)

226. F. WHITEHEAD : *La Chanson de Roland et l'esprit héroïque. Ofermod et desmesure.*

Comparaison de la *Chanson de Roland* et du poème vieil anglais la *Bataille de Maldon*. Il s'agit de l'opposition de deux vérismes : le vérisme des faits matériels, qui est celui de la *Bataille de Maldon*, et le « vérisme affectif » — la représentation fidèle des états d'âme — qui est celui de la *Chanson de Roland*. La *Bataille de Maldon* est « la plus pure expression du code héroïque des peuples germaniques ». Elle nous offre une vision du monde assez sombre : la seule fin vraiment digne du guerrier, c'est de mourir, en pleine force et en pleine santé, sur le champ de bataille, à côté de « son seigneur qui a accompli de grands exploits ». C'est la défaite imminente et inéluctable qui porte à leur plus haut point l'ardeur martiale et l'énergie virile du guerrier. Bédier a développé une interprétation de la *Chanson de Roland* qui en souligne les affinités cornéliennes ; or de la volonté inébranlable du héros cornélien à l'âme indomptable du héros germanique il n'y a qu'un pas. Mais est-on sûr que la *Chanson de Roland* appartient au genre cornélien ou même au genre « héroïque et germanique » ? Roland, averti par Olivier de la faiblesse numérique de l'armée française, prononce un mot (vv. 1088-92) qui

rappelle singulièrement l'observation du vieux Byrhtnoth lorsqu'il voit diminuer les rangs anglais sous les coups de l'ennemi. « Le cœur s'enhardit, l'esprit s'endurcit, l'âme s'exalte à mesure que la force matérielle diminue ». Mais le mot de Roland est prononcé au début de la bataille, par un jeune guerrier impétueux qui ne songe nullement à une mort « esthétique », mais au contraire à une victoire éclatante et à un « eschebel e gent ». Roland combat avec des effectifs numériquement trop faibles, Byrhtnoth dans la *Bataille de Maldon* permet aux vikings de traverser une chaussée sans leur disputer le passage. L'un et l'autre font ainsi un geste de pure magnificence. Mais le poète de la *Chanson de Roland* permet à Olivier d'accuser Roland de « legerie ». Qu'il fasse ou non d'Olivier son porte-parole, il a en tout cas formulé un problème. S'il ne l'a pas résolu, il l'a du moins clairement posé ; un interminable débat entre le preux et le sage est désormais engagé : le code héroïque n'est plus incontesté ni incontestable. Le mot-clé de la *Bataille de Maldon* est « heard » (dur), celui de la *Chanson de Roland* est « la pitié ». Aucun besoin de souligner la grande affectivité de ce poème, puisque M. Rosset l'a déjà fait. Mais cette affectivité n'est pas la marque d'une mentalité primitive. Loin de là ; par rapport à la *Bataille de Maldon*, la *Chanson de Roland* représente une maturation, non une régression. Si les valeurs héroïques du monde germanique persistent dans la *Chanson de Roland*, elles y ont subi une transformation : ce qu'il faut souligner, ce n'est pas le primitivisme de la *Chanson de Roland*, mais sa modernité. Moins héroïque que la *Bataille de Maldon*, elle est plus franchement humaine.

(Texte intégral, Ibid., pp. 115-117.)

Compte rendu de la séance du 23 juillet 1959
tenue de 16 à 19 heures 30 dans la grande salle des Fêtes de l'Hôtel de
Ville de Poitiers.

Le compte rendu de cette séance, qui a été la manifestation la plus brillante du Premier Congrès de la Société Rencesvals, a été établi d'après les bandes magnétiques qui ont enregistré in extenso les interventions de tous les orateurs ayant pris part à la discussion. Le Bureau se fait un devoir de remercier les opérateurs bénévoles qui ont procédé à ces enregistrements. Il exprime plus particulièrement sa gratitude à M. Gallais, secrétaire du Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers, et à sa petite équipe : Mme Berger et Mlle Grimaud, ainsi que Mlles Puig et Piera pour l'espagnol, qui ont, avec une remarquable précision, déchiffré et

transcrit les documents sonores dont on trouvera ci-après les passages essentiels, présentés et groupés par M. Le Gentil et M. Senninger — après consultation des différents interlocuteurs.

Prennent place sur l'estrade MM. M. Pidal, E. Lambert, Le Gentil et Horrent. M. Le Gentil, président de la Société, prend le premier la parole, pour remercier M. M. Pidal d'avoir bien voulu honorer de sa présence cette « table ronde », dont la récente publication de son monumental ouvrage — *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo* — a suggéré l'idée aux organisateurs du Congrès. M. Le Gentil présente ensuite les regrets de M. Mario Roques qui, empêché, a dû renoncer au dernier moment à faire le voyage de Poiriers. A son appel, l'assemblée unanime rend hommage aux deux éminents maîtres des études romanes, puis entame aussitôt la discussion, selon le programme distribué par les soins du Bureau.

I. La première question débattue concerne *le témoignage d'Eginhard* et la mention faite dans la *Vita Karoli* des principales victimes du désastre de Roncevaux.

M. Menéndez Pidal. — No podré hacer sino repetir lo que ya dije en mi libro. Son de notar las grandes rarezas que ofrece el texto de Eginhardo. Este historiador se propone contar diez guerras de conquista sostenidas por Carlomagno et Aquitania, en Lombardia, en Sajonia, en España, en Baviera, etc. y todas las expone en conjunto, menos las de España, donde en vez de resumir la conquista de Gerona y de Barcelona, con las otras campañas que costó el formar la Marca Hispánica, no cuenta sino la derrota de la retaguardía en el Pirineo, que bien podía haberla callado, pues no tuvo trascendencia ninguna. Esto no puede explicarse sino pensando que Eginhardo estaba influido por un relato vivísimo de esa derrota, el cual oscurecía todos los otros recuerdos de las muchas campañas llevadas a cabo en España.

Otra cosa extraordinaria que observamos es que en todas las otras nueve guerras no nombra Eginhardo los muertos en ellas, aunque los Anales consultados por él los nombraban a veces, pero en la guerra de España él cita varios personajes muertos, no nombrados por los Anales que le sirven de guía ni por ningunos otros anales carolingios. De dónde tomó esos nombres Eginhardo ?

En este punto debemos observar que hay dos ediciones primitivas de la *Vita Karoli* de Eginhardo. La primera, destinada a la biblioteca de Ludovico Pio, no nombra más que dos muertos en el Pirineo : el mayordomo de palacio Eginhardo y el conde palatino Anselmo. En la segunda

edición aparece un tercer nombre, Rodlando, prefecto de la marca de Bretana. Ciertamente un marqués prefecto no era un personaje insignificante, pero no era un palatino ; y tengo observado que en los Anales carolingios los muertos que se nombran en las diversas guerras son siempre palatinos, sea el camarero de palacio, sea el mayordomo, o el condestable, sean otros, como los condes de palacio que ayudaban al rey en la administración de la justicia, distintos de los muchos otros condes que no eran palatinos. Aunque no soy técnico en las instituciones carolingias, creo que esta observación sobre la preferencia que dan los Anales a los palatinos puede ilustrarnos mucho. Rodlando, por su cargo de prefecto de la marca, sin duda en la jerarquía administrativa sería superior a los meros condes palatinos, pues tenía potestad sobre muchas autoridades subalternas de su marca británica, pero no era un palatino, no estaba en contacto inmediato con la casa y la persona del rey. Eginhardo en la segunda edición de su *Vita Karoli*, al añadir el nombre de Rodlando, obró contra la costumbre de los Anales, que no nombran a ningún prefecto de marca ; obró impresionado por el canto popular que en la batalla del Pirineo destacaba el porte del prefecto sobre el de todos los palatinos.

M. Le Gentil. — Faut-il que je résume ce que M. Menéndez Pidal vient de dire ? Ce qui dans la chronique d'Eginhard permet au traditionalisme de marquer des points, c'est le fait que dans cette chronique, qui ne raconte pas certains événements importants ou qui ne les raconte pas en détail, une place considérable est faite à l'événement de Roncevaux : des personnages sont cités, les victimes, ce qui ne se produit pas d'ordinaire ; également, ce qui ne se produit pas non plus d'ordinaire, l'auteur a donné une longue description de la bataille. Reste le problème des deux éditions du texte d'Eginhard, l'une ne comportant que les deux premiers noms, Anselme et Eginhard, la seconde comportant en addition le nom de Roland. Le fait que le nom de Roland n'apparaît que dans la deuxième édition impliquerait-il l'existence d'une tradition orale, tellement importante, tellement vivante qu'elle se serait finalement imposée à l'historien, qui n'avait, en tant qu'historien, aucune raison particulière de nommer Roland, lequel n'était pas un personnage de premier plan, probablement pas un palatin ? Un autre problème se pose encore, celui de savoir si les manuscrits d'Eginhard, qui portent le nom de Roland, ceux de la deuxième édition, se présentent d'une façon normale ? Je crois que quelqu'un ici a là-dessus une opinion ; peut-être voudra-t-il nous l'exposer brièvement ?

M. de Mandach. — Des trois éditions de la *Vie de Charlemagne* d'Eginhard, l'édition B serait la plus ancienne d'après M. James Westfall Thompson et d'après M. Menéndez Pidal. La seconde serait la version A et la troisième la version C. Tout le monde est d'accord pour dire que la version C est la plus récente. On peut donc l'éliminer. Si la version B est la plus ancienne, c'est un fait remarquable qu'elle ne mentionne pas Roland parmi les victimes. La version A le mentionne, mais parmi les mss. de cette version A1, le 510 de la Bibliothèque Nationale de Vienne, attire tout de suite l'attention. On y lit au folio 37 le récit complet de la bataille, mais, selon Louis Halphen, ce folio a été refait à une date postérieure. Quelqu'un a fait disparaître le folio primitif et un copiste du XIIe siècle l'a remplacé par un autre, l'actuel folio 37. Ce copiste était-il un faussaire ? N'a-t-il pas modifié son modèle, un texte comparable à celui de la version B, pour y introduire, d'après une *Chanson de Roland*, le membre de phrase supplémentaire : *Hruodlandus praefectus Britannici limitis* ? Un faux de ce genre n'aurait rien de surprenant ; et il pourrait être à l'origine de toute la tradition annalistique qui veut qu'un certain Roland soit mort à Roncevaux. Tout ceci pour dire que nous n'avons aucune preuve de l'historicité de ce personnage. Pour ma part, je ne croirai à sa présence dans les Pyrénées en 778 que si on me fournit d'autres preuves que le récit, peut-être altéré, de la *Vita Karoli*.

M. Menéndez Pidal. — Es decir. Rolando seria un personaje que carecería de todo fundamento histórico. No recuerdo lo que dicen los editores de la *Vita Karoli* sobre los otros manuscritos. Prometo estudiarlo sin prejuicio.

M. Delbouille. — Deux questions se posent à propos de ce manuscrit A1. Quelle est son autorité ? Ce folio 37 est donc du XIIe siècle : c'est la copie d'un folio disparu. Monsieur de Mandach dit : un faux. Pas nécessairement. Un feuillet est abîmé et on le remplace par un autre feuillet où l'on transcrit exactement le texte que contenait l'original. Il faudrait par conséquent prouver que le feuillet du XIIe siècle n'est pas fidèle au feuillet original.

Seconde question : quelle est l'autorité du manuscrit A1 dans l'ensemble de la tradition ? D'une manière générale elle ne semble pas mise en question. Qu'en pense M. de Mandach, le cas du folio 37 mis à part ?

M. Lambert. — En effet, toute la question est de savoir si le folio 37 n'a pas ajouté quelque chose au texte primitif, en d'autres termes, dans quelle mesure le faux est, si je puis dire, authentique ?

M. Le Gentil. — Oui, ce qui serait grave, c'est qu'on puisse démontrer que tous les manuscrits qui portent le nom de Roland dérivent de A1 et de son folio suspect.

M. de Mandach. — Le feuillet 37 a exactement le même texte, exactement la même description de la bataille des Pyrénées que les autres textes de la famille A.

M. Delbouille. — A-t-il les mêmes dimensions que les autres feuillets de ce manuscrit ? Le texte se présente-t-il de même ? Une interpolation est-elle vraisemblable ?

M. de Mandach. — Il a les mêmes dimensions en centimètres, mais on peut toujours insérer, en écrivant d'une manière un peu plus serrée, trois mots dans une page. A vrai dire, je ne sais pas quels sont les textes les plus anciens, ceux de la classe A ou de la classe B. Halphen pensait que c'était ceux de la classe A. Mais M. James Westfall Thompson, auteur d'ouvrages très connus de paléographie, pense autrement ; et M. Menéndez Pidal partage son opinion.

M. Delbouille. — Est-ce aussi votre sentiment ?

M. de Mandach. — Je ne sais pas... Personnellement, je trouve que les arguments de M. J. Westfall Thompson et ceux de M. Menéndez Pidal sont impressionnants. Quant à savoir s'ils sont convaincants ou non, je laisse aux historiens de demain le soin d'en décider.

En tout cas, je crois que M. Menéndez Pidal a dégagé un fait très important : en montrant, par exemple, que les *Annales d'Aniane* ont été inspirées uniquement par un manuscrit de la version B. Le manuscrit de Louis le Pieux pour sa part appartenait à la version B, et on peut imaginer que la bibliothèque impériale essayait de recueillir les documents les plus authentiques. Il y avait également un manuscrit d'Eginhard ; M. J. Westfall Thompson dit qu'il peut dater de 822, c'est-à-dire du début du règne de Louis le Pieux, mais est-ce certain ? M. Menéndez Pidal, quant à lui, n'en est pas convaincu. ⁽¹⁾

⁽¹⁾ Depuis juillet 1959 M. de Mandach a eu l'occasion d'examiner plusieurs manuscrits de la *Vita Karoli* d'Eginhard. Il s'est rendu compte qu'Halphen n'avait vu que cinq manuscrits sur une trentaine (dont trois lui avaient été envoyés de Vienne, comme il le dit). Thompson ne semble pas avoir vu les manuscrits eux-mêmes (certaines de ses indications ne correspondent pas avec les manuscrits). Plusieurs manuscrits A ne contiennent pas la mention de Roland, notamment les mss. A2, A2a de la classification Holder-Egger. Ainsi l'examen de la question pourrait être complètement repris.

M. Lambert. — Monsieur de Mandach, est-ce que vous avez vu le manuscrit ? Halphen, lui, l'avait vu.

M. de Mandach. — Non, mais j'ai vu des photographies.

M. Lambert. — Peu importe. Au point de vue de l'écriture, y a-t-il une différence entre le feuillet remplacé et le reste du manuscrit ?

M. de Mandach. — C'est certain.

M. Lecoy. — Que le feuillet du manuscrit de Vienne soit du XII^e siècle, c'est absolument certain. Déjà les éditeurs des *Monumenta* s'en étaient aperçus. Tout le monde sait que, dans le manuscrit de Vienne, le feuillet qui a été rapporté, est apocryphe. Mais les éditeurs ont jusqu'ici conclu à l'authenticité, non pas du feuillet, naturellement, mais de l'ensemble. Le problème posé par M. de Mandach est donc absolument capital. Tant que l'on a cru que la famille A était la famille la plus ancienne, le fait qu'un de ces manuscrits comportait un feuillet refait n'avait pas grosse importance. Mais maintenant que l'on commence à considérer que la famille B, dans laquelle le nom de Roland n'est pas prononcé, est la plus ancienne, le problème est tout à fait différent. Si l'on considère que la famille A, dans son ensemble, est une famille secondaire et si l'on s'aperçoit que le seul manuscrit A antérieur au Xe siècle comporte un feuillet refait, du XII^e, l'affaire devient en effet très grave. Il est possible que Roland ne soit qu'un mythe et que Roland n'ait jamais existé, du moins le Roland de Roncevaux. Il faut absolument que des historiens et des paléographes reprennent le problème complètement. Ce n'est pas la peine que nous continuions à nous demander qui était Roland, si Roland n'a jamais existé, ou plutôt si Roland n'a existé qu'à partir du moment où on l'a introduit dans les textes historiques, parce qu'il était entré dans la légende, — et entré dans la légende par la seule vertu d'une invention poétique, au même titre qu'Olivier. Je ne tranche pas la question. Voilà le problème que pose M. de Mandach, si j'ai bien compris. Il est en tout cas intéressant de constater qu'aujourd'hui, réagissant contre les éditeurs des *Monumenta* et contre Halphen, on renverse en général l'ordre de succession des familles pour considérer la famille dans laquelle le nom de Roland n'est pas prononcé comme la plus ancienne, hypothèse que M. Menéndez Pidal adopte lui aussi. Dès lors, il est possible de se demander pourquoi le nom de Roland figure dans la famille A. Et si vraiment la tête de la famille A cite ce nom sur un feuillet ajouté à une époque très tardive, tous les doutes sont permis. Je le répète — il faudrait reprendre tout cela entièrement et systématiquement.

M. Le Gentil. — Je crois qu'il était bon que ce problème fût signalé et que son importance fût reconnue ici ; il me semble que, tout ce que nous pouvons faire aujourd'hui, c'est de prendre conscience de son intérêt ; nous n'avons pas la prétention de le résoudre !

M. Louis. — Je voudrais faire encore deux remarques sur le peu de vraisemblance qu'il y a à ce que cette interpolation du folio 37 soit postérieure au Xe siècle. Lorsque Roland est cité dans ce texte, il est qualifié de « *praefectus Britannici limitis* », de préfet de la marche de Bretagne. Or, à partir de la fin du IXe siècle, il n'y a plus de marche de Bretagne. A partir des invasions normandes, les Bretons ne sont plus ennemis, vu qu'ils sont attaqués eux-mêmes par les Normands ! Dès lors, il n'est pas vraisemblable qu'un faussaire du XIIe siècle ait pu inventer que Roland avait été comte de la marche de Bretagne, ce titre ne correspondant plus à rien au moment où il écrivait.

En outre, comment admettre que ce faussaire agissait sous l'influence de la légende épique en formation ? Jamais la légende épique — et c'est ce que regrettait d'ailleurs Gaston Paris — ne prétend en effet que Roland ait eu un rapport quelconque avec la Bretagne ou avec la marche de Bretagne. Non, l'hypothèse d'une adjonction faite d'après la légende à une date tardive n'est pas vraisemblable. Si ce n'est pas Eginhard lui-même qui a ajouté ce nom de Roland, si c'est un autre, en tout cas, cet autre devait vivre à une époque proche de la sienne.

M. Burger. — Au XIIe siècle, nous avons un texte soi-disant historique, la *Chronique de Turpin*, qui déclare que Roland est un « *cornes Blavien-sis* », de sorte que s'il s'agissait au folio 37 d'une adjonction sous l'influence des légendes épiques, elle ne devrait pas, selon toute vraisemblance, faire de Roland un *praefectus limitis britannici*.

II. *Le champ de bataille de Roncevaux.*

M. Le Gentil. — Pouvons-nous passer maintenant au champ de bataille de Roncevaux, que M. Menéndez Pidal a décrit et localisé, avec des photographies à l'appui, dans *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo* ? Je crois que Monsieur Lambert avait l'intention de dire un mot à ce sujet.

M. Lambert. — Je ne sais pas trop ce que je dirais sur la question, sinon qu'il faut être très circonspect. Au fond, on peut interpréter les textes un peu comme on veut... Monsieur Burger, qui était à Pampelune en 1955, a analysé avec précision le paysage. Tout cela est parfait, à condition que

la bataille se soit passée à cet endroit. M. R. Menéndez Pidal s'est promené avec notre ami Lacarra dans les chemins feuillus, sous la verdure, aux abords d'Ibañeta, mais...

M. Menéndez Pidal. — He recorrido el camino de Ibaneta a Lepoeder en compañía de Lacarra y de mi hijo. Este, que avanzó más que yo hasta Lepoeder, reconoció allí la primitiva calzada romana que bajaba a Roncesvalles, no por las alturas de Ibañeta, sino más breve y rápidamente, por las cumbres de Don Simón. Todas las calzadas romanas iban por las cumbres. Esta que va por el Don Simón, por ser más breve es más pendiente, y está abandonada desde no sabemos cuándo ; si se hiciesen excavaciones en ella podrían encontrarse pruebas de su tránsito como las encontradas en Ibañeta, y quién sabe si en sus barrancas podrían aparecer vestigios de la batalla épica. Por ahora sólo se ha excavado en Ibañeta, y los hallazgos de un ara romana y de monedas francesas e inglesas del siglo X, muestran que aquel camino fué muy frecuentado. Pero la duda subsiste ; el ejército de Carlomagno debió acaso tomar el camino más breve del Don Simón y no el de Ibañeta.

M. Lambert. — Don Ramón pense qu'on a tort de se référer toujours au col d'Ibañeta. Il est vraisemblable selon lui, en effet, que, s'il y a eu une route militaire, celle-ci passait par les crêtes et non pas par la vallée. Or c'est précisément au haut de la vallée que les fouilles ont montré des monnaies et un certain nombre de restes tout à fait importants. Il n'est pas douteux qu'à l'époque romaine divers chemins étaient empruntés. La question est de savoir à partir de quel moment certains ont cessé d'être utilisés ou ont été utilisés de préférence à d'autres, car où se trouvaient primitivement les monastères ? Notre ami Lacarra, pensant au monastère indiqué par saint Euloge lorsqu'il cherchait à venir en France, renonce aujourd'hui à son ancienne hypothèse, pour localiser l'établissement sur la route de Siresa, en Aragon. Vous voyez donc dans quel embarras on se trouve. Incontestablement on est passé par Roncevaux — soit par la vallée, soit par la montagne — mais on a également emprunté sans aucun doute, nous en avons la preuve dans les textes épiques, la route du Somport, le monastère important à l'époque pré-carolingienne et carolingienne, au IXe siècle en particulier, étant précisément celui qui se trouvait au-dessous de ce col.

J'apporte donc des doutes ; mais il y a tout de même des faits, un faisceau de faits qu'il y a lieu d'étudier davantage. Les fouilles récentes faites en particulier par le fils de Don Ramón, qui est ici, ont déjà fourni des éléments nouveaux en ce qui concerne Ibañeta. Ces recherches doivent

être poursuivies avec vigueur et prudence, tant elles posent de problèmes.

III. *Le problème de la laisse et de la strophe.*

M. Le Gentil. — J'avais inscrit en troisième lieu le problème de la laisse et de la strophe. Evidemment, l'ancienneté des chansons de geste peut se manifester par l'ancienneté de leur forme métrique ; et ce problème a été magistralement traité dans l'ouvrage de M. Menéndez Pidal, j'ai eu le plaisir de le constater. Mais j'ai le souvenir d'une belle communication de M. Monteverdi à Liège et j'ai le sentiment que M. Monteverdi pourrait nous dire aujourd'hui quelque chose de très important sur cet aspect particulier du problème des origines.

M. Monteverdi. — Due parole in italiano, per cominciare, perché non manchi il suono di questa altra lingua romanza oggi, qui, in onore del decano dei nostri studi. (Applaudissements).

Tanto più che, in un certo senso, nel suo libro, il Menéndez Pidal sembra lamentare che da parte degli italiani ci sia meno comprensione per i risultati del suo lavoro ; e questo voglio dirgli che non è, o che non è completamente vero, perché, del resto, Don Ramón sa bene con quanta simpatia e con quanto affetto io abbia sempre seguito la sua attività, e quanto di quello che egli ha detto a me sembri degno di ogni meditazione. Egli lo sa del resto, fin da quando ritornó per la prima volta in Italia, e mi disse che io non ero poi tanto individualista come si poteva temere.

M. Menéndez Pidal. — Sería desagradecido si no reconociese la simpatía de Monteverdi hacia mis trabajos. Cuando noto que en Italia las ideas tradicionalistas tienen menos acogida que en otros países, no me refiero a él ni a todos los italianos, sino a gran parte de ellos.

M. Monteverdi. — Ceci dit, j'en reviens à la question de la laisse et de la strophe. J'ai vu ce que M. Menéndez Pidal dit à la page 420 et dans les pages suivantes de son livre, et je dois malheureusement reconnaître qu'il soutient justement l'opposé de ce que j'avais cru pouvoir démontrer dans ma communication de Liège. Là je parlais des faits que nous avons, que nous pouvons constater, et il m'était apparu d'après eux que la poésie narrative française est à l'origine strophique. La *Passion*, la *Vie de Saint-Léger*, plus tard la *Vie de Saint-Alexis* sont des poèmes strophiques.

Et c'est seulement après le *Saint-Alexis* qu'on commence à voir surgir la laisse. La *Chanson de Roland* que nous avons se situe au XI^e siècle ;

qu'on en avance ou recule un peu la date, elle appartient à cette époque où l'on voit la *laisse* succéder à la strophe. Comment expliquer ce changement ? Au début le poème narratif était *chanté*, chanté comme on chantait une chanson lyrique. Mais bientôt la narration prit de l'ampleur : pour un jongleur, chanter indéfiniment sur les mêmes mélodies tous les couplets d'un long poème était une gêne, un inconvénient. Mieux valait remplacer le chant proprement dit par une espèce de psalmodie répétée de vers en vers, jusqu'à un *refrain* sans doute. Mais alors peu importait de déclamer à la suite 5, 8 ou 10 vers : la *strophe*, devenue variable en étendue, se transforme en *laisse*. Tel est le processus que pour ma part j'envisage encore.

Qu'on prenne garde encore à ceci. La narration ne se développe pas comme une effusion lyrique. Elle se décompose en épisodes ou en moments, et ceux-ci peuvent avoir une étendue très variable. Les *laisse*s de la *Chanson de Roland* ont ainsi de 5 à 35 vers, tout en continuant de former une unité distincte, ainsi que l'a montré M. Rychner. Elles répondent grâce à cette souplesse à toutes les exigences du récit épique. Voilà pourquoi je pense qu'il y a eu d'abord la strophe, une strophe accompagnée d'une mélodie, d'une véritable mélodie, et par la suite la *laisse*, plus ou moins longue, accompagnée d'une psalmodie, répétée de vers en vers. Les documents conservés plaident en faveur de cette hypothèse, puisque strophiques sont la *Passion* et la *Vie de Saint-Léger*. Au surplus le passage de la strophe à la *laisse* apparaît logique, si l'on tient compte de ce que devait être la psychologie des jongleurs épiques en face des exigences de leur métier. (Applaudissements)

M. Menéndez Pidal. — Si nos atenemos a los textos conservados la teoría de Monteverdi está perfectamente fundada. Pero como los textos conservados en Francia desde el siglo IX al XI son todos religiosos, debemos suponer que en esos 300 años no se cultivó en Francia sólo la literatura religiosa, sino que también existía una literatura y una técnica profanas, nunca puestas en escrito por los clérigos, latentes pues para nosotros.

La primitiva poesía vulgar latino-cristiana era asonantada en tiradas largas de versos, como se ve en el salmo abecedario de San Agustín contra los donatistas, forma que se repite en la poesía latina doctrinal de los mozárabes cordobeses y de los cristianos del norte de España. En toda cuestión de orígenes es la literatura española más guiadora que la francesa, porque la juglaría de España era más tradicionalista, menos progresiva que la de Francia, y así debemos notar en la poesía doctrinal y narrativa de España no vemos aparecer la cuarteta de cuatro rimas

hasta en el siglo XII-XIII, tomada de Francia. También es de notar que el *Boeci* provenzal del siglo X-XI, aunque de versificación ya muy progresada (pues emplea la rima y no la asonancia), usa *laissez* y no estrofas regulares.

Creo pues que la métrica románica comienza por tiradas de desigual número de versos y por versos de no exacta medida silábica, y creo que la estrofa, lo mismo que el verso de medida precisa, son conquistas que va haciendo poco a poco la poesía de los pueblos neolatinos.

Ciñéndonos a las *chansons de geste*, creo que la primitiva calidad de la métrica épica francesa no la podemos estudiar en los textos franceses demasiado progresivos, sino en los de su periferia. Por la geografía lingüística sabemos que la periferia de los países creativos e irradiadores es la que conserva las formas arcaicas olvidadas en el centro ; pues bien, la periferia española, véneta y anglo-normanda de la épica francesa conserva en sus viejos manuscritos la tirada de versos anisosílabos que en Francia no podemos encontrar en sus textos hoy conservados.

M. Jauss. — Je crois qu'il ne serait pas inutile d'attirer votre attention sur des recherches qui ont été faites par le professeur Bulst, de Heidelberg, latiniste médiéval, qui a trouvé les premiers vestiges de l'assonance, déjà au IIIe siècle, dans une pièce de Commodien de Gaza. Je m'excuse de ne pas vous donner plus de détails, mais je crois qu'il serait intéressant de suivre cette piste qui pourrait conduire plus ou moins directement à la *laisse*. ⁽¹⁾

M. Louis. — Je voudrais répondre en quelques mots à M. le professeur A. Monteverdi. C'est un fait que, dans la littérature française, les plus anciens textes conservés de poésie narrative, des vies de saints, se présentent sous la forme strophique, comme le *Saint Léger* et le *Saint Alexis*. C'est un fait aussi que le *Saint Alexis*, dont la plus ancienne version conservée est strophique, a été refait plus tard sous forme de *laissez*. Toutefois ces faits ne nous autorisent pas à considérer la strophe comme

⁽¹⁾ Note communiquée par M. Bulst, à ce sujet :

In der Literatur über die Form der « Laisse » sind schon früher die « Instructiones » des Commodianus genannt worden ; jedoch diese Erwähnungen mußten abwegig erscheinen und unfruchtbar bleiben, wenn nicht auf die weiten literatur-geschichtlichen Zusammenhänge, in welchen Commodianus steht, eingegangen wurde. Meine Untersuchungen zur Geschichte der Zeilen — und Strophen-Formen der ältesten lateinischen christlichen Dichtung, insbesondere zu den Ursprüngen der Accent-Rhythmik und des Reimes, — zugleich im Interesse der Vorgeschichte der ältesten romanischen Zeilenarten und Strophen-Formen und der « Laisse » —, haben ergeben, welche historische Wichtigkeit den « Instructiones » auch in diesen Zusammenhängen zukommt.

une forme historiquement antérieure à la laisse ; ni, encore moins, à voir dans la laisse un dérivé de la strophe, laquelle aurait été, pour ainsi dire, disloquée et rendue extensible pour les besoins de la narration épique. Ce n'est pas à dire que la laisse soit nécessairement antérieure à la strophe : il s'agit de deux structures métriques et musicales absolument distinctes, en sorte que toute évolution de l'une à l'autre, en quelque direction que ce soit, est à exclure. En réalité, strophe et laisse ont dû coexister dès l'origine dans la poésie romane, ayant été empruntées l'une et l'autre, selon toute apparence, à la poésie latine liturgique. Il se peut que la strophe ait eu un caractère plus savant et la laisse plus populaire. La structure strophique semble venir de l'hymne ambrosienne, la laisse épique de la psalmodie antiphonique. Le vers de la chanson de geste correspond au verset du psaume, le refrain à l'antienne. *Idem cantus, debet in omnibus versibus reiterari*, comme dit Jean de Grouchy. La laisse épique est faite d'une suite de vers chantés sur un même timbre, indéfiniment répété, tout comme les versets d'un psaume. Il est fort possible que les vers épiques, en France comme en Espagne, n'aient pas été isosyllabiques à l'origine, comme le suppose à bon droit M. Menéndez Pidal ; si cette hypothèse était démontrée, la similitude du plus ancien vers épique avec le verset de psaume serait grande, à l'assonance près. Cet anisosyllabisme ne pouvait causer aucun embarras au jongleur : quelle que fût la longueur du vers, il lui suffisait de placer la cadence médiane de la mélodie à la césure du vers et la cadence terminale à la fin du vers, comme on fait pour chanter les psaumes. L'idée de faire dériver la modulation psalmodique du chant strophique des hymnes ne viendrait à l'esprit d'aucun spécialiste du plain-chant : une certaine forme d'art ne peut pas sortir d'une forme opposée. Comme le verset de psaume, le vers de la laisse épique forme un tout à lui seul ; c'est pourquoi on peut citer sa mélodie isolément, comme Adam de la Halle l'a fait pour un vers d'*Audigier*, parodie de chanson de geste. Le vers de la strophe, au contraire, n'existe que dans le contexte de cette même strophe : musicalement, impossible de l'isoler. Je note que, dans un passage de *Girart de Roussillon*, les versets d'un psaume de David que Berthe cite à Girart pour le consoler, sont appelés *vers*, transcription littérale du latin ecclésiastique *versus*, qui désigne un verset de psaume...

M. Lecoy. — Je veux dire simplement — c'est un petit point de vocabulaire — que si la laisse de *Girart de Roussillon* s'appelle un vers, une strophe de chanson provençale s'appelle aussi un *vers*. Le mot *vers* a plusieurs sens et on ne saurait l'utiliser comme argument.

M. Lefèvre. — D'autre part, il est difficile de comparer la longueur *variable* des versets d'un psaume avec la longueur des laisses, elle aussi variable ; dans la laisse en effet les vers ont tous la même structure.

M. Louis. — Pourtant la structure d'un verset de psaume est comparable, avec sa coupe médiane, et sa mélodie ascendante et descendante, à celle du vers épique.

M. Lefèvre. — Tous les vers d'une laisse sont identiques, alors que les versets d'un psaume peuvent ne pas l'être.

M. Louis. — L'opposition que vous énoncez ne me paraît pas aussi nette et décisive qu'il vous semble. Nous connaissons beaucoup de chansons de geste où l'isosyllabisme des vers est loin d'être constant, et nous avons déjà dit que l'hypothèse de l'anisosyllabisme originel des vers épiques est au moins plausible. Ce qui permet d'assimiler musicalement le vers épique au verset de psaume, c'est qu'il forme un tout en soi, indépendant, tandis que le vers strophique n'a de sens que par rapport aux autres vers de la strophe. C'est pourquoi le vers épique peut se répéter un nombre de fois illimité dans chaque laisse, tandis que le nombre et l'ordonnance des vers de la strophe sont invariables. De plus, le vers strophique lui-même a, comme sa mélodie, une structure immuable, tandis que la modulation du vers épique laisse la possibilité de faire varier la longueur du vers avec le nombre des syllabes. Mon argumentation est d'ordre musicologique.

M. Le Gentil. — Je crois que nous nous écartons un peu de notre chemin ou plutôt que nous ne suivons pas M. Menéndez Pidal sur le terrain où il se place. Ce terrain est celui des traditions hispaniques, qui semblent, à en juger par le chant mozarabe, avoir primitivement ignoré la strophe, comme elles ignoraient l'isosyllabisme. Pareille « irrégularité » dérouta la critique française et entretient plus d'un fâcheux malentendu. Impossible d'évoquer en quelques phrases les problèmes auxquels je fais allusion. Je dirai simplement que M. Menéndez Pidal n'a pas tort à mon sens de se référer aux habitudes de la vieille jonglerie espagnole et qu'on ne saurait utilement discuter avec lui qu'en remontant aux sources mêmes de son argumentation. Certainement les jongleurs péninsulaires ont été plus conservateurs que les nôtres et leur technique archaïsante peut nous éclairer sur ce que furent les débuts des autres littératures romanes, de la littérature française en particulier. Mais rien n'est plus compliqué que l'histoire du vers et de la strophe, aussi n'oserais-je pas assurer que la méthode préconisée par M. Menéndez

Pidal apporte des résultats à la fois précis et définitifs.

M. Menéndez Pidal. — La estrofa es forma propia de la lírica, porque la lírica es poesía que se canta en periodos melódicos regulares o acompañando el ritmo de la danza ; así en España todas las jarchyas mozárabes del siglo XI están compuestas en varios tipos estróficos que el poeta árabe copia en su poemita lírico escrito en árabe. Una de esas estrofas de las jarchyas es ya la cuarteta con dos solos asonantes, que es la forma más corriente hoy de la copla andaluza. En cambio la estrofa no se emplea nunca en la épica francesa ; en la española, sólo en el siglo XIII aparece una forma estrófica, la cuarteta monorríma.

M. Le Gentil. — J'ai toujours pensé personnellement qu'il pouvait n'y avoir aucun rapport direct entre la strophe lyrique et la laisse épique. Je crois cependant à la possibilité de certains contacts puisque, comme le disait M. Monteverdi tout à l'heure, il y a des rapports entre tout, c'est inévitable ; mais que la laisse soit sortie de la strophe ou réciproquement, j'en doute, étant donné qu'elles correspondent assez bien à deux types très différents de chant liturgique.

M. Delbouille. — Je vais répéter d'abord ce que vous venez de dire. Il n'est pas nécessaire que la laisse sorte de la strophe, mais les faits que nous connaissons s'accordent avec le processus historique imaginé par M. Monteverdi. Dans la littérature française, nos poèmes les plus anciens sont en strophes, et de plus, même dans les chansons de geste en laisses, on croit bien discerner comme un souvenir de la strophe. Ces chansons ont aussi des refrains et n'oublions pas que l'*Alexis* a d'abord été écrit en strophes avant d'être réécrit en laisses. Les faits historiques montrent donc une succession ; ne parlons pas de génétique, ce genre de recherche est trop conjectural, M. Le Gentil le disait bien. Parlons plutôt d'histoire, car tout ce que nous pouvons faire, je crois, en matière de strophe, c'est de l'histoire.

IV. Littérature orale et littérature écrite (le problème des variantes).

M. Le Gentil. — En quatrième rubrique, j'avais proposé : littérature orale et littérature écrite. Je pensais que M. Rychner serait là pour participer à la discussion ; mais l'un de nos plus éminents congressistes, M. Delbouille, a récemment traité avec beaucoup d'ampleur et de science le problème des variantes épiques. Est-ce qu'on peut sur ce point échanger encore quelques propos ? M. Delbouille accepte-t-il lui-même de répondre à mon appel ?

M. Delbouille. — Je voudrais d'abord me permettre d'insister sur le danger que nous courons à opposer des mots à d'autres mots : littérature écrite, littérature orale par exemple. On oppose ces termes comme on oppose les traditionalistes aux positivistes, ou aux Bédiéristes. Il n'y a rien de plus dangereux que cela : c'est la négation même de la nuance, qui est tout. La littérature du moyen âge, c'est incontestable, était faite pour être chantée ou pour être dite, et non pas, comme la majeure partie de la littérature de notre temps, pour être lue dans un fauteuil, définitivement fixée par l'imprimerie. Cette littérature du moyen âge tenait beaucoup plus de notre théâtre que de notre roman, et elle était orale précisément parce que sa publication était confiée aux jongleurs. Et ici j'ouvre une parenthèse : je voudrais supplier les critiques de distinguer « trouvère » et « jongleur » ; plusieurs fois au cours de ce Congrès, j'ai entendu employer « jongleur » pour « trouvère » et « trouvère » pour « jongleur ». Entendons-nous pour dire que le trouvère est le poète et que le jongleur est l'artiste, l'exécutant : ils peuvent se confondre : Molière était l'un et l'autre, Sacha Guitry aussi. La littérature épique est donc orale parce qu'elle est publiée par les jongleurs ; mais cela ne prouve pas que, dans sa composition, elle soit *d'improvisation orale*. Parmi les auteurs de chansons ou de comédies de notre époque ceux qui réussissent sont ceux qui parviennent à donner au public *l'illusion* de l'improvisation ou se rapprochent le plus de la conversation quotidienne. Songeons à eux quand nous considérons les auteurs du moyen âge qui écrivaient pour les jongleurs, en vue de la récitation orale, des œuvres faites pour être entendues. Voilà une première chose sur laquelle je me permets, très naïvement, d'insister : j'ai peur des confusions que certains mots peuvent provoquer.

Mais une question plus précise m'est posée par M. le Président : il s'agit des variantes. Le nombre et l'importance des variantes que présentent les manuscrits des chansons de geste a donné naissance à l'idée qu'il ne s'agirait pas de variantes provenant de la tradition manuscrite, mais de variantes résultant du fait que le livre serait la forme dernière où aurait été fixée, tantôt ici, tantôt là, tantôt d'une façon, tantôt d'une autre, une œuvre flottante — une œuvre qui, remarquez-le, serait alors dans son essence la négation même de la littérature, s'il est vrai que la littérature est essentiellement *forme*. Je sens que je glisse ici vers une question dangereuse : est-ce que la forme est la chose déterminante ? Restons-en donc aux variantes.

Je pense que nous avons avantage, je le dis en toute humilité, à nous pencher d'abord sur nos manuscrits, à les regarder, à les regarder encore,

avant de nous engager dans le jeu des hypothèses, c'est-à-dire dans des rêveries inévitablement subjectives. Soumettons-nous aux textes. Or quand on regarde les manuscrits, on constate que les chansons de geste, quand elles sont de la fin du XIIe ou du début du XIIIe, se présentent dans la tradition manuscrite avec relativement peu de variantes, pas plus de variantes que les textes courtois de la même époque. Une autre constatation qu'on peut faire, c'est que l'octosyllabe, plus ramassé que le vers de la laisse, oblige le scribe à respecter davantage son modèle : effectivement les poèmes en octosyllabes de la première moitié du XIIe siècle sont, dans les manuscrits du XIIIe, beaucoup mieux respectés que les chansons de geste en décasyllabes. Celles-ci, avec leur style, je le reconnais, assez lâche et stéréotypé, autorisaient, je dirais même, incitaient les copistes, las de transcrire toujours la même chose, à se distraire un peu en variant les formules. Certes, bon nombre d'entre elles font apparaître, je suis le premier à le constater, des variantes autrement importantes, car elles ont connu la vie *traditionnelle* des remaniements successifs. Moi aussi, vous le voyez, j'ai recours au mot cher à M. Menéndez Pidal ; et je sais fort bien que le poème des *Aliscans* est autre chose que la *Chanson de Guillaume*, le Roland *rimé* autre chose que le *Roland assonancé*. Mais une pareille diversité oblige-t-elle de supposer qu'on ne *copiait* pas les chansons de geste au XIe siècle, et qu'on comptait seulement sur la mémoire des jongleurs pour les diffuser ? N'ayons pas aussi piètre opinion des gens de métier de ce temps-là ! Le parchemin existant alors, pourquoi ne l'aurait-on pas utilisé ? On a bien transcrit au XIe siècle, sur le Recueil *de Cambridge*, de petits poèmes latins sans grande importance. Les chansons de geste les valaient bien... On répétera : il n'existe aucun manuscrit épique du XIe siècle ! Qu'on veuille bien y réfléchir. En ce qui concerne la littérature romanesque de la seconde moitié du XIIe siècle, avons-nous conservé beaucoup de copies qui soient antérieures à 1200 ? On les compterait sur les doigts d'une main. Ne disons donc pas avec tel d'entre nous : la pauvreté de la tradition manuscrite oblige à penser que l'on ne transcrivait pas les épopées au XIe siècle. Les premiers manuscrits de romans courtois ont disparu ; les premiers manuscrits de chansons de geste, un siècle plus tôt, ont pu aussi se perdre. Pensons au manuscrit d'Oxford, à la chance que nous avons eu de le conserver : il est là pour nous interdire certaines déductions erronées. A mon sens, et je tiens à être prudent dans ma conclusion, il est vraisemblable que, pour la littérature française comme pour la littérature latine, on a eu recours à l'écriture au XIe siècle déjà. Ne nous trompons donc pas sur le nombre des variantes et surtout n'allons pas trop vite.

quand nous opposons entre elles les versions d'un même poème ; il y a des erreurs de perspective que l'on fait facilement ; on oublie qu'entre deux extrêmes un lien peut exister, autrement dit que des textes aujourd'hui très éloignés peuvent se relier l'un à l'autre dans le temps par toute une série d'écrits intermédiaires. Voilà ce que je tenais à rappeler... C'est le cas de le dire : aujourd'hui — et je m'en excuse — j'improvise ; je fais la preuve que l'on *peut* improviser, mais cela vous donnera certainement le sentiment qu'il est difficile de faire une œuvre d'art en improvisant !

M. Menéndez Pidal. — Quiero decir unas palabras sobre las consideraciones que el señor Delbouille hace acerca de la identidad entre las variantes de la « chanson » cortés escrita en octosílabos y las variantes de las chansons de geste escritas en decasílabos. Basta llamar la atención al singular caso de que Bédier, siendo el máximo defensor del individualismo, sin embargo ve en las variantes de las chansons de geste la misma extraña complicación que ve el tradicionalismo, y caracteriza esa complicación como un hecho que no se repite en ningún otro género literario, lo que indica algo muy especial en la esencia de este género. Siempre en las variantes épicas se observa el hecho que el señor Frappier nos ha hecho ver esta mañana en las dos líneas del *Couronnement de Louis* por él estudiadas : ninguno de los diversos manuscritos repite un mismo verso en idéntica forma que otro manuscrito. Este es un fenómeno que tenemos observado cuantos trabajamos en la canción narrativa popular, el romance o la balada : las diversas versiones orales no coinciden en la redacción de cada verso, y hasta se observa el caso de que un mismo cantor, cuando repite por segunda vez una canción, no la repite en forma exactamente igual. El romance o balada popular que es un género de tradición casi exclusivamente oral, nos ilustra para conocer la tradición medio oral medio escrita de la chanson de geste. Si pudiésemos conocer todas las versiones que en un tiempo dado tuvo la chanson de Roland, y serían algunos centenares, veríamos una multiplicidad inconmensurable respecto a las variantes que pudiera ofrecer un poema cortés. A Bédier, para captar esta singular abundancia, le bastó el estudiar unas pocas versiones manuscritas.

M. Lecoy. — Je m'excuse auprès de M. Delbouille, mais M. Menéndez Pidal — qui d'ailleurs, reprend des constatations faites par Bédier et par d'autres — a raison de dire que les variantes des différentes versions épiques ne ressemblent pas aux variantes des différents manuscrits de romans. Les variantes de détail peut-être, mais il n'y a pas d'exemples

dans le roman, d'oeuvres qui aient été reprises de telle façon qu'elles soient à la fois absolument semblables et absolument différentes, comme c'est le cas par exemple, non seulement pour les versions du *Roland*, mais pour les versions du *Renaut de Montauban*. Il y a là un phénomène tout à fait particulier à la tradition épique, c'est absolument certain. Il faut ajouter que ce phénomène n'a jamais été constaté qu'en gros et que personne n'a jamais étudié de près les rapports qu'il y avait, par exemple, entre les deux versions rimées du *Roland* et entre les trois ou quatre versions rimées différentes du *Renaut de Montauban*, sauf peut-être un jeune Belge qui a consacré une étude à cette question, mais n'a encore rien publié. Il faut évidemment essayer de comprendre ce qui a pu se passer. Je suis d'accord avec M. Delbouille pour penser qu'on est en présence de faits d'ordre littéraire, si médiocres que puissent être les initiatives artistiques dont ils procèdent. Car je ne crois pas, je m'en excuse, que la conception traditionaliste de la transmission des épopées soit seule capable de rendre compte des variantes épiques. On peut trouver d'autres explications. Celle de Bédier est peut-être même la meilleure qui ait été avancée jusqu'ici. Il l'a malheureusement formulée très rapidement, lorsqu'il a employé le terme d'entreprises commerciales, songeant en somme à quelque chose qui ressemblerait à ce qu'on appelle aujourd'hui dans le jargon du cinéma les *remake*. On reprend un sujet qui a eu du succès et on lui fait subir aux moindres frais des changements qui autorisent à parler de nouvelle version. Je crois donc à des raisons, je n'ose pas dire « de basse commercialité », mais « de commercialité » tout simplement. Mais que les variantes relevées dans les différentes versions de nos épopées soient du même type que les variantes — je ne parle pas des variantes de détail, encore une fois ! — qu'on trouve dans les différents manuscrits d'un même roman, je ne le crois pas. Prenons les divers manuscrits d'un roman de Chrétien de Troyes, par exemple ; ces manuscrits racontent tous la même histoire, exactement dans les mêmes conditions ; seules des variantes minimales les distinguent. Les deux versions rimées du *Roland* se présentent tout autrement. Non, il est impossible de ramener les variantes épiques aux variantes de type normal. Cela, c'est un fait qu'il vaut mieux ne pas laisser dans l'ombre, mais considérer bien franchement dans toute son étrangeté.

M. de Riquer. — Je voudrais d'abord évoquer un texte qui me semble illustrer assez bien notre propos. Il s'agit du *Libro de buen amor*, livre que M. Lecoy connaît mieux que personne. L'auteur, Juan Ruiz, archiprêtre de Hita, est un écrivain très connu, qui prend bien soin de signer

son œuvre. Or, non content de confier son œuvre au public, il n'hésite pas à inviter les jongleurs, chargés de la diffuser, à l'augmenter ou à la réduire si bon leur semble. Voilà qui donne une idée de l'étonnante liberté dont jouissaient ces jongleurs vis-à-vis de leur répertoire. Non seulement acceptée, mais encore encouragée, pareille liberté favorisait la multiplication des variantes. Permettez-moi de rappeler également un petit fait qui s'est produit ici même hier soir. Nous nous étions réunis, mes élèves et moi, pour chanter un romance castillan ancien, le *Conde Olinos*, d'après une version authentiquement populaire, puisque nous la tenions d'une humble domestique. Une dame espagnole, qui assistait au Congrès, se joignit à nous tandis que nous organisions une petite répétition préalable. La version qu'elle connaissait différait quelque peu de la nôtre. Comme l'eût fait un jongleur médiéval, nous avons accepté, parce qu'elle était plus belle, l'une de ces variantes. Ainsi avons-nous chanté un texte composite, qui n'était plus le sien ni le nôtre, un texte renouvelé, né en 1959, à Poitiers. Si pareil phénomène a pu se produire hier soir, on peut être assuré qu'il s'est produit aussi au moyen âge. Tout ce qu'on sait de la vie orale et mouvante du *romancero* le confirme du reste. L'épopée n'a pas pu se développer et se propager autrement.

M. Le Gentil. — Vous n'avez pas seulement apporté à M. Menéndez Pidal un appui concret par un exemple très actuel... ; je crois que vous avez aussi apporté un peu d'eau à mon moulin qui est celui de la conciliation. Est-ce que votre Archiprêtre de Hita n'est pas un auteur ? Est-ce que toutes ses démarches ne sont pas littéraires ? Certes il ménage à son œuvre une survie populaire, et en cela il est traditionaliste ; mais il s'est auparavant comporté en artiste, donc en individualiste. Écoutons son message, son double message, qui nous invite à chercher une synthèse, un compromis, un accord...

V. *Le premier auteur : forme et valeur de son poème.*

M. Le Gentil. — Mon cher Maître, dans un article ou deux je me suis permis de vous demander comment, dans la perspective du traditionalisme, qui envisage un devenir sans cesse en transformation, on devait concevoir le commencement. Quelle est selon vous la forme que prend le premier poème et quelle est l'importance que revêt le premier *auteur*, cet auteur qui, n'ayant pas le sens de la propriété littéraire, semble dire aux autres : « Je vous donne des suggestions, à vous d'en tirer parti, continuez, transformez, modernisez... » ?

M. Menéndez Pidal. — El único medio que hoy tenemos para conocer

cómo nacía y cómo vivía la chanson de geste, es estudiar el romancero, que convivió en el siglo XIV con la epopeya, y que convive hoy con nosotros. El romance tiene su comienzo en un autor individual y todas sus variantes posteriores son también de origen individual. Pero el primer autor tiene una importancia excepcional, porque él escoge el asunto y lo organiza para su exposición, libremente, sin que sienta sobre sí más peso que la vaga tradición de gusto y de arte que poco o mucho pesa sobre todo autor moderno ; la obra que él escribe no es una obra tradicional, sino una obra destinada a hacerse tradicional mediante las variantes que en ella introduzcan los refundidores, para ajustarla al gusto común colectivo. Los refundidores sí, ya sienten sobre sí el peso tradicional de la obra que refunden.

De este origen individual y ulterior tradicionalidad, tenemos un ejemplo muy claro en un romance del siglo XV, el romance de la *Muerte, del Príncipe de Portugal*, príncipe muerto cuando estaba recién casado con la princesa Isabel hija de los Reyes Católicos. Este trágico suceso de 1491 conmovió a toda España y sobre él compuso un franciscano de la corte, fray Ambrosio de Montesino, un largo romance de sencillo tono popular, para consolar a la joven viuda ; sabemos que lo compuso a petición de esta misma princesa. Ese romance se divulgó rápidamente, se cantó por todas partes, y cuatro años después, un cancionero francés lo recoge ya de la tradición oral con su melodía, muy acertado, suprimidos muchos de sus versos, los que a los cantores parecían de tono más erudito o rebuscado, en fin simplificado en su estilo según el gusto común popular ; mediante esos cambios, ya el romance trovadoresco de fray Ambrosio es un romance tradicional.

Esta rápida adaptación de la poesía individual a la poesía colectiva, la debemos suponer en el cantar de gesta. El primer cantor de Roland fué un poeta inspirado que supo responder al dolor de toda Francia el día de Roncesvalles, y supo recoger la opinión general, haciendo que Roland, un individuo que, según mi opinión, no era de la curia regia, se distinguiese más que los palatinos, únicos nombrados por los analistas. Este cantar muy ceñido a la verdad histórica como el de fray Ambrosio, fué repetido por toda Francia durante siglos, como historia cantada, y cada repetición fué una refundición mínima e insignificante por lo común, pero grande a veces añadiendo episodios novelescos.

Suponemos en este caso que el primer autor fué ya un buen poeta (es lo más natural) y que él atrae hacia su poema la atención de refundidores valiosos, y a la vez les inspira. Pero puede suceder igualmente que un

primer autor mediocre, encuentre un refundidor genial que eleve el canto a una altura que el primer poeta no supo darle.

En suma, la primera redacción de una chanson de geste no es poesía tradicional hasta que sucesivas refundiciones la incluyen en una corriente tradicional. El primer autor tiene una importancia muy principal, pero no siempre decisiva.

M. Le Gentil. — Mais, dans le cas de la chanson de geste, quelle ampleur attribuez-vous au poème ainsi créé, et quel caractère lui reconnaissez-vous ? Dans votre dernier ouvrage, vous semblez dire que ce poème est assez bref et qu'il est « informatif », pour reprendre un mot que vous utilisez souvent. Qu'entendez-vous par là ?

M. Menéndez Pidal. — La épica española cuya edad heroica, o edad creadora de héroes épicos, llega hasta comienzos del siglo XII, nos revela la esencia de esa poesía ; la épica medieval es una historia vulgar cantada, destinada a la gran masa del público que no sabía leer, ni sabía latín, única lengua escrita entonces, y única lengua en que la historia se escribía.

Tácito nos informa que todas las stirpes germánicas usaba cantos históricos a modo de anales y crónicas, celebrando en sus cantos los hechos actuales y los de los antepasados. Dos pueblos románicos, el francés y el español, tuvieron epopeya medieval al servicio de su vida política ; Francia, a causa de su función hegemónica de cristiandad mantenida por el imperio carolingio, y España, a causa de la lucha antiislámica sostenida diariamente en su propio territorio, ambas sintieron la necesidad de apropiarse la costumbre de la historia cantada que tenían los francos y los godos.

M. Horrent. — M. Menéndez Pidal considère en somme que le premier auteur joue un rôle très important parce que c'est lui qui donne l'impulsion première à la tradition, mais qu'au fond l'œuvre acquiert sa beauté seulement au cours de l'évolution traditionnelle. Ce premier auteur était donc avant tout un informateur qui s'adressait à des hommes incapables de lire l'histoire écrite en latin. Mais ce n'était quand même pas un pur chroniqueur ; il modifiait déjà la réalité historique, parce que, soucieux d'émouvoir aussi bien que d'informer, il mettait déjà un peu d'art, un peu de poésie dans le chant qu'il composait.

M. Menéndez Pidal. — La costumbre de los cantos noticieros o informativos que nos revela la épica española de los siglos XI y XII, aparece continuada por el romancero, el cual nos informa de los sucesos políticos

y de la guerra de Granada en el siglo XV y después. Aun en nuestros días a fines del siglo pasado yo he oído cantar, en los barrios populares de Madrid, romances noticieros de la guerra de Cuba y de las incidencias de un famoso proceso judicial sobre un crimen cometido en la calle de Fuencarral. El canto noticiero sobre el desastre de Roncesvalles no pudo ser único ; otros tuvo que haber sobre la guerra contra los ávaros, o contra los lombardos, o contra los sajones ; de esta última se conservaron también chansons de geste, pero ; cuántos cantos historiales se perdieron por faltarles el gran valor que dió larga vida a la *chanson de Roland* y a la *chanson des Saisnes* !

Ese canto primitivo de Roncesvalles sin duda era breve ; la epopeya crece en sus refundiciones por la agregación de episodios cada vez más novelescos. Y aquí, aunque sea de pasada, podemos notar que la primitiva *chanson de Roland* revela en su final una concepción artística muy superior a la de la tan alabada versión de Turolfo. Los *Anales regios refundidos* acaban su narración de la batalla del Pirineo con una frase emocional, impropia del estilo analítico, diciendo que aquel desastre anubló el corazón del rey produciendo en su ánimo honda herida. Este es el final auténtico de la *chanson* conservado en la versión rimada del siglo XII : después del castigo de Ganelón, el Emperador despidió tristemente a todos sus barones, y él, en su palacio, « queda doliente y abatido ». Este final conserva la magnífica unidad de inspiración del poema, unidad torpemente destruida por Turolfo que al final no se acuerda ya más de la irreparable pérdida de Roland, y convierte el poema en una « *chanson de Charlemagne* ».

Mme Lejeune. — Est-ce que M. le Président ne voudrait pas demander à titre de contre-épreuve à l'un des adversaires déclarés du traditionalisme d'expliquer à son tour la naissance du *Roland*, telle qu'il la conçoit, en fonction du seul Turolfo ?

M. Le Gentil. — Un défi vient d'être lancé par Madame Lejeune. Les individualistes déclarent éprouver beaucoup de peine à se représenter ce qui, pour le traditionalisme, est un commencement. A leur tour ces individualistes peuvent-ils répondre : Voilà comment s'est construit le poème... ? Sont-ils capables de dire: Voilà ce qu'a fait Turolfo, voilà de quoi il est parti, voilà ce qu'il a ajouté, voilà ce qu'il a mis d'an, d'invention dans ses vers ? Le défi sera-t-il relevé ?

M. Lecoy. — Je voudrais bien qu'on ne me classe pas — bien que cela me soit égal — dans l'un ou l'autre camp, et qu'on accepte cette idée

que je ne parle en ce moment ni dans un sens ni dans l'autre. Le néo-traditionalisme, sous la forme que vient de lui donner M. Menéndez Pidal, est parfaitement logique. Mais il n'y a pas de théorie qui surmonte toutes les difficultés. Nous sommes en ce moment, faisons bien attention, en train de parler, je n'ose pas dire dans le vide, mais dans l'abstrait. Or, il y a d'abord un problème de fait. C'est ce que pensait Bédier. Le fait, c'est que l'épopée n'apparaît qu'après une certaine date. Avant cette date, c'est le silence, ce qui peut parfaitement signifier qu'il n'y avait rien. Par conséquent le premier devoir de toute explication littéraire qui fait remonter dans le lointain des âges l'existence de l'épopée française est de fournir des témoignages au moins indirects de son ancienneté. On a cité de tels témoignages : jusqu'à maintenant ils n'ont jamais réussi à convaincre tout le monde ; car, il faut bien le dire, il existe des moyens d'expliquer la naissance de l'épopée, mettons à la fin du Xe ou au cours du XIe siècle, sans avoir recours à une tradition ininterrompue partant des événements eux-mêmes. J'ajouterai en passant que, parmi les traditionalistes, certains sont tout à fait opposés à l'idée que les premiers chants soient nés à la racine même des faits. Ces traditionalistes sont en réalité des traîtres, si je puis dire ; ce sont de faux traditionalistes ; en effet, à partir du moment où l'on accepte qu'il y a eu un intervalle de silence entre le fait historique et la naissance des premiers chants (même si cet intervalle est très bref), on n'est plus traditionaliste, car il faut bien expliquer pourquoi, à un moment donné, brusquement, l'intérêt pour ce fait historique s'est réveillé. Je pense ici à René Louis. René Louis est classé — je m'excuse, ces classements sont sans doute trop brutaux — parmi les plus vigoureux traditionalistes. A mon avis, René Louis est un antitraditionaliste forcené. Son explication de la naissance de l'épopée est différente de celle de Bédier, mais elle est, dans le fond et du point de vue esthétique, du même type ; il considère qu'à un certain moment — pour des raisons qu'il faut essayer de découvrir, mais qui ne sont pas faciles à déterminer parce que nous n'avons pas de documents — des événements historiques plus ou moins anciens, bénéficiant soudain d'un regain d'intérêt, ont suggéré l'idée de composer des poèmes et fourni la matière de ces poèmes. Tout ceci pour dire que, touchant le problème de fait, les traditionalistes, jusqu'à maintenant, n'ont pas formellement démontré que les épopées médiévales sont nées de chants, même très brefs et très simples, composés au moment précis où les événements qu'elles évoquent venaient de se produire. A côté de ce problème de fait, de ce problème historique que vient d'évoquer M. Le Gentil et à propos duquel M. Monteverdi nous dira,

je pense, quelques mots, un autre se pose, d'ordre esthétique. On peut s'étonner en effet qu'un genre littéraire, une certaine conception de l'œuvre d'art, une certaine forme d'expression aient pu naître sans que jamais personne en ait eu nettement conscience. Car, il faut bien se rendre à l'évidence, l'explication traditionaliste invite à penser que l'épopée médiévale est née sans qu'on s'en soit aperçu, qu'elle n'a jamais été pour ainsi dire voulue par personne, qu'elle doit au seul hasard de s'être constituée peu à peu en genre littéraire, — le même hasard ayant fait que telle de ses productions est devenue un chef-d'œuvre, telle autre au contraire est demeurée plus ou moins informe. Le traditionalisme voudrait-il expliquer la genèse des chansons de geste par une sorte de processus darwinien, grâce auquel, les productions les plus faibles étant éliminées, les meilleures seules auraient eu la force de survivre ? Voilà le problème d'esthétique générale, très important, qu'il faut aussi envisager dans son étendue et dans toutes ses implications.

M. Menéndez Pidal a très bien vu le problème de fait et il a consacré de très longs chapitres à ce qu'il appelle « les preuves de l'existence de l'épopée ». Quelques-unes, la plupart, ont été déjà souvent invoquées. Je pense à « *l'Astronome limousin* » et à bien d'autres textes. Mais M. Menéndez Pidal a le mérite d'en apporter de nouvelles, dont une au moins est très importante : il s'agit d'un passage d'Albert de Metz. Monsieur Horrent l'avait cité, malheureusement avec une erreur de date (une faute d'impression sans doute) qui lui faisait perdre pratiquement tout intérêt. Or, remontant au début du XI^e siècle, ce texte est en fait très intéressant, bien qu'il ne contienne pas d'exemple et ne soit pas très explicite : s'il parle en effet de *cantilenas*, il ne fait pas forcément allusion à des chansons de geste. Mais il est légitime d'en discuter.

Je conclus. La position de Bédier, il faut le redire parce qu'on s'est trop souvent mépris sur elle, est une position réaliste. Bédier a dit : « Du moment qu'il n'y a pas de document, évitons de raisonner sur des œuvres qui peut-être n'ont jamais existé ; demandons-nous plutôt s'il n'est pas possible de donner des textes que nous possédons une explication qui situe leur genèse à peu près à l'époque où effectivement ils apparaissent ». L'attitude est irréprochable et que lui oppose-t-on ? D'une part des arguments de fait, comme le témoigne d'Albert de Metz, dont nous venons de mesurer la valeur relative, bien qu'il soit un des plus remarquables. D'autre part des considérations esthétiques inspirées par l'examen de genres secondaires comme le *romancero*. Or, malgré la grande admiration que j'ai pour le *romancero*, je souligne que ce genre se présente comme le démembré d'un autre genre. De même que la chanson dite popu-

laire n'est qu'un reflet de la chanson d'art — reflet qui peut dans certains cas valoir ou même dépasser le modèle — le *romancero* demeure en effet sous la dépendance de l'épopée, créée elle par une volonté artistique. Cette volonté était en partie collective certes, mais ne l'était-elle pas en ce sens qu'elle traduisait les aspirations très précises de gens qui, pour former un groupe, une école, n'en étaient pas moins chacun pour leur part très conscients de ce qu'ils faisaient ? Expliquer la genèse de l'épopée d'après celle du *romancero* présente donc un risque grave et soulève d'innombrables difficultés.

M. Monteverdi. — Ce que je voulais dire a déjà été dit en partie, et beaucoup mieux que je n'aurais pu le faire... Je reviens seulement à la première question relative au premier auteur et au rôle qu'il convient de lui attribuer. Je veux bien qu'il y ait eu, avant *la Chanson de Roland*, toute une tradition poétique ; non seulement, je veux bien, mais je sais bien qu'il s'est passé quelque chose, entre l'année 778 et l'année 1100. Mais, que s'est-il passé ? On commence, en remontant, par imaginer un poème sans Baligant. On continue par en imaginer un autre, plus ancien, sans Olivier. On remonte encore : est-ce que Ganelon ne risque pas aussi d'être éliminé ?.. Je me demande alors ce qu'il y avait au commencement, et ce qu'a fait le premier poète ! Nous ne le savons pas, nous ne le saurons jamais. Je ne connais qu'un poète : je connais ce Turolde qui, à un certain moment, continuant une tradition, prenant son bien un peu par-ci, par-là, peu importe, a fait un poème, ce poème que nous connaissons par le manuscrit d'Oxford. Peut-être le texte de la Bodléienne ne nous offre-t-il pas l'œuvre telle qu'elle a été écrite par Turolde. En tout cas, il nous dit quelque chose, beaucoup de choses sur ce Turolde. Il nous permet d'apprécier son art.

Sur ce qui existait avant ce grand poète, encore une fois, je ne sais rien, et je pense qu'il est impossible à quiconque de rien savoir de certain. Mais est-il nécessaire, pour mesurer la valeur d'un poète, de connaître exactement ce qu'il a inventé et emprunté ? Turolde a probablement trouvé, préparés d'avance, tous les éléments narratifs dont il s'est servi pour composer le *Roland*. Qu'importe ? Nous lui devons, en tout état de cause, une construction qui, étant belle, a toutes les chances d'être originale. Considérons avant tout cette construction et admirons-la sans vouloir, à tout prix, reconstituer ses modèles — qui peut-être n'existent que dans nos seules imaginations.

Pour finir, une simple comparaison. Il y a, dans la glorieuse littérature espagnole, des exemples qui nous obligent à réfléchir. Je pense au théâtre.

Je pense à une pièce très connue, *El Alcalde de Zalamea* de Calderón ; cette pièce procède d'un autre *Alcalde de Zalamea*, composé par un auteur, lui aussi fort grand, Lope de Vega. Or, oubliant la pièce de Lope, on dit que celle de Calderón est une grande création. Ce n'est pas le seul cas que l'on pourrait citer ; on pourrait invoquer, mieux encore, *El Médico de su honra*, dont on dit : « C'est la pièce caractéristique de Calderón ». Une autre pièce existe pourtant — attribuée à Lope — qu'on oublie, pour assurer que la vraie création, la création originale est l'œuvre de Calderón !

Voilà comment je me figure l'originalité de Turol, et de tant d'autres auteurs de chansons de geste.

(Applaudissements)

M. Menéndez Pidal. — Dónde coloca el Sr. Monteverdi la creación de la Chanson de Roland ? en Turoldo ?

M. Monteverdi. — Je ne sais pas... Je connais le poème, et je le prends comme il est. Je le prends même avec l'épisode de Baligant, car je n'ai pas la possibilité d'écarter ceci ou cela.

M. Menéndez Pidal. — Es evidente, sin embargo, el proceso de refundición en la versión de Oxford, y Monteverdi lo acepta al claro ejemplo de los dos dramas *El Alcalde de Zalamea* : Calderón hace una creación nueva, aunque copia mucho de Lope. El individualismo, no diré representado por el señor Le Gentil, pero si acatado por él y por él magníficamente estudiado, reconoce que Turoldo, u otro poeta poco anterior, aprovecha una larga tradición precedente, si bien este insigne refundidor transforma todo y crea el género de la chanson de geste. Ahora bien, en qué momento de la vida del tema rolandiano se quiere colocar esa creación del género épico ? Precisararlo es insuperable dificultad.

VI. Poète et Tradition — Remaniement et Création.

M. Le Gentil. — Plus d'une fois nos divisions sont apparues au cours de ce débat. Sont-elles vraiment insurmontables ? Vous permettrez au Président de la Société Rencesvals de poser pour finir cette question — et de proposer une réponse conciliante.

Comme M. Monteverdi, et bien d'autres, quel que soit le camp dans lequel ils se rangent, je crois à l'existence d'une *tradition*. Vous m'avez, mon cher Maître, reproché de n'accorder à cette tradition qu'un intérêt littéraire médiocre, sinon nul. Je ne pense pas cependant avoir formellement soutenu que le Poète créait tout de toutes pièces, ni que la matière

utilisée par lui, la matière à lui fournie par cette tradition qui vous est chère, était toujours brute et informe. J'estime que ce qui a précédé le chef-d'œuvre pouvait déjà avoir une valeur littéraire. Mais j'estime aussi que refondre une œuvre antérieure et la repenser dans son ensemble est une tâche qu'on aurait tort de sous-estimer. Elle est digne du génie. Si Turolde a eu des précurseurs, et des précurseurs de talent, rien n'oblige à rabaisser pour autant ses mérites. N'aurait-il fait que renouveler une chanson déjà existante, sa réussite est incontestablement celle d'un grand artiste. Il serait injuste et erroné de lui refuser les éloges qu'on accorde par exemple — je songe à ce que disait tout à l'heure M. Monteverdi — à Calderón auteur de *l'Alcalde de Zalamea* ou de *El médico de su honra*. Ceci posé, les traditionalistes et les individualistes sont-ils éloignés les uns des autres autant qu'ils veulent bien le dire ? Les individualistes ne refusent plus de reconnaître l'existence d'une *tradition*. Les traditionalistes acceptent de considérer Turolde comme un *remanieur de génie*. Voilà qui revient à admettre d'une part qu'un certain nombre de tentatives convergentes se sont succédé, d'autre part que parmi ces tentatives certaines l'emportaient en qualité. Car enfin, accepter que le génie joue un rôle, c'est admettre que des phénomènes de mutation peuvent se produire — c'est admettre par exemple qu'à partir d'une simple donnée informative, un thème poétique a pu soudain se dégager grâce à l'intelligence et à la sensibilité d'un homme exceptionnel. Et le moment capital dans le développement d'une geste en formation n'est-il pas celui où du feu qui couvait une étincelle a jailli, allumant une flamme vive et brillante ? Quiconque, remanieur peut-être, mais artiste inspiré, allume cette flamme, mérite le nom de *poète*, dans toute l'acception du terme. Que faut-il faire de plus pour avoir le droit de signer une œuvre ?

Je reconnais qu'en lisant dans cet esprit la *Chanson de Roland* on peut éprouver simultanément deux impressions. D'une part, la solide ordonnance de l'œuvre et la rare beauté de sa forme imposent en quelque sorte la présence d'un Poète. D'autre part, le sentiment que cette œuvre est sans doute le résultat d'une suite de remaniements suscite une inquiétude. Derrière la vigoureuse personnalité que l'on croit appréhender, d'autres ne se cachent-elles pas qui pourraient revendiquer leur part de notre admiration ? Et comment partager équitablement cette admiration, dans l'impossibilité où l'on est de définir le rôle de chacun et même de déterminer le nombre de ceux dont il faudrait apprécier les mérites ? Va-t-il falloir choisir entre une attitude purement individualiste et une attitude purement traditionaliste, au moment où tout invite à les ajuster l'une à l'autre ? Etrange situation ! Mais ne suffit-il pas pour sortir d'embarras

de se convaincre que la création littéraire, dans le cas des épopées médiévales, présente des caractères particuliers ? Les auteurs de gestes, et en cela M. Menéndez Pidal a raison, sont plus que d'autres tributaires d'une tradition, mais cette dépendance ne les empêche pas, comme le soutenait Bédier, de manifester dans de larges proportions l'originalité et l'esprit d'initiative qui sont le propre en tout temps du véritable artiste. Qu'on réfléchisse en effet un instant. Nos chansons de geste sont à la fois trop semblables entre elles et trop flottantes dans leur forme pour qu'on puisse souscrire à une théorie exclusivement individualiste. Elles sont en revanche trop inégales en valeur, trop diverses dans leur structure et dans leur style pour qu'on puisse s'en tenir à une explication purement traditionaliste. Il faut chercher une synthèse !..

Nous sommes d'accord, mon cher Maître, pour employer la formule *remanieur de génie*. Vous insistez sur le mot *remanieur* parce que vous vous intéressez surtout à la façon dont la matière épique se rassemble et s'accumule. J'insiste davantage sur le mot *génie*, parce que je m'intéresse surtout à la façon dont cette matière a pris littérairement un sens et une valeur. Du moment que j'accepte le terme *remanieur*, c'est-à-dire l'idée d'une élaboration au moins en partie traditionnelle et collective ; du moment que vous acceptez de votre côté le terme *génie*, c'est-à-dire l'idée que l'intervention d'un homme exceptionnellement doué a pu avoir des conséquences artistiquement décisives, je me demande ce qui pourrait bien désormais nous interdire de trouver, comme je le souhaite, un terrain d'entente...

M. *Menéndez Pidal*. — El acuerdo tan deseado y tan propugnado por Le Gentil, creo que está muy a nuestro alcance, si precisamos convenientemente los términos de la discusión.

Bédier supone que Turoldo creó el género de la chanson de geste, pero el individualismo ya no se fija en Turoldo, aunque siempre supone que, en la vida de la Chanson *de Roland*, hubo un momento creador extraordinario. El innovador poeta no puede ser Turoldo, porque su versión fué desconocida en Francia y en Europa ; no tuvo resonancia ninguna. Cuando en Francia en el siglo XII se rimó la versión asonantada, se rimó según una versión mejor y más auténtica, la que, como ya hemos dicho, conservaba la escena final de la chanson primitiva, Carlomagno abrumado por la muerte de Roland y de los Doce Pares, que vemos era el final del poema informativo conocido por los *Anales regios* hacia 829. No fué pues Turoldo el poeta que conocieron y admiraron los varios refundidores que rimaron el poema en el siglo XII.

Tampoco fué la versión de Turoldo la famosa en Europa. No la conoce en el siglo XII el clérigo bávaro Conrad, ni en los siglos posteriores la conocen la versión noruega, la veneciana, la galesa. Todos dan versiones semejantes a la de Turoldo, pero desconociendo las particularidades de ésta.

Y lo mismo cuando pensamos en estas versiones extranjeras (exceptuando la de Conrad) que cuando observamos las versiones rimadas francesas, nunca encontramos un poeta, un refundidor destacado, siempre nos encontramos con el poeta legión.

M. Monteverdi. — J'ai des doutes... En ce qui concerne la version rimée — les versions rimées plutôt — pas de difficulté : un changement de goût s'est produit à un certain moment, et pour cette raison différents remanieurs ont alors travaillé à moderniser la *Chanson de Roland*. Mais je ne dirai pas pour autant que la version assonancée est restée sans succès, parce que, justement, des remanieurs du XIIe siècle, suivant le nouveau goût, la nouvelle mode, ont voulu la transformer ! Cette *Chanson de Roland* assonancée évidemment, ce n'est pas dans le texte d'Oxford, seul, que nous devons la chercher, mais en comparant ce texte avec la première partie de la version de Venise IV, et avec ce que nous pouvons tirer des traductions norroises et allemandes. Bien sûr, nous ne l'aurons pas telle exactement qu'elle est sortie de la plume du poète, mais nous la reconstruirons presque complètement, je pense, comme on a pu reconstruire le *Tristan mutilé* de Thomas ; et mieux sans doute. Tout ceci pour dire que si la *Chanson de Roland* du XIe siècle n'est pas absolument identique au texte d'Oxford, elle n'en différerait cependant pas beaucoup. Elle se présentait donc comme une œuvre homogène, moins flottante que ne le pensent les traditionalistes.

M. Menéndez Pidal. — Paul Æbischer, estudiando la versión noruega, no llega a conclusión semejante. Cree que se descubren dos o tres versiones diferentes. Siempre la legión.

En los datos de que disponemos vemos varios momentos brillantes, pero de ninguno podemos decir que crease un género literario. En el siglo XI la *Nota Emilianense* nos señala otro notable éxito de la chanson ; el primer país europeo que traduce el poema francés es España, y el texto que en España alcanza fama sabemos que es muy distinto del de Turoldo.

M. Monteverdi — Certes, nous trouvons la *Nota Emilianense* très importante...

M. Menéndez Pidal. — Y es anterior al Turoldo !

M. Monteverdi. — Elle est antérieure à Turold et elle nous dit beaucoup de choses sur ce qui pouvait exister antérieurement à Turold. Mais elle ne nous donne pas le poème !

M. Menéndez Pidal. — Para un juicio estético tiene perfecta razón Monteverdi, no vemos el poema ; pero para un juicio histórico literario lo vemos muy claramente. En la segunda mitad del siglo XI un poema, muy distinto, aunque muy semejante al de Turoldo, era famoso puesto que se imita en España. En la primera mitad del mismo siglo XI sabemos que un poema de Roland refundido aparece con un nuevo personaje, Olivier, y tiene un éxito extraordinario en toda Francia, desde Normandía hasta Provenza ; sabemos su gran fama, aunque nada concreto podemos decir de su mérito.

M. Monteverdi. — Mais je ne le vois pas. Comment puis-je le définir et l'apprécier ?

M. Le Gentil. — Est-ce que vous permettez au président de cette réunion si brillante et si animée de faire une suggestion ? L'heure a tourné et pouvez-vous espérer que vous réussirez dès ce soir à vous convaincre mutuellement ?

(Rires)

La proposition que je fais est la suivante : je crois que M. Menéndez Pidal ne se refuse pas à envisager la possibilité d'une conciliation. Puis-je lui demander de conclure cette séance qui est déjà longue et qui l'a peut-être un peu fatigué, en nous disant en quelques mots si entre individualistes et traditionalistes un pont pourrait selon lui être jeté ? Ou faut-il renoncer vraiment à tout espoir d'entente, même partielle ?

M. Menéndez Pidal. — No hay oposición entre el individualismo y el tradicionalismo en cuanto al modo de concebir la creación poética. Todos estamos de acuerdo en que siempre es el individuo el que crea de nuevo o el que transforma lo creado por otros ; sólo en el individuo podemos encontrar la explicación de cómo se redactó la primera chanson de Roland y como fué rehecha a través de los siglos. Por eso creo que el tradicionalismo es más amplio que el individualismo porque podemos definirlo sencillamente como sistema crítico pluri-individual, ultra-individualista.

(Vifs applaudissements)

No existe pues divergencia en el campo de la estética ; sólo diferimos en el problema histórico-literario, y en éste creo que el tradicionalismo es más comprensivo, porque estima que la idea fundamental de Bédier que un poeta de los siglos VIII o XII era igual a un poeta moderno, encierra

una falta de comprensión histórica. Es inexcusable reconocer, y el individualismo lo reconoce ya en gran parte, que existió una época primitiva de arte anónimo, una época en la que no podía existir el sentimiento del autor único moderno, porque la poesía románica estaba completamente desprestigiada ; era una poesía bárbara a los ojos de los clérigos, únicos que sabían escribir, y el cultivo de esa poesía vulgar no conducía a la gloria ; el poeta vulgar no tenía « voluntad de autor » y no podía ocurrirsele firmar sus creaciones ; en general no aspiraba a hacer obra personal, sino a ser mero continuador de una obra tradicional.

Si el individualismo reconoce esto, si reconoce que en esa época anónima hubo una activa literatura románica en estado latente, creo que tenemos muy poco que discutir. Reconoce también que esa literatura era popular, de transmisión oral más que escrita, y de elaboración múltiple y continua, cuyas singulares variantes describió el mismo Bédier con admirable viveza. Este es punto capital. Los que tienen práctica de recoger la poesía narrativa de los cantores populares (y yo la tengo desde mi juventud) saben que nunca un verso de una canción oral se repite exactamente idéntico, de ahí la enorme cantidad de variantes que ofrecen los cinco manuscritos de la versión rimada del Roland. Admitida esta reelaboración continua, el puente entre los dos sistemas está tendido. Sólo queda una divergencia. El individualismo cree que hubo un refundidor excepcional que creó el género « cantar de gesta » antes inexistente, mientras el tradicionalismo piensa que esta suposición es innecesaria en el terreno estético y no puede encontrar apoyo ninguno en el terreno histórico. No podemos saber dónde colocar ese poeta revolucionario. La *Chanson de Roland* se nos muestra como poema excepcional siempre que tenemos alguna noticia de él : es excepcional cuando en el siglo XII lo versifica de nuevo la legión de rimadores ; excepcional cuando se propaga por la Europa Central en el siglo XII y por España en el XI ; excepcional cuando tiene el gran éxito de su episodio Olivier-Roland entre los siglos X-XI ; excepcional cuando los Anales *Anianenses* a mediados del siglo X toman el episodio del sol detenido por Carlomagno ; excepcional cuando los *Anales de Metz* a comienzos del siglo X incluyen el episodio de la falsa sumisión de Zaragoza ; excepcional cuando en el siglo IX Eginhardo, el Astrónomo, y los Anales *regios* se hacen eco muy inoportuno del intrascendente desastre del Pirineo. Esto es lo que hoy quisiera haber sostenido con más calma, pero ya el tiempo no da lugar para ello.

(Applaudissements)

M. Le Gentil. — Je pense, en effet, et je l'ai rappelé tout à l'heure, que

l'individualisme peut et doit reconnaître que la création littéraire, au cours du Xe et du XIe siècle, ne présentait pas exactement les mêmes caractères qu'aujourd'hui. On ne peut pas concevoir, même si l'on admet qu'à ce moment de vrais *poètes* ont existé, que ces poètes étaient en tous points comparables à un Racine ou à un Victor Hugo. Je crois qu'il ne faut pas cependant trop accentuer l'opposition. C'est dans ce sens que j'ai parlé tout à l'heure et je n'y reviens pas. Avons-nous finalement après ce long débat réussi à rapprocher nos points de vue? L'avenir le dira. Une chose est sûre en tout cas, c'est que tous nous trouvons un immense profit à lire le livre admirable que notre hôte illustre vient d'écrire, et qu'un autre suivra bientôt, consacré à l'ensemble de l'épopée espagnole. Remercions M. Menéndez Pidal de l'avoir écrit, remercions-le de s'être offert à nous aujourd'hui avec tant de jeunesse, tant de fougue, tant de confiance. Mon cher Maître, vous êtes vraiment pour nous un exemple, un exemple à tous les points de vue admirable et vous me permettez d'ajouter à mi-voix, presque confidentiellement, que j'ai éprouvé en siégeant à vos côtés aujourd'hui et en contemplant votre visage, qui m'en rappelle un autre, une émotion que j'ai eu souvent quelque peine à maîtriser. Merci encore ; merci au nom de tous.

NOTE ADDITIONNELLE

227. GREGOIRE, Henri : *Le rayonnement hors d'Espagne de la pensée de Ramón Menéndez Pidal*.
228. HORRENT, Jules : *Individualisme et traditionalisme dans la poésie épique médiévale. Remarques sur les derniers développements de la controverse*, dans *Marche Romane*, n° 2, 1958.
229. HORRENT, Jules : *L'œuvre monumentale de Ramón Menéndez Pidal*.
230. LOUIS, René : *Ramón Menéndez Pidal et le progrès actuel des recherches sur l'épopée romane*. (Essai de synthèse critique). 1 vol., Bruxelles, Nouvelle Clio, 1959, 88 pp.
231. OLSCHKI, Leonardo : *Tervagant*, dans *Atti della Ac. Naz. dei Lincei*, 1959, *Cl. di Sc. moralistor. e fil.*, vol. XIV, mai-juin 1959, pp. 202-215.
[L'origine serait le mot turc ou altaïque *tarbayan* qui désigne un être mahn et aurait pu être emprunté à l'époque des Croisades.]
232. RICHTHOFEN, E. von : *Notas sobre temas épico-medievales*, dans *Boletín de Filología* (Santiago de Chile), t. XI, 1959, pp. 337-354.
[Notes sur *Guitalin*, les Francs en Catalogne et en Roussillon, le mythe des épées du Cid, le Cid et la tolérance, le souvenir du thème des Dioscures.]

SOCIETE INTERNATIONALE RENCESVALS

Liste des Membres

- ADLER, Prof. Alfred, 49 Garden Place, Brooklyn 1, New York.
- AEBISCHER, Paul, Professeur à l'Université, 10 avenue Jurigoz, Lausanne, Suisse.
- ANDERSON, R., Department of French, The University, Aberdeen.
- ARDENNE, Mlle Simonne d', Professeur à l'Université de Liège, Solwaster, Sart-lez-Spa.
- ARMISTEAD, Prof. S.G., Department of Spanish and Portuguese, University of California, 405 Hilgard Avenue, Los Angeles 24, California.
- AURIAULT, J.M., 3, rue de Vaugirard, Paris, 6°.
- AVALLE, Prof. Silvio, Università di Roma.
- BAL, Willy, Professeur à l'Université Lovanium, B.P. 108, Léopold XI ; Jamioulx (Belgique).
- BAROIN, Mme Jeanne, 41, avenue Clemenceau, Mulhouse.
- BARTHELEMY, André, Docteur en Médecine, 37, rue des Acacias, Paris, 17°.
- BATAILLON, Marcel, Membre de l'Institut, Administrateur du Collège de France, 11, place Marcelin Berthelot, Paris, 5°.
- BENEDETTI, Esio, Professeur, Faculté des Lettres, Montpellier.
- BEZZOLA, Reto R., Professeur à l'Université, Schönbühlstrasse 14, Zürich 32, Suisse.
- BLAESS, Miss M., Department of French, The University, Sheffield.
- BLANC, M., Department of French, University College, London.
- BLANCHET, Mlle Marie-Claude, Professeur à l'Institut Britannique, 19, rue de Marignan, Paris, 8°.
- BOGDANOV, Miss F., Department of French, The University, Manchester.
- BONI, Prof. Marco, Università di Bologna.
- BOURCIEZ, Jean, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Montpellier.
- BRANCIFORTI, Prof. Francesco, Università di Messina.

BRATTO, Docent Olof, Antenngatan 27 B, Järnbrott, Suède.

BRAYER, Mlle Edith, Archiviste-paléographe, attachée à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 15, rue de Berne, Paris, 8°.

BRERETON, Miss G.E., Royal Holloway College, Englefield Green, Surrey.

BROWNE, Miss S., St. Hilda's College, Oxford.

BRUNEL, Clovis, Membre de l'Institut, 11, rue Cassette, Paris, 6°.

BURGER, André, Professeur à l'Université, 16 avenue Peschier, Genève, Suisse.

CLOSSET, François, Professeur à l'Université de Liège, avenue des Nerviens, 63, Bruxelles 4.

CLUZEL, Commandant Irénée, 93, quai de Valmy, Paris, 10°.

COLOTTE, Pierre, Chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres de l'Université d'Aix-en-Provence, 28, rue Marx Dormoy, Marseille, 4°.

CONDEESCOU, Nicolas N., Professeur à la Faculté de Philologie de l'Université de Bucarest, 1 strada Lisabona, Bucarest III-e, Roumanie.

COQUIN, Maurice, Professeur au Lycée de Toulouse.

CORBY, Robert, Conseiller du Commerce extérieur de la France, 61, Faubourg St-Honoré, Paris, 8°.

CREMONA, J., St. Catherine's College, Cambridge.

CREMONESI, Prof. Bruno, Università di Bocconi-Milano.

CREPIN, André, 18, rue Saint-Simon, Amiens.

CROWLEY, Profs. F.G. et C.J., Université de Saint-Louis.

CROZET, René, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Poitiers.

CURTIS, Miss R.L., Westfield College, Kidderpore Avenue, London, N.W. 3.

DEAN, Prof. Ruth, Mount Holyoke College, South Hadley, Mass.

DELBOUILLE, Maurice, Professeur à l'Université de Liège, rue des Vignes, 75, Chênée.

DESONAY, Fernand, Professeur à l'Université de Liège, avenue Pierre Curie, 91, Ixelles.

DESSAU, Docent A., Rostock, An der Hasenbäk 9.

DEVOTO, Daniel, Maître de Recherche au C.N.R.S., 25, rue Jussieu, Paris 5°.

DIVERRES, Professor A., Department of French, The University, Aberdeen.

DOUGHERTY, Prof. David M., Dept. of Foreign Languages, University of Oregon, Eugene, Oregon.

DUBOIS, Mlle Marguerite Marie, Chef de Travaux à la Faculté des Lettres, 1, avenue de l'Observatoire, Paris, 6°.

DUFOURNET, Jean, Assistant à la Faculté des Lettres, Chemin des Meuniers, Bloc A4, Clermont-Ferrand.

EWERT, Professor A., 15, Blandford Avenue, Oxford.

FAY, Prof. Percival B., 955 Mendocino Avenue, Berkeley 4, California.

FLETCHER, Professor J.T.H., Department of French, The University, Liverpool.

FOULON, Charles, Professeur à la Faculté des Lettres, 165, rue de Fougères, Rennes.

FOURRIER, Anthime, Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 10, rue de Porto Riche, Paris, 14°.

FOX, J., Department of French, The University, Exeter.

FRANCIS, Miss E.A., St. Hugh's College, Oxford.

FRANK, Prof. Grace, 110 Elmhurst Road, Baltimore, Maryland.

FRAPPIER, Jean, Professeur à la Sorbonne, 28, avenue Daumesnil, Paris, 12°.

GALLAIS, Pierre, Secrétaire général du Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale, 10, rue Saint-Fortunat, Poitiers.

GASCA QUEIRAZZA, Prof. Giuliano, Università di Torino.

GIBBS, J., Department of Spanish, The University, Birmingham.

GOOSSE, André, Attaché à l'Université de Louvain, rue Marie-Thérèse, 94, Louvain.

GORDON, Prof. Lewis H., 115 Elton Street, Providence 6, Rhode Island.

GUIETTE, Robert, Professeur à l'Université de Gand, Van Dijkstraat, 1, Anvers.

HACKETT, Miss W.M., Professeur d'Université, 28 Kensington Park Road, London, W11.

HALL, G., 42, Gyles Park, Stanmore, Middlesex.

HAMILTON, Mrs. R., Department of Spanish, King's College, London. WC. 2.

HARRIS, R., Department of French, The University, Leicester.

HATHAWAY, J., Department of French, The University, Birmingham.

HATZFELD, Prof. Helmut, Dept. of Romance Languages, Catholic University, Washington, D.C.

HEINIMANN, Kurt Siegfried, Professeur à l'Université, Falkenweg 9, Berne, Suisse.

HENRY, Albert, Professeur à l'Université de Bruxelles, square Cogen, 7, Uccle-Bruxelles 18.

HOGGAN, D.G., Castle Terrace, Aberystwyth, Cardiganshire.

HOLDEN, A.J., 1 Scotland Street, Edinburgh, 3.

HORRENT, Jules, Professeur à l'Université de Liège, rue des Buissons, 38, Liège.

INGAMELLS, Miss L.E., 20, Hawthorn Road, Surrey.

JAUSS, Hans Robert, Professeur à l'Université de Münster, Romanisches Seminar der Universität.

JODOGNE, Omer, Professeur à l'Université de Louvain, 17, rue E. Van Arenbergh, Louvain.

JOHNSTON, Professor R.C., St Salvator's College, St. Andrews, Fife.

JONIN, Pierre, Professeur à la Faculté des Lettres, 15, rue du Docteur Dargelos, Aix-en-Provence.

KAIL, Prof. Andrée, Dept. of Modern Languages, University of Colorado,
Boulder, Colorado.

KENNEDY, Miss E., Department of French, The University, Manchester.

KNUDSON, Prof. Charles A., Dept. of French, University of Illinois, Urbana,
Illinois.

KOHLER, Erich, Professeur à l'Université de Heidelberg, Gundolfstr. 1.

KRAUSS, Werner, Professeur à l'Université de Leipzig, Gletschersteinstr. 53,
Leipzig O 27.

LABANDE, E.-R., Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Poitiers.

LAMBERT, Elie, Membre de l'Institut, Professeur à la Sorbonne.

LARRIEU, Mlle Gracie, Chargée d'Enseignement à la Faculté des Lettres, 99,
avenue du Parc de Lescure, Bordeaux.

LAVAUD, J., Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université de Poitiers.

LEBRETON, Louis, Docteur en Médecine, Bourbriac, Côtes du Nord.

LECOY, Félix, Professeur au Collège de France, 2, rue de Tournon, Paris, 6°.

LEFEVRE, Yves, Professeur à la Faculté des Lettres, 36bis, rue Poquelin Molière,
Bordeaux.

LEGGE, Miss M.D., Department of French, The University, Edinburgh.

LE GENTIL, Pierre, Professeur à la Sorbonne, 1, rue Bausset, Paris, 15°.

LEJEUNE, Mme Rita, Professeur à l'Université de Liège, 17, rue Saint-Pierre,
Liège.

LEMARIE, Abbé Charles, Ecole N.-D. d'Orveau, par Segré, Maine-et-Loire.

LENAT, R., Professeur au Lycée, 111, avenue Aristide Briand, Rennes.

LINSKILL, Department of French, The University, Liverpool.

LODS, Mlle Jeanne, Professeur à l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles,
28, rue de Turin, Paris, 8°.

LORIOT, Robert, Chargé d'Enseignement à la Faculté des Lettres de l'Université
de Dijon, 15, rue Madame, Paris, 6°.

LOUIS, René, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Caen, 38,
rue Gay-Lussac, Paris, 5°.

LUMIANSKY, Prof. Dean Robert M., Tulane University, New Orleans, Lou-
siana.

LYONS, Miss F., Department of French, Bedford College, London.

MANOACH, A. de, Habstetten, Berne.

MARGUERON, Claude, Maître de Conférences à la Sorbonne, 6, rue Marié-
Davy, Paris, 14°.

MARSAN, Mlle, Chargée d'Enseignement à la Faculté des Lettres de l'Univer-
sité de Clermont-Ferrand.

MARSHALL, J.H., Department of French, The University, Durham.

MAS, Amédée, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Poitiers, 47, rue de Rennes, Nantes.

MASSART, Robert, Professeur à l'Ecole des Hautes Etudes commerciales et consulaires de Liège, rue Etienne Soubre, 39, Liège.

MELLOR, G., Department of French, The University, Bristol.

MENARD, Philippe, Professeur au Lycée de Toulouse.

MICHA, Alexandre, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Caen.

MICHAEL, L., Department of Spanish, The University, Manchester.

McMILLAN, Professor D., Department of French, The University, Edinburgh.

MOIGNET, Gérard, Professeur à la Faculté des Lettres, 71, boulevard Telemly, Alger.

MONFRIN, Jacques, Professeur à l'Ecole des Chartes, 29, boulevard Saint-Michel, Paris, 5°.

MONTEVERDI, Prof. Angelo, Università di Roma.

MURAILLE, G., Aspirant au F.N.R.S. de Belgique, rue Gaston Bary, 131, La Hulpe.

NOTHNAGLE, Prof. John T., Dept. of Romance Languages, University of Iowa, Iowa City, Iowa.

NYKROG, Per, Professeur à Aarhus Universitet, Aarhus, Danmark.

O'SHARKEY, Miss E.M., Department of French, Queens College, Dundee.

OWEN, D.D.R., Department of French, St. Salvator's College, St. Andrews, Fife.

PANVINI, Prof. Bruno, Università di Catania.

PAYEN, Jean, Assistant à la Sorbonne, 6, rue Henri Duchêne, Paris 15°.

PELAN, Miss M.M., Department of Medieval French, The Queen's University, Belfast.

PERRAT, Charles, Professeur à l'Ecole des Chartes, 13, boulevard Raspail, Paris, 7°.

MENENDEZ PIDAL, Ramón, Directeur de l'Académie espagnole, Cuesta del Zarzal, 23, Chamartin-Madrid.

PIGNON, Jacques, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Poitiers, 3, avenue de la Porte de Montrouge, Paris, 14°.

POLT, Prof. John H.R., Dept. of Spanish and Portuguese, University of California, Berkeley 4, California.

POTTIER, Bernard, Professeur à la Faculté des Lettres, Palais Universitaire, Strasbourg.

RAYNAUD DE LAGE, Guy, Professeur à la Faculté des Lettres, 15, rue Bonnabaud, Clermont-Ferrand.

REES, Professor J.W., Department of Spanish, The University, Manchester.

REGNIER, Claude, Chargé d'Enseignement à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille, 5, rue de Colmar, Vincennes, Seine.

REID, Professor T.B.W., The Taylor Institution, Oxford.

REMY, P., Prof. à l'Université du Congo Belge, 147, rue du Noyer, Bruxelles 4.

RENSON, Jean, Chef de Travaux à l'Université de Liège, rue de Bois-de-Breux, 188, Jupillé.

RICHTHOFEN, Prof. E. von, University of Alberta, Edmonton, Canada.

RICKETS, P.T., 158, Kyrwicks Lane, Sparkbrook, Birmingham 11.

RIQUER, Martin de, Catedrático de la Universidad, Camelias, 10 y 12, Barcelona.

ROACH, Prof. William, Box 27, Bennett Hall, University of Pennsylvania, Philadelphia 4.

ROBSON, CA., 194C, Banbury Road, Oxford.

RONCAGLIA, Prof. Aurelio, Università di Roma.

ROQUES, Mario, Membre de l'Institut, 2, rue de Poissy, Paris, 5^e.

ROSS, D.J.A., Birkbeck College, Malet Street, London, W.C. 1.

ROSTAING, Charles, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université d'Aix, « La Mirèio », Sant-Mitre-les-Remparts, Bouches du Rhône.

ROUSSEL, Henri, Professeur à la Faculté des Lettres, 18, avenue du Peuple Belge, Lille.

ROUY, François, Assistant à la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux, 49, rue Godard, Caudéran, Gironde.

RUELLE, Pierre, Professeur à l'Université de Bruxelles, avenue des Guérites, 35, Mons.

RUGGIERI, Prof. R.M., Università di Roma.

RUSSELL-GEBBETT, P.S.M., Department of Spanish, The University, Nottingham.

RYCHNER, Jean, Professeur à l'Université, 35, chemin des Pavés, Neuchâtel, Suisse.

SALOMON, Noël, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Bordeaux, 20, avenue du Président Poincaré, Talence, Gironde.

SEGRE, Prof. Cesare, Università di Pavia.

SEGUY, Jean, Professeur à la Faculté des Lettres, 16, rue Velane, Toulouse.

SENNINGER, Charles, Maître-Assistant à la Sorbonne, rue Gambetta, Marlotte, Seine-et-Marne.

SEVERYNS, Albert, Professeur à l'Université de Liège, rue Justin Lenders, 45, Liège.

SHIMMURA Takeshi, Professeur à l'Université de Nagoya.

SICILIANO, Prof. Italo, Università di Venezia.

SMITH, C.C., Department of Spanish, The University, Leeds.

STIENNON, Jacques, Chargé de cours à l'Université de Liège, rue des Acacias, 34, Liège.

SUGGETT, Mrs. H., 142, Redlands Road, Penarth, Glamorgan.

SUTHERLAND, Mrs. D.R., 1, Fyfield Road, Oxford.

TATE, R.B., Department of Spanish, The University, Nottingham.

TAYLOR, Prof. Pauline, Butler Hall (13 F) 400 West 119th Street, New York 27, N.Y.

THOMOV, Prof. Thomas S., 67, Bd Clément Gottwald, Sofia, IV, Bulgarie.

THORPE, Professor L., Department of French, The University, Nottingham.

TROTTER, G.D., Department of Spanish, Queen's Building. The University, Exeter.

TURIAF, Mlle Florence, Membre de l'Ecole française de Rome, 19, rue de Madrid, Paris, 8°.

TYSENS, Mlle Madeleine, Assistante à l'Université de Liège, rue des Côteaux, 48, Liège.

ULLMAN, Professor S., The University, Leeds.

URWIN, K., Department of French, The University, Cardiff.

VAN EMDEN, W.G., 18, Arthur Street, Nottingham.

VECCHI, Prof. Guiseppe, Università di Bologna.

VERGNAUD, Mlle Simone M., 3, rue du Lac, Saint-Mandé, Seine.

VUOLO, Prof. Emilio, Università di Roma.

WALPOLE, Prof. Ronald N., Dept. of French, University of California, Berkeley 4, California.

WATHELET-WILLEM, Mme Jeanne, Assistante à l'Université de Liège, Visé-voie, Vottem.

WATKINS, J.H., Department of French, University College, Bangor, N. Wales.

WHINOM, K., Department of Spanish, Trinity College, Dublin.

WHITEHEAD, F., Department of French, The University, Manchester.

WOLEDGE, Professor B., University College, Gower Street, London, W.C. 1.

WOODS, Prof. William S., Tulane University, New Orleans, Louisiana.

INSTITUTS, UNIVERSITES, BIBLIOTHEQUES

- Agen, *Archives départementales du Lot-et-Garonne*.
Aix-Marseille, *Bibliothèque de l'Université*, rue Benjamin Abram, Aix-en-Provence.
Edinburgh, *University Library*.
Grenoble, *Bibliothèque de l'Institut de Philologie de la Faculté des Lettres*.
Hamburg, *Staats- und Universitätsbibliothek*.
Heidelberg, *Romanisches Seminar der Universität*.
Köln, *Romanisches Seminar der Universität*.
Liège, *Bibliothèque du séminaire de philologie romane de l'Université*.
London, *University Library*.
— *University College Library*.
Los Angeles, *University of California*.
Louvain, *Bibliothèque de l'Université*.
Marburg, *Romanisches Seminar der Universität*.
München, *Romanisches Seminar der Universität*.
Münster, *Romanisches Seminar der Universität*.
Oxford, *Library of the Taylor Institution*.
Paris, *Bibliothèque Nationale, Département des Périodiques*.
— *Bibliothèque de l'Université de Paris, Sorbonne*.
— *Institut de Français de la Faculté des Lettres*, place de la Sorbonne.
— *Librairie d'Argences*, 38, rue Saint-Sulpice, 6°.
— *Librairie C. Klincksieck*, 11, rue de Lille, 7°.
Poitiers, *Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale*, Faculté des Lettres, 8, rue René Descartes.
Roma, *Istituto di Filologia romanza, Facoltà di Lettere, Università di Roma*.
— *Magistero « Maria SS. Assunta »*.
Saint-Lô, *Archives départementales de la Manche*.
Saint-Louis, *Washington University Library*, St. Louis, Missouri.
Toulouse, *Bibliothèque Universitaire*.
Urbana, *University Library*, University of Illinois.

INDEX DES AUTEURS

Les noms des auteurs antérieurs au XVII^e siècle sont en *italique* ; les autres noms sont en romain.

Les chiffres renvoient aux numéros d'ordre. L'abréviation T.R.p.xx renvoie au compte rendu de la Table Ronde du Congrès de Poitiers.

- Adam de la Halle*, T.R. p. 102.
Adenet le Roi, 99, 100.
 Adler, Alfred 9, 10, 97.
 Aeblscher, Paul, 11, 12, 13, 14, 33, 79, 80, 81, 82, 218, T.R. p. 119.
Albert de Metz, T.R. p. 114.
 Alonso, Dámaso, 1, 15, 16, 83, 166.
 Alonso, Manuel, 53.
 Alvar, Manuel, 123, 124, 125, 145, 146, 167, 168.
Annoti de Cologne, 72.
 Aramon i Serra, R., 167.
 Arco, Ricardo del, 177.
 Ares Montes, José, 166.
 Armistead, S.G., 17.
L'Astronome Limousin, T.R. p. 114.
 Attias, Moshe, 169.
 Auerbach, Erich, 18.
 Baader, H., 97.
 Barnett, Monica, 2.
Barrantes Maldonado, Pedro, 137.
 Battaglia, Salvatore, 13, 84.
 Baugh, Albert C., 20.
 Baumer, Iso, 21.
 Beauregard Pandin, 158.
 Bédier, Joseph, 47, 64, 65, 75, 85, 209, 215, 216, 226, T.R. pp. 107, 108, 113, 114, 120, 121.
 Benavides Moro, Nicolas, 147.
Bertrand de Bar-sur-Aube, 209.
 Bezzola, Reto R., 196.
 Blecua, José Manuel, 166.
 Bohigas, Pere, 86.
Bojan, 55.
 Boni, M., 87, 109.
 Bossuat, Robert, 22, 47.
 Bourciez, J., 102, 171.
 Brault, Gérard, 23.
 Brunel, Clovis, 24.
 Bulst, T.R.p. 101.
 Burger, André, 25, 51, 192, 205, T.R.p. 97.
 Bürger, G.A., 158.
 Calderón de la Barca, 158, 219, T.R. pp. 116, 117.
 Cantera Burgos, Francisco, 26, 169, 175.
 Carey-Davis, J., 27.
 Carre, Leandro, 148.
 Caso Gonzalez, José, 149.
 Castellani, Arrigo, 85.
 Castro, Américo, 28.
 Catalan [Menéndez Pidal], Diego, 86, 150, 151, 161, 180, 181.
 Cavaliere, Alfredo, 3, 87.
 Cela, Camilo José, 4, 5.
Cenat, 3.
 Cervantes, 219.
 Chasca, Edmund de, 89.
 Cluzel, Irénée, 114.
 Coirault, Patrice, 56.
 Coll i Alentorn, Miguel, 93.
Commodien, T.R. p. 101.
 Corneille, 68, 226.
 Cossio et Maza Solano, 157.
 Cossio, José Maria de, 152.
 Cremonesi, Carla, 94.
 Crowley, F. et C., 206.
 Damas-Hinard, 223.
 David, H., 29.
 Delbouille, Maurice, 95, 185, 201, 207, T.R. pp. 94, 95, 104, 105, 106, 107.
Desclot, Bernat, 70, 93.
 Dessau, Adalbert, 30, 208.
 Devoto, Daniel, 136, 153, 178.
 Dion, Roger, 96.
 Dionisotti, Carlo, 31.
 Dolça, Miguel, 176.
 Dougherty, D.M., 209.
Eginhard, T.R. pp. 92 à 97.
 Entrambasaguas, J. de, 170.

- Entwistle, William J., 154, 155.
 Espinosa, Aurelio M., 178.
 Farai, Edmond, 200.
 Favati, G., 82, 84, 88, 104, 108, 112, 113, 115, 116.
 Fawtier, Robert, 215.
 Flasche, H., 90.
 Fraile, Medardo, 180.
 Frank, István, 110, 216.
 Frappier, Jean, 97, 191, 209, 210.
 Frings, Th., 79, 80, 122.
 Galmés, Alvaro, 161, 180, 181.
 Gárate, José M., 53.
 Garcia Blanco, Manuel, 156.
García de Campos, Diego, 53.
 Garcia Figueras, Tomás, 157.
 Garcia Matos, Manuel, 126.
 Gardiner, N.E., 151.
 Gasca Queirazza, Giuliano, S.J., 98.
 Gautier, Léon, 215.
 Gil [Garcia], Bonifacio, 129, 130.
Girart d'Amiens, 23.
 Gleim, J.W.L., 158.
 Goethe, 158.
Góngora, 158.
 Gonzalez, José Caso, 181, 182.
 Gonzalo Gustioz, 58.
 Green, Otis H., 105.
 Grégoire, Henri, 227.
 Grimm, 158.
 Gsteiger, Manfred, 32, 210.
 Guarner, Luis, 1, 140, 170.
Guerau de Cabrera, 59.
 Hackett, W.M., 211.
 Halphen, Louis, T.R. pp. 94 à 96.
 Halvorsen, E.F., 33.
 Ham, Edward B., 117.
 Hämel, Adalbert, 216.
 Hart, Thomas R., 158.
 Hempel, H., 122.
 Hems, A., 164.
 Henry, Albert, 99, 100.
 Herder, 158.
 Hibbard-Loomis, L., 34.
 Hofer, Stefan, 35.
 Hoffmann, Hartmut, 101.
 Hollyman, K.J., 102.
 Holmes, Urban T., 36, 85, 106.
 Horrent, Jules, 37, 171, 172, 202, 228, 229, T.R.pp. 92, 111, 114.
 Imbs, Paul, 189.
 Jaus, H.R., T.R.p. 101.
Jean de Grouchy, T.R.p. 102.
 Jenkins, T.A., 206.
 Jodogne, Omer, 187, 212, 224.
Juan Ruiz, T.R.pp. 108, 109.
 Junker, A., 100, 103.
 Kahane H. et R., 104.
 Knudson, Charles A., 120.
 Köhler, Erich, 117.
 Kohler, Eugène, 91, 105, 223.
Konrad, 51, T.R.p. 119.
 Lacarra, J., T.R.p. 98.
 Lachman, 85.
 Lafaurie, Jean, 222.
 Lambert, Elie, 38, 39, 40, T.R.pp. 92, 94, 96, 97, 98.
 Larrea Palacin, Arcadio de, 174, 175.
 Lausberg, Heinrich, 41, 80, 83, 95, 107.
 Learned, Henry D., 99.
 Lecoy, Felix, 94, 111, T.R.pp. 96, 107, 108, 112 à 115.
 Lefèvre, Yves, T.R. p. 103.
 Le Gentil, Pierre, 42, 43, 97, 188, T.R. pp. 92 à 122.
 Lejeune, Rita, 107, 199, 213, 225, T.R.p. 112.
 Lessing, 158.
 Levy, R., 74, 97.
 Li Gotti, Ettore, 44.
 Lods, Jeanne, 214.
 Lohmann Villena, Guillermo, 159.
 Longfellow, 206.
 López de Vergara, María Jesús, 182.
 Lot, Ferdinand, 47, 106, 215.
 Louis, René, 29, 45, 46, 201, 215, 230, T.R. pp. 97, 101 à 103, 113.
Lucas de Tuy, 17.
 Macabich, Isidor, 176.
 Mandach, A. de, 48, 108, 216, T.R.pp. 94 à 96.
 Mandeville, 2.
 Marin, Pedro, 177.
 Mattaini, Adelaïde, 109.
 McMillan, D., 217.
Mena, Juan de, 146.
 Menéndez Pidal, Ramón, 16, 42, 69, 111, 157, 160, 161, 162, 178, 179, 180, 181, 197, 205, 216, 227, 229, 230, T.R.pp. 92 à 122.

- Menéndez y Pelayo, 165.
Meredith-Jones, 216.
Metge, Francisco, 132.
Meunier, F., 88.
Michel, Francisque, 14.
Mila y Fontanals, Manuel, 49.
Miles, Josephine, 50.
Minis, C., 51.
Mohedano Hernández José Maria, 162.
Moncrif, 158.
Monfrin, Jacques, 6, 97, 112.
Montesinos, José F., 135.
Monteverdi, A., 97, 119, 193, 218,
T.R.pp. 99, 100, 101, 104, 115, 116,
119, 120.
Morales, Mercedes, 182.
Munz, P., 101.
Muraille, G., 110.
Nachtmann, Francis W., 52.
Noy, Francisco, 7.
Olschki, Leonardo, 231.
Palacios Madrid, Francisco, 53, 54.
Parent, M., 81.
Paris, Gaston, 206, 216, T.R.p. 97.
Paris, Paulin, 209.
Pauphilet, 216.
Pérez de Hita, 146.
Pérez de Urbel, O.S.B., Fr. Justo, 53.
Pérez Gómez, Antonio, 132, 139, 141.
Pérez Vidal, José, 133, 134.
Piel, J.M., 121.
Pighi, Giovanni Battista, 55.
Poggioli, Renato, 55.
Polt, J.H.R., 89.
Pulci, 221.
Pulgar, Hernando del, 146.
Ravier, Xavier, 56.
Renan, Ernest, 215.
Richthofen, Eric von, 57, 113, 219, 232.
Riquer, M. de, 7, 49, 58, 59, 70, 114, 163,
167, 190, 220.
Rodríguez-Monino, Antonio, 127, 128,
136, 137, 138, 143, 144, 183.
Romano, David, 168, 174.
Romeu Figueras, José, 126, 142.
Roncaglia, Aurelio, 60, 194.
Roques, Mario, 96, 114, 119, T.R.p. 92.
Rossellini, Aldo, 61, 62, 63, 115, 116.
Rosset, 226.
Roussel, Henri, 64.
Rubio y Balaguer, Jordi, 93.
Ruggieri, R.M., 221.
Russell, P.E., 65.
Rychner, Jean, 56, 117, 195, 201, 217,
T.R.p. 100.
Salinas, Pedro, 66, 67, 68.
Salomonski, Eva, 26.
Sánchez, Alberto, 170.
Sánchez, Tomás Antonio, 223.
Sanctus Guarner, M., 69.
Sansone, Giuseppe E., 98.
Sayers, Dorothy, 8, 118.
Schlegel, A.W., 158.
Schmeck, H., 121.
Schneider, Marius, 126.
Seguy, Jean, 56.
Serra, Elías, 179.
Simpson, Lesley B., 92.
Singleton, Mack, 92.
Smyser, H., 216.
Soldevilla, Fernando, 70.
Sostegno di Zanobi, 31.
Spens, Willy de, 71.
Stengel, E., 209.
Stienon, Jacques, 72, 222.
Subira, José, 164.
Suchier, Hermann, 215, 225.
Taylor, Archer, 73.
Taylor, Pauline, 120.
Tiemann, Hermann, 74.
Timoneda, J. de, 128.
Thomas, T.R.p. 119.
Thomov, Th.S., 223.
Thoron, Ward, 216.
Torres Naharro, 137.
Turolde, 205, 216, T.R.pp. 110 à 121.
Tyssens, Madeleine, 203, 224.
Urwin, Kenneth, 10.
Varconcelos, Carolina Michaëlis de, 150.
Vega, Lope de, 146, 219, T.R.p. 116.
Viard, Jules, 209.
Villamantilla de Perales, Marqués de,
165.
Vinaver, Eugène, 75.
Viscardi, A., 218.
Volmöller, K., 131.
Vries, Jean de, 76.
Wace, 193.
Wais, Kurt, 121, 122.
Walpole, Ronald N., 77, 97.

Wathelet-Willem, Jeanne, 78, 97, 204,
225.
Weinrich, H., 91.
Westfall Thompson, J., T.R.pp. 94, 95.

Whitehead. F., 226.
Wolledge, Brian, 186.
Zabala, Arturo, 173, 183.
Zumthor, Paul, 198.

INDEX DES MATIERES ET DES ŒUVRES

(Les titres d'ouvrages sont en italiques. — Il va de soi que lorsqu'une notion est donnée sans autre précision, il faut comprendre : rôle de cette notion dans l'épopée.)

- El *Alcalde de Zalamea*, T.R.pp. 116,117.
Aiol, 36, 212.
Aliscans, 97, 203, 214, T.R.p. 106.
 Alphonse II d'Aragon, 59.
 Alphonse V de Portugal, 147.
 Alphonse X le Sage, 142.
Alfonso XI (Crónica de), 151.
Alfonso XI (Poema de), 86.
Annales d'Anione, T.R.pp. 95, 121.
Annales de Metz, T.R.p. 121.
Annales royales, T.R.pp. 118, 121.
 Antéa, 221.
 AOf, 45, 48, 108, 206, 216.
Aspremont, 6, 112, 214.
Athelston, 20.
 Audigier 212, T.R.p. 102.
 Auteur (rôle de l'— dans la création épique), 42, 188, 210, T.R.pp. 109 à 121.
 Aye d'Avignon, 3, 208.
Aymeri de Narbonne, 203, 214, 224.
 Baligant, 221. T.R.pp. 115, 116.
Bataille de Maldon, 226.
Bataille Loquifer, 2, 203.
Beves of Hampton, 20.
 Byzantine (culture), 55.
Carmen Campidoctoris, 37.
 Cartario Alessandrino, 12.
 Charlemagne, 34, 58, 197, 198, 205, 216.
Charroi de Nîmes, 224.
 Cheltenham (manuscrit), 209.
Chevalerie Vivien, 97, 204, 214, 224.
Chevalier au Cygne, 214.
 Chimène, 67, 219.
Chronicon Mundi, 17.
Chronique de Saint-Denis, 209.
 Cid, 1, 4, 5, 17, 27, 28, 37, 53, 54, 60, 65, 66, 67, 68, 89, 90, 91, 92, 219, 223, 232.
Condesa traidora, 219.
 Cor, 51, 192.
Couronnement de Louis, 7, 195, 207, 210, 224, T.R.p. 107.
Cuarta Crónica General, 142.
Crónica de Castilla, 17.
Crónica de los Reyes Católicos, 146.
 Dagobert, 22.
 Dammartin (comtes de), 22.
 Don Quichotte, 156.
 Doon de *Mayence*, 209.
 Eléonore d'Aquitaine, 71.
 Elvira (Doña), 17.
 Enfance, 214.
Enfances Guillaume, 207, 214, 224.
Enfances Ogier, 100.
Enfances Renier, 94, 214.
Enfances Vivien, 207.
Ensenhamen, 59.
Entrée d'Espagne, 13, 31, 218, 221.
 Epées, 55, 68, 219, 232.
 Esturni, 78.
 Fatti di *Spagna*, 221.
 Féodalité, 19, 196, 208, 209, 223.
 Fierabraccia, 31.
 Fierabras, 9.
 Gaidon, 208.
 Galien le *restoré*, 209.
 Ganelon, 192, 205, 208, 219.
Garin de Monglane, 207, 209.
 Gautier d'Aquitaine, 199.
 Gautier del Hum, 199.
 Geloyra, 17.
 Géographie, 46, 60, 211, 215, 225, T.R.pp. 97 à 99.
 Gerbert de Metz, 120.
Girart de Roussillon, 47, 77, 121, 188, 196, 211, T.R.p. 102.
Girart de Vienne, 7, 121, 209, 224.
 Godefroid le Barbu, 72.
Godin (Chanson de), 88.
Gormont et Isebart, 45, 47, 76, 225.
Granada (Las guerras civiles de), 146.

- Guibert d'Andrenas*, 207.
Gui de Nanteuil, 3, 87, 208.
Guide du Pèlerin de Saint-Jacques, 46.
Guillaume (Chanson de), 45, 57, 77, 78, 97, 113, 204, 209, 213, 214, 225, T.R.p. 106.
Guillaume d'Orange (Cycle de), 47, 52, 97, 187, 209, 219, 224.
Guillelme (Chancun de), 7.
Guitalin et Karlamagnus Saga, 232.
Guy of Warwick, 20.
Havelok, 20.
Hernán dez Girón, 159.
Hernaut de Beaulande, 209.
Héroïsme, 200, 214, 226.
Histoire, 31, 40, 43, 47, 72, 76.
Horn et Rimel, 35.
Humour, 27, 77.
Huon de Bordeaux, 36.
Ibañeta (col d'), 46, T.R.p. 98.
Igor (Gesta di), 55.
Improvisation, 195, 201, 217.
Individualisme, 42, 228, T.R.pp. 104 à 122.
Jongleurs, 42, 117, 185, 190, 195, 201, 210, T.R.p. 105.
Justice, 208, 219.
Karlamagnussaga, 11, 79, 82.
Karl Magnus, 11, 82.
Keiser Karls Krönike, 11, 82.
King Horn, 20.
La Cerda (Don Juan de), 150.
Lara (Infants de), 132.
Liber Sancti Jacobi, 38.
Libro de buen amor, 60, T.R.pp. 108, 109.
Louis le Pieux, T.R.p. 95.
Margariz de Sibille, 116.
Marionnettes (et décoration), 21, 44.
Marsile, 46, 197.
El Médico de su honra, T.R.pp. 116, 117.
Merveilleux, 197, 214.
Montage Guillaume, 186, 203.
Montage Rainouart, 203.
Monnaies, 36, 222.
Monteada (Légende de Guillermo Ramón de), 70.
Morgante, 221.
Mort Aymeri, 207.
Munjoie, 34.
Musique, T.R.pp. 100 à 104.
Myreur des Histoires, 2.
Narbonnais, 207.
Nibelungenlied, 122.
Nota Emilianense, 15, 83, 216, T.R.p. 119.
Odyssée (L'), 155.
Ogier, 2, 43, 47, 187, 196, 208.
Olivier, 9, 12, 19, 62, 84, 192, 199, 216, 226.
Onomastique, 24, 26, 63, 231.
Orale (Tradition), 18, 20, 123, 126, 190, 194, 195, 201, 210, 216, 217, T.R.pp. 92 à 122.
Oriflamme, 34.
Origines (des épopées), 10, 18, 29, 42, 56, 65, 95, 111, T.R.pp. 92 à 122.
Osorio Elena, 146.
Parodie, 209, 212.
Passio Agilolfi, 72.
Passio Rotolandi, 51.
Pedro de Cardena (San), 65.
Pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle, 38, 39, 216.
Pèlerinage de Charlemagne, 7, 41, 77, 81, 202.
Planctus, 78, 198, 204.
Primera Cronica Général de España, 60.
Prise d'Orange, 224.
Prologue, 1, 3, 32, 210.
Proverbes, 73.
Pseudo-Turpin, 46, 216, T.R.p. 97.
Rainouart, 77, 213.
Raoul de Cambrai, 7, 30, 36, 47, 77, 187, 196, 208.
Raquel, 26.
Reali di Francia, 109.
Recueil de Cambridge, T.R.p. 106.
Refrain, 45, 78, 194, 204.
Regordane (Voie), 24.
Remaniement, 190, 203, 207, 210, 213, 221, 224, T.R.pp. 116 à 122.
Renaud de Montauban, 193, 196, 208, T.R.p. 108.
Renaud (Roi), 134.
Renier de Gênes, 209.
Richard the Lion-Hearted, 20.
Rinaldo, 31.
Roland, 12, 19, 46, 62, 84, 192, 199, 205, 215, 216, 222, 226, T.R.pp. 92 à 97.

- Roland (Chanson de)*, 7, 8, 13, 14, 25, 28, 33, 34, 41, 45, 46, 47, 48, 50, 58, 60, 61, 69, 73, 77, 79, 80, 95, 98, 103, 104, 107, 108, 115, 116, 118, 189, 192, 193, 197, 198, 199, 200, 205, 206, 215, 216, 219, 221, 223, 225, 226, T.R.pp. 92 à 122.
- Rolandslied*, 73.
- Rolelan a Saragossa*, 220.
- Romancero :
- Allemagne, 158.
 - *Amantes perseguidos*, 124.
 - Amérique, 178.
 - Aragon, 177.
 - « *Ay ! un galán de esta-villa !* », 149.
 - « *Ay Dios, qué buen caballero !* » (Tèllez Girón), 146.
 - *La bella en misa*, 125.
 - *Blanca Flor y Filomena*, 133.
 - *La boda estorbada*, 123, 161.
 - Canaries, 133, 134, 160, 179, 182.
 - Caroligien, 130, 171.
 - Castille, 126, 137, 148, 163.
 - Cid, 132, 140, 170.
 - *Conde Dirlos*, 155.
 - *Conde Olinos*, 154, T.R.p. 109.
 - *La dama y el pastor*, 133.
 - « *De Granada parte el moro* », 146.
 - *Doncella gueresca*, 124.
 - *La esposa fiel*, 133.
 - Estrémadure, 129, 130.
 - Etudes générales, 16, 49, 143, 153, 156, 161, 162, 166, 172, 178, 180, 181.
 - Don *Fadrique*, 165.
 - *Flor de Enamorados*, 136.
 - *Gerinaldo*, 123, 161.
 - « *Herido está don Tristan* », 137, 163.
 - *Hermanas reina y cautiva*, 124.
 - Historique, 128, 130, 134, 139, 141, 142, 146, 147, 150, 151, 159.
 - *Luna (Alvaro de)*, 139.
 - Madrid, 126.
 - *Moro Alcaide...*, 146.
 - *Muerte del Principe de Portugal*, T.R.p. 110.
 - *Muerte del Principe Don Juan*, 134.
 - Nuevo, 131, 135, 136, 138, 144.
 - Origines, 154, 155, 156, 158.
 - *Padilla (Garcia de)*, 151.
 - « *Pasébase el rey moro* », 146.
 - Pérou, 159.
 - *El Polo y la infanta deshonrada*, 124.
 - « *Por la vega de Granada* », 146.
 - Portugais, 178.
 - religieux, 152, 157.
 - *Rey don Pedro*, 141, 150.
 - *Rey envidioso de su sobrino*, 124.
 - Sefardi, 123, 124, 145, 147, 164, 168, 169, 174, 175, 178.
 - *La serrana*, 133.
 - Style, 156.
 - Versification, 156, 178.
 - Virgilius, 125.
 - « *Yo sali de la mi tierra* », 142.
- Roman courtois, 190, 193, 209, T.R.p. 108.
- Romans moyens-anglais, 20.
- Roncesvalles*, 58.
- Roncevaux, 38, 40, 46, 171, T.R. pp. 92, 97, 98.
- Rosa real, 128.
- Rotta di Roncisvalle*, 31.
- Saga, 33.
- Saga af Runzivals bardaga*, 80.
- Saint :
- Alexis (Vie de), 189, T.R.pp. 99, 101, 104.
 - Bernard, 10.
 - Léger (Vie de), T.R.pp. 99, 100, 101.
 - Pierre, 34.
 - Pierre d'Alcantara, 137.
- Saisnes (*Chanson des*), T.R.p. 112.
- Siège de *Barbastre*, 207, 224.
- Siete Infantes (Cantar de los)*, 58.
- Spagna, 31, 221.
- Technique littéraire, 184 à 204.
- Tervagant, 231.
- Théséus de Cologne*, 22.
- Tirant lo Blanch*, 163.
- Topique, 19.
- Toponymie, 13, 46, 53, 54, 57, 213, 215, 220, 225.
- Traditionalisme, 42, 69, 76, 197, 205, 228, T.R.pp. 92 à 122.
- Trahison, 208.

Troubadours, 71.
Trouvère, 185, 201, T.Rp. 105.
Turpin, 199, 200.
Variantes, T.R.pp. 104 à 109.
Versification, 41, 193, 194, 195, 203, 211,
212, 213. T.R.pp. 99 à 104.
Vidas, 26.

Vita Karoli, T.R.pp. 92 à 94.
Vivien, 10, 78, 204, 214, 225.
Vocabulaire, 34, 50, 51, 60, 102, 189,
191, 206, 211, 212, 213, 215, 220.
Voyages, 2.
Waltharius, 199.
Zaide, Zaida, 146.

TABLE DES MATIERES

Avant-Propos	1
Organisation de la Société, Sections nationales	2
Bulletin	3
Liste des Abréviations	5
Chansons de Geste, Textes, éditions, manuscrits, traductions	9
" Etudes critiques	11
" Comptes rendus	26
Travaux en cours	32
Romancero, Textes, éditions, manuscrits, traductions	35
" Etudes critiques	41
" Comptes rendus	47
Colloques et Congrès, Colloque de Liège	53
" Congrès de Poitiers	59
" Table Ronde du Congrès de Poitiers	91
Liste des membres de la Société	124
Index des noms	132
Index des matières et des œuvres	136

