



HAL
open science

À la mode de Bretagne : la culture arthurienne dans le Roman du Hem de Sarrasin (1278) et le Roman de Guillaume d'Orange

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. À la mode de Bretagne : la culture arthurienne dans le Roman du Hem de Sarrasin (1278) et le Roman de Guillaume d'Orange. Christine Ferlampin-Acher. Arthur après Arthur : la matière arthurienne tardive en dehors du roman arthurien, de l'intertextualité au phénomène de mode / sous la direction de Christine Ferlampin-Acher, Presses Universitaires de Rennes, pp.517-537, 2017, 978-2-7535-5268-5. hal-01624025

HAL Id: hal-01624025

<https://hal.science/hal-01624025>

Submitted on 26 Oct 2017

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

**A la mode de Bretagne : la culture arthurienne
dans le *Roman du Hem* de Sarrasin (1278)
et le *Roman de Guillaume d'Orange* (entre 1454 et 1456)**

Christine FERLAMPIN-ACHER

« À la mode de Bretagne : la culture arthurienne dans le *Roman du Hem* de Sarrasin (1278) et le *Roman de Guillaume d'Orange* », dans *Arthur après Arthur. La matière arthurienne tardive en dehors du roman arthurien (1270-1530)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 517-537

A la fin du Moyen Âge, la tradition arthurienne fournit des sujets pour des pratiques comme les pas d'armes, les entrées royales, les tournois, et pour des œuvres d'art, en particulier les tapisseries. A un moment où les productions littéraires arthuriennes deviennent rares, à l'inverse les cas de transfictionnalité médiatique se multiplient¹. Pourtant deux exemples suggèrent que ces deux pratiques ne se succèdent pas : le *Roman du Hem*² décrit dès 1278 un tournoi réel, à coloration arthurienne, qui eut lieu, et tardivement, en 1454-6 le *Roman de Guillaume d'Orange* présente encore quelques allusions arthuriennes. Il semble qu'il y ait eu une mode arthurienne, dès les années 1270, à la fois littéraire et extra-littéraire, transmédiate. A travers deux témoins très différents (la matière arthurienne est l'objet dans le *Tournoi du Hem* d'une double transmédialité, dans le *Roman de Guillaume d'Orange* d'une transfictionnalité minimale), on verra d'une part la diversité des emplois qui sont faits de la matière arthurienne, désormais désolidarisée du roman arthurien, et on tentera de cerner à quoi correspond la culture arthurienne supposée et véhiculée par ces œuvres et quelles en sont les inflexions : plastique, la matière arthurienne reçoit des éclairages différents.

Le *Roman du Hem* est la mise en *roman* en 1278 d'un tournoi à scénario arthurien qui eut lieu au Hem. L'événement historique qui lui sert de base résulte d'une mise en scène ludique, comme il y en eut tant jusqu'au XVI^e siècle³ : premier transfert médiatique. Sarrasin, ensuite, mit en *roman* l'événement : deuxième transfert médiatique, dont la mise en œuvre est court-circuitée par la convocation d'éléments littéraires par l'auteur, indépendamment de la réalité historique. La matière arthurienne intervient donc au moins à trois niveaux : d'une part comme base du scénario réel, d'autre part comme scénario réel retranscrit par le récit, et enfin comme référence passant directement de la culture de l'auteur au texte.

N. F. Regalado a étudié la performance arthurienne mise en scène dans le *Roman du Hem*. On insistera sur le fait que, si le tournoi arthurien devient un type de spectacle assez

¹ Sur la transfictionnalité médiatique, voir l'introduction p. XXX. Sur ces pratiques et cette constatation, voir NADOT S., « Arthur et ses chevaliers : un scénario pour le sport », à paraître dans C. FERLAMPIN-ACHER (dir.), *La matière arthurienne tardive en Europe*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

² SARRASIN, *Le roman du Hem*, éd. A. HENRY, Bruxelles, Éditions de la Revue de l'Université de Bruxelles, Paris, Belles Lettres (Travaux de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Bruxelles), 1939.

³ Pour les pratiques chevaleresques (tournois, pas d'armes) à scénario arthurien, voir l'art. de S. NADOT, cité *supra* et les travaux fondateurs de HUIZINGA J., *Herfsttij der Middeleeuwen : studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1919, trad. française *L'automne du Moyen Âge*, Paris, Payot (Petite Bibliothèque), réimpr. 2015 et STANESCO M., *Jeux d'errance du chevalier médiéval : aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge*, Leiden, New York..., E. J. Brill, 1988. Sur le *Roman du Hem* et la performance arthurienne qu'il met en scène, voir REGALADO N. F., « Performing romance : Arthurian interludes in Sarrasin's *Roman du Hem* (1278) », in E. B. VITZ, N. F. REGALADO et M. LAWRENCE (dir.), *Performing Medieval Narrative*, Cambridge, Brewer, 2005, p. 103-119 et « A contract for an early festival book : Sarrasin's *Le Roman du Hem* (1278) », in L. POSTLEWATE et W. HÜSKEN (dir.), *Acts and Texts : Performance and Ritual in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2007, p. 249-267.

bien représenté à la fin du Moyen Âge, il ne constitue en revanche ni un genre ni un corpus littéraire. Pourtant le tournoi est un motif littéraire très largement répandu, en particulier dans le roman arthurien, mais pas uniquement (comme en témoigne *Ipomedon* de Hue de Rotelande), en particulier sous la forme du tournoi de trois jours, et plusieurs œuvres, en vers, adoptent le tournoi comme élément structurant (*Tournoiement Antecrist* de Huon de Méry, *Roman du Hem, Tournoi de Chauvency*). Le *Tournoiement Antecrist* (peu après 1233)⁴, à la croisée de la matière arthurienne et de l'allégorie⁵, met en scène un tournoi à partir du modèle des psychomachies, en sollicitant de nombreux éléments arthuriens, à une époque où la matière de Bretagne était à la fois encore productive et suffisamment implantée pour pouvoir se désolidariser du genre fondateur qu'est le roman arthurien, et avait déjà pris, avec la *Queste del Saint Graal* une dimension allégorique et morale. Le *Tournoi du Hem* en revanche est composé en 1278 à un moment où la production romanesque arthurienne s'essouffle : ce texte est l'un des renouvellements originaux que connaît une matière en perte de vitesse, qui met par écrit un tournoi, « feintise ludique » telle qu'on peut en trouver dans les jeux de rôle⁶. Se proposant d'écrire un roman et se référant à Chrétien de Troyes et à ses œuvres « delitables » (v. 473, v. 476 et v. 479), l'auteur, alors qu'il rend compte d'un événement semble-t-il historique, ne se pose jamais en chroniqueur, en historien. Le tournoi réel est une « feintise » arthurienne (qui imite la littérature), et le tournoi littéraire imite, littérairement, cette imitation.

Sachant que les tournois à scénario arthurien furent assez nombreux, on aurait pu imaginer que le tournoi arthurien se constitue sinon en genre, du moins en corpus. Or il n'en va pas ainsi : le roman de Sarasin est isolé. Lorsque, moins de vingt ans après le *Roman du Hem*, Jacques Bretel, en 1285, raconte dans *Le tournoi de Chauvency*⁷ à nouveau un tournoi réel, qui eut lieu dans la Meuse, à l'instigation du comte de Chiny, les participants ne jouent pas aux chevaliers arthuriens et paraissent sous leur identité historique. A l'extrême fin du texte, la célébration de l'amour est appuyée « par atortiteit » (v. 4394) sur des exemples littéraires, qui témoignent de la culture de l'auteur : huit vers portent sur l'*Eneas*, puis neuf présentent des références arthuriennes (quatre vers concernent Lancelot et Guenièvre, un Tristan, un Palamède, et trois Chaïdain, en qui l'on reconnaît Kaherdin v. 4404-4412), avant que ne soient mentionnés Troie, Vénus et Priam. Cette culture cependant paraît plus orale qu'écrite : il est question de « Lancelot dont oït aveis, / Et cil Tristan ke bien saveis » (v. 4407-8), et la forme « Chaïdan », tout à fait inhabituelle, ressemble à une déformation orale⁸. La culture arthurienne passe désormais par l'oral : on parle de ses héros même si l'on n'a pas lu les œuvres. Phénomène courant, d'une culture divulguée, socialisée. Dans le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut (1363-1365), la dame, dans la lettre VII, donne à l'amant plusieurs exemples de couples qui se sont aimés sans se voir : « Artus de Bretagne et Florence, la fille au roy Eme-nidus, et maint autre dont je sui certaine que vous avez oÿ parler »⁹.

Si le *Roman du Hem* repose sur une culture arthurienne double (celle des organisateurs, celle du poète), qui reste encore très littéraire, dans *Le tournoi de Chauvency*, l'auteur, alors même que l'on a continué à pratiquer les tournois arthuriens durablement (par exemple chez les bourgeois de Tournai en 1331), choisit de mettre en récit un tournoi sans scénario arthurien, et surtout où la référence arthurienne est tenue à distance. Certes Jacques Bretel a certai-

⁴ Voir l'article de Fabienne Pomel dans le présent volume.

⁵ Voir mon art. « La fée Proserpine dans Artus de Bretagne : délocalisation arthurienne, construction folklorique et évidemment spirituel », à paraître dans C. CROIZY-NAQUET et al. (dir.), *Théâtre et révélation : Donner à voir et à entendre au Moyen Âge, Mélanges en l'honneur de Jean-Pierre Bordier*.

⁶ Voir CAÏRA O., *Jeux de rôle. Les forges de la fiction*, Paris, CNRS éditions, 2007.

⁷ Ed. M. DELBOUILLE, Paris, Droz (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège), 1932.

⁸ Sur cette dimension orale de la culture arthurienne, voir l'introduction p. XXX. On trouvera dans le *Roman de Guillaume* une autre déformation de ce nom : voir *supra*.

⁹ Ed. P. IMBS, présentée par J. CERQUIGLINI-TOULET, Paris, Livre de Proche, 1999, p. 160.

nement été tenu par la réalité de ce tournoi, sans scénario arthurien, mais la discrétion de la référence arthurienne dans son texte montre que le tournoi arthurien ne s'est pas imposé à lui comme modèle poétique, et que la référence arthurienne s'est délittérisée. L'expérience de Sarasin est donc originale (un seul manuscrit la conserve) : comme souvent, nous constatons que les œuvres qui ont réinvesti largement la matière arthurienne, jusqu'au XVI^e siècle, n'ont pas fait école. Paradoxalement la matière arthurienne est vivante dans la mesure où elle a pu susciter des œuvres diverses et originales, mais son incapacité à faire « genre » a certainement poussé la critique à considérer qu'elle était épuisée, faute de n'avoir pas constitué un horizon d'attente générique formellement identifiable, comparable au roman arthurien des XII^e et XIII^e siècles.

Quelle place occupe la matière arthurienne dans l'œuvre de Sarasin ? Les noms arthuriens, portés comme pseudonymes par les participants au tournoi, sont nombreux : Guenièvre, Artus (v. 325, v. 486, v. 670, v. 812), Kex, Soredamours, Merlin (v. 327), Lancelot (v. 332), Perceval (v. 477), Gauvain (v. 334) sont évoqués, ainsi que le Chevalier au Lion. Trois personnages arthuriens ont une stature particulière : le Chevalier au Lion (« varlet » v. 428, « vassal » v. 1454, v. 2797), Guenièvre (8 mentions) et Kex (67 mentions). Si ce sont surtout des personnages qui sont mentionnés, quelques lieux le sont aussi (« Carduel » v. 557, « Bretagne » v. 337, « Grant Bretagne » v. 496, « Haute Bretagne » v. 323, « Norhombelände » v. 637, « Salebire » v. 326). Le Graal est évoqué deux fois (v. 324, v. 478), tout comme la « Table Reonde » (v. 335, v. 480)¹⁰.

Cependant au-delà du transfert médiatique dont le récit rendrait compte objectivement, la mise en roman multiplie les indices de littéarité. Une fois évoquées les circonstances dans lesquelles le tournoi a été organisé, une longue intervention de l'auteur vient en effet inscrire le texte dans un genre et une tradition : le roman, et en particulier celui de Chrétien de Troyes :

Sarrazins dist en sa parole
 C'un rommant i vaurra estraire,
 Selonç çou qu'il en savra faire.
 Oï avés des Troïiens
 Et du remant que Crestiiens
 Trova si bel de Perceval,
 Des aventures du Graal,
 Ou il a maint mot delitable.
 De chiaus de la Reonde Table
 Vous a on mainte fois conté
 Qu'il furent de si grant bonté
 Et de si grant chevalerie
 Qu'en toutes cours doit estre oïe
 La prouece et la vertu
 Qui fu u vaillant roi Artu
 Et es chevaliers de sa court.
 Or vous pri que cascuns s'atourt
 De biaux mos oïr et entendre
 Et je dirai, sans plus atendre,
 De toute le plus bele emprise
 Qui onques en France n'en Frise
 Fust emprise, que nus hom sace.
 On la crie en mainte place
 Et en mainte contree estraingne.
 Seüe est en la Grant Bretagne,
 Ou les aventures avienent. (v. 472-497)

¹⁰ Quelques noms sont plus incertains : *Bruiant d'Uel* (558), dont le nom peut être appelé par la rime, serait selon A. Henri, l'éditeur du texte, une déformation de Bruiant des Îles, qui apparaît dans *Erec et Enide*.

L'affirmation auctoriale et la protestation d'humilité traditionnelles (v. 472 et v. 474), la mention des Troyens qui inscrit l'histoire dans une *translatio* laudative (v. 475), la référence explicite à Chrétien de Troyes, à son *roman* du Graal, à la familiarité (v. 481) des récits de la Table Ronde (racontées ou lues oralement)¹¹, le plaisir de la lecture, la valorisation idéale du monde d'Arthur promu modèle, constituent la matière arthurienne en matrice d'un récit, désigné comme *roman*, et non comme *histoire* ou chronique, alors même, nous le verrons, que le récit du tournoi multipliera les protestations de véridicité.

On ne s'étonnera pas de trouver des motifs à résonance arthurienne, tirés des romans de Chrétien de Troyes (en particulier *Le Chevalier au Lion*, *Erec et Enide* et *Le Chevalier de la Charrette*)¹²: le tournoi d'abord, qui constitue le cadre de l'œuvre ; la cour, où règnent Guenièvre et la mauvaise langue de Kex ; le Chevalier au Lion, qui est accompagné effectivement par un lion et qui délivre quatre demoiselles (v. 704sq) ; l'aventure avec inscription explicative sur une croix (qui évoque moins les romans en vers de Chrétien que les romans en prose et les pas d'armes contemporains) et cor à sonner (v. 1070) ; demoiselle en pleurs et en piteux équipage accompagnée par un nain armé d'une « corgie » et maltraitée par son chevalier pour la punir d'avoir dit que les chevaliers de Guenièvre, dont il ne fait pas partie, étaient les meilleurs (v. 3018sq). Le cri « Or est venu qui aunera » (v. 1906) résonne en écho au *Chevalier de la Charette*¹³.

Pourtant si l'arrière-plan arthurien a bien été étudié et en particulier la relation à l'œuvre de Chrétien de Troyes, il me semble que la place de la matière arthurienne pose quelques problèmes.

D'une part, malgré les revendications intertextuelles du poète, qui mentionne Chrétien, certaines références peuvent ne pas être directement littéraires, mais renvoyer plutôt à une culture commune, orale. En particulier « Or est venu qui aunera » est à l'époque déjà devenu proverbial et n'évoque pas nécessairement chez le lecteur un souvenir romanesque. Par ailleurs l'unique manuscrit présentant notre texte n'identifie pas le proverbe et note « aimera » au lieu de « aunera », plus rare : le copiste n'a de toute évidence pas reconnu la formule, ce qui a été aussi le cas dans certains témoins d'*Artus de Bretagne* aux XIV^e et XV^e siècles¹⁴.

De fait, les références arthuriennes ne sont pas si précises qu'on pourrait l'imaginer. Le texte présente moins des citations comme celles que l'on trouve dans *Claris et Laris* ou dans *Laurin*¹⁵ que des motifs communs, des références topiques, qui sont en particulier concentrés dans le long développement de Courtoisie :

[...] Haute Bretaingne,
De coi li Graaus nous enseigne
que li rois Artus en fu sires.
Encore i a en Salebire
Pieres que Merlins de sen tans
I assist par engiens pendans
Et autres merveilles pluisours.

¹¹ Oïe v. 484, oïr et entendre v. 489.

¹² Voir l'éd. d'A. HENRI, p. LIIsq ainsi que les notes.

¹³ Voir CHRETIEN DE TROYES, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. M. ROQUES, Paris, Champion, 1981, v. 5563, v. 5564, v. 5571, v. 5618, v. 5963. Sur cette formule, voir SNEYDERS DE VOGEL K., « Or est venuz qui aunera », *Neophilologus*, 21, 1936, p. 263-264 ; NITZE W. A., « Or est venuz qui aunera : a medieval dictum », *Modern Language Notes*, 56, 1941, p. 405-409 et LE RIDER P., « "Or est venuz qui l'aunera" ou la fortune littéraire d'un proverbe », in *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e siècle offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, Paris, École normale supérieure des jeunes filles, 1978, p. 393-409, ainsi que ma note au §184,2 de mon édition d'*Artus de Bretagne*, Paris, Champion, 2017.

¹⁴ Voir la note au §184,2 de mon édition citée *supra* et la note de l'édition de P. Henry du *Roman de Hem* au vers 1906.

¹⁵ Voir mon article dans le présent volume : « Interpolations et « extrapolations » : études de quelques épisodes arthuriens aux marges de récits », et en particulier la note 16.

La trueve on les bons joustours,
Les durs, les roides et les fors.
Lancelos, qui par ses efforts
Ot de maint chevalier le pris,
Et Gavains, qui fu bien apris,
Et cil de la Table Reonde,
Qui furent li millor du monde
Furent tout de Bretagne né. (v. 322sq)

Ce « digest » n'est pas sans erreur. Lancelot n'est pas exactement né en Bretagne : il est fils du roi Ban de Benoïc, le Benoïc étant aux confins de l'Armorique et de la Gaule. Le nom « Bruiant d'Uel », attesté par la rime (v. 558), qui serait selon A. Henry Bruyant des Îles est approximatif. Les mentions renvoyant au *Chevalier au Lion* sont vagues. Le motif du Chevalier au Lion a connu une grande vogue à la fin du Moyen Âge, et il dépasse largement le cadre arthurien, comme en témoignent *Lion de Bourges*, *la Dame a la Lycorne*, *Gilles de Chin*, ou *Le Dit du Lion* de Guillaume de Machaut. Certes les quatre demoiselles que le chevalier délivre rappellent de loin Pesmes Aventures (A. Henry, p. LIV), mais c'en est une bien pâle copie avec seulement quatre prisonnières et sans adversaires monstrueux. Le nom du Chevalier au Lion apparaît au vers 724, et juste après l'animal est mentionné : « Si vint cil qui li lyons maine » (v. 734) ; ce lion sera mentionné à nouveau aux vers 1292-3. Il ne sera décrit qu'après la fin de l'aventure, quand son maître, sans son aide, a délivré les demoiselles : il court devant les chevaliers, dans les pieds des chevaux, comme un chien, et finit, « courtois », par poser « son musel » sur la table devant la reine (v. 1447-1448). Le motif n'entretient que de vagues rapports avec Chrétien ; même l'humanisation de l'animal et l'humour de sa présentation (dès Chrétien) sont assez largement répandus. Ce lion, dédramatisé, est devenu un animal de compagnie, presque un chien de manchon et la référence arthurienne reste imprécise.

Par ailleurs l'onomastique et le chronotope arthurien posent des problèmes, qui rapprochés de divers procédés de mise à distance du modèle breton, laissent penser que la valeur modélisante de la matière arthurienne (elle servirait de modèle à la mise en scène et au récit de la mise en scène) est discutable.

L'onomastique arthurienne, qui repose sur un double transfert médiatique, a un statut instable. Certes le Chevalier au Lion est identifié explicitement avec Robert d'Artois à plusieurs reprises, et les noms renvoyant à l'Histoire ont été bien étudiés par l'éditeur du texte, A. Henry. Grâce au récit cadre (deux chevaliers historiques de la marche d'Artois, Huart de Bazentin et Aubert de Longueval, ont effectivement décidé d'organiser un tournoi au Hem, identifié par A. Henry comme étant l'actuel Hem-Monacu), il semble qu'on ait ici le « reportage¹⁶ » d'un tournoi réel, au cours duquel et les combattants et l'assistance ont endossé des identités arthuriennes¹⁷ : on comprend pourquoi le *Roman du Hem* sert souvent à étayer les études concernant l'influence de la littérature sur les tournois réels.

Cependant, aucune allusion n'est faite à un quelconque déguisement. La relation entre les personnages réels et fictifs est troublée et nous n'avons pas de mention systématique du type « X déguisé en X' » ou « Y', qui était en fait Y ». Seul le comte d'Artois (en 1278 Robert II d'Artois) est désigné par une double identité, à la fois réelle et arthurienne : il est le Chevalier au Lion. Cependant les mentions de cette identité historique posent problème. La

¹⁶ Selon l'expression d'A. HENRY, éd. citée, p. XII.

¹⁷ Voir LOOMIS R. S., « Chivalric and dramatic imitations of Arthurian romance », dans *Medieval Studies on memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge, 1939, t. I, p. 79-97 et « Edward I, Arthurian enthusiast », *Speculum*, 28, 1953, p. 114-127, CLINE R. H., « The influence of romances on the tournament of the Middle Ages », *Speculum*, 20, 1945, p. 204-211. Au XIV^e siècle, cette influence s'étend largement à la bourgeoisie : VAN DEN NESTE E., *Tournois, joutes, pas d'armes dans les villes de Flandres à la fin du Moyen Âge (1300-1486)*, Paris, 1996, p. 192-193.

première référence au comte historique se trouve au vers 1269 : une des quatre demoiselles qu'il va délivrer, Englentine, suppose, alors même que le Chevalier au Lion a refusé de dire son nom (et même son pseudonyme v. 1237-1238) : « Ce poroit bien estre li quens / D'Artois, qui chi nous vient requerre » (v. 1268-9). Rien ne confirme ni n'infirme cette hypothèse en contexte. Plus loin, quand le Chevalier au Lion arrive à la cour de Guenièvre avec les quatre demoiselles, c'est Fortrece, une demoiselle de Guenièvre, qui après avoir invoqué « le cief Saint Jehan d'Amiens » (v. 2804), qui fait « couleur locale » et donne de la crédibilité à la comparaison puisque la jeune fille est de la région, note : « Je ne vi onques de mes iex / Nul homme qui resanlast mix / Monsigneur le conte d'Artois » (v. 2807-9) : à nouveau rien ne vient soutenir ou contredire cette hypothèse. Quant à la reine Guenièvre, si A. Henry l'identifie avec la sœur d'Aubert de Longueval, rien dans le texte n'assure le rapprochement : la dame est toujours évoquée sous son nom arthurien. Par ailleurs aucune identité arthurienne n'est donnée aux deux organisateurs du tournoi et l'on ne saura jamais qui est Kex, pourtant très souvent mentionné.

Peut-être le texte était-il destiné à un public d'initiés, capable de reconnaître les participants (cette audience réduite expliquerait la vraisemblable faible diffusion du texte). Peut-être l'auteur était-il maladroit¹⁸ ? Si l'on a à la base un jeu chevaleresque avec prise d'identité arthurienne, le transfert reste discret : dans les épisodes où les joutes sont racontées, les participants portent des noms qui ne sont pas arthuriens et pour lesquels on peut trouver des référents historiques : à ce moment-là, le nom de Guenièvre n'est plus mentionné, il est tout juste question de la « roine », ce qui tend à désarthurienner ces scènes. L'identité arthurienne reste donc aux marges du tournoi¹⁹, dans une mise en scène qui n'affecte pas les combats, l'essentiel. Elle est prétexte.

Le chronotope pose lui aussi des problèmes. Le monde arthurien est, comme souvent, renvoyé à un passé incertain, révolu, idéalisé (« bon ») et formulaire : « Tres le tans le bon roi Artu » (v. 812). Mais plus qu'une nostalgie qui colorerait une reconstitution « historique » réactivant positivement les représentations et les valeurs anciennes, l'évocation du passé suggère, au-delà de cette mention topique, que ce temps est révolu, définitivement, et que sa célébration est mortifère. Personne ne joue Arthur : peut-être est-ce parce qu'il est mort. Kex est vieux, comme le suggère la reine quand elle dénonce : « Vostre usage, que si est vieus (« vil ») : / De castiier cat qui est vieus (« âgé ») / Ne puet nus hom venir a cief » (v. 2741-3).

Le discours de Courtoisie, qui incarne l'une des valeurs majeures du monde arthurien, commence par évoquer le « cimetièrre de Salebire » (v. 325) et Merlin, qui est d'une autre époque (« *sen tans* », v. 327). Si l'on peut se demander si la fin du Moyen Âge est un automne ou un été indien, ici c'est clairement un automne²⁰. D'ailleurs, le tournoi n'a pas lieu à la Pentecôte ou l'Ascension, comme on pourrait s'y attendre, mais à la Saint Denis, le 9 octobre. Le monde arthurien est bien mort. Si la mention du cimetière de « Salebire » par Courtoisie paraît vague à A. Henry²¹, c'est malgré tout la seule référence dans tout son discours qui combine un toponyme et un fait. Inaugurale et finalement relativement identifiable²², cette mention signale

¹⁸ Si le *Roman du Hem* est souvent convoqué par les historiens, les littéraires ne l'estiment guère, comme en témoigne par exemple la notice qui lui est consacrée dans le *Dictionnaire des Lettres Françaises*, Paris, Fayard, (La Pochothèque), 1964, p. 1364-1365 : « La valeur littéraire est médiocre. Le texte présente plutôt un intérêt historique ».

¹⁹ Il s'agit d'interludes, comme l'a montré N. F. Regalado, art. cité note 11. L'interlude spectaculaire et l'interpolation sont comparables.

²⁰ Voir mon art. « La matière arthurienne en langue d'oïl à la fin du Moyen Âge : épuisement ou renouveau, automne ou été indien ? », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne*, 63, 2011, p. 258-294.

²¹ Ed. citée, p. LV, note 2.

²² Voir *La Suite du Roman de Merlin*, éd. G. ROUSSINEAU, Genève, Droz, 1996, §167,23.

que le haut lieu arthurien par excellence est désormais le cimetière (voire un cimetière dû à l'« engien » (v. 328), magie merlinienne ou art du poète ?).

Par ailleurs, si le tournoi à scénario arthurien laisse imaginer une célébration des anciennes valeurs, réactualisées le temps du rite, de fait, au contraire, le monde arthurien, loin d'être un modèle, est dévalorisé, comme le lion devenu chien de compagnie (dans la réalité, le rôle aurait pu être tenu par un vrai lion ou... un chien déguisé ?). Il n'est pas impossible que les comparaisons animales, loin de valoriser les personnages, soient au contraire des traits d'humour, témoignant du regard distancé porté sur la matière arthurienne. La comparaison, lourdement appuyée et qui surprend A. Henry²³, du Chevalier au Lion avec le faisan (« Cil que je compere au faisan », v. 1416), qui certes dans les fameux Vœux du Faisan (largement postérieurs à notre texte, puisqu'ils datent de 1454) symbolise la prouesse, ne laisse-t-elle pas planer un doute sur ce que peut produire cet étrange compagnonnage entre un lion et un faisan ? Par ailleurs l'auteur fait rimer Genièvre et « lievre » (v. 373-4), et « fievre » (v. 511-2), ce qui est inhabituel. Certes il y a peut-être là l'affectation d'un poète qui réussit à placer une rime difficile, ou le souvenir de l'animal de Vénus, mais les associations, par la comparaison ou la rime, avec les animaux doivent être mises en regard avec la figure centrale du Chevalier au Lion : sous cet angle, le lièvre et le faisan sont des gibiers, et l'animalisation n'étant pas érigée en système allégorique global mais pratiquée par touches disparates, il ressort de la rencontre du lion, du lièvre et du faisan une impression d'incohérence, qui peut être imputée à la faiblesse supposée du poète ou à un projet de déconstruction du monde arthurien et de la valorisation héroïque par l'animal.

Plus encore, la matière arthurienne est dénoncée comme fable, alors même qu'elle sert ici de cadre à un tournoi que l'on peut considérer comme historique. Le Chevalier au Lion porte « unes armes d'or [...] a coquefabues vermeilles » (v. 1072-3), ce qui fait dire au « val-lés », puisque personne n'a jamais porté un tel écu : « vous me mokiés » (v. 1075), avant qu'il ne lui en propose un autre avec une pierre, qui rend invincible (v. 1083-1084), que le chevalier refuse. On reconnaît ici l'intérêt pour l'héraldique, qui se développe largement à partir du XIII^e siècle, mais les « coquefabues » laissent rêveur. Elles doivent être rapprochées, comme le suggère le *Dictionnaire de Moyen Français*, de « coqueagüe » qui désigne chez Eustache Deschamps un animal fabuleux²⁴, de « coquefabuse », qui au XV^e siècle dans la *Sottie des Trompeurs* est un mensonge, une tromperie, voire de la « coquecigrue » de Rabelais. Le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* rapproche « coquefabuse » de *fabula*²⁵. « Coquefabues » désigne ainsi l'écu et donc son porteur comme fabuleux et trompeurs, l'écu merveilleux (avec la pierre magique) proposé par le valet étant paradoxalement posé comme plus « vrai ». La mise en scène est donc bien montrée comme superlativement fictive : elle est plus fictive que la fiction magique, ce qui correspond de fait au double transfert médiatique qui sert de fondement à l'œuvre. La « merveille » pour celui-ci n'est pas l'écu magique, mais l'écu burlesque, qui signale la fable arthurienne et ses conventions (en particulier héraldique) comme fictives, trompeuses, burlesques. « Coquefabues » serait aussi un nom d'oiseau fabuleux, qu'il faudrait mettre en relation avec la comparaison avec le faisan. Le Chevalier au Lion est finalement un drôle d'oiseau !

Le monde arthurien, fabuleux, est donc dévalorisé et il n'est pas étonnant que le personnage le plus souvent mentionné soit Kex. Cette priorité, voyante, est mise en récit, lorsque l'auteur invente une tradition, absente dans le reste de la tradition arthurienne : c'est à Kex que revient d'ouvrir les joutes (v. 670-671). Le rôle du sénéchal est finalement surtout de faire rire : s'il a reçu du roi Arthur le privilège de combattre lors des premières joutes, personne ne

²³ Ed. citée, p. 135, A. Henry note : « Le faisan, oiseau noble par excellence ? »

²⁴ *Dictionnaire de Moyen Français*, entrée *coqueagüe*, qui renvoie à *coquefabuse*, où est mentionnée l'occurrence de la *sottie*. Consulté le 16 avril 2016 (www.atilf.fr/dmf/).

²⁵ III, 345a.

se présente contre lui à son grand désappointement : les règles léguées par le grand roi sont devenues inadéquates (v. 1532_{sq}). Kex joue alors un rôle de bouffon (« Onques a forsené n'a yvre / N'oï tant de merveille dire : / Ne s'en porent tenir de rire / Li chevalier qui l'escoutoient », v. 1544-7). Quand le texte en arrive ensuite aux vraies joutes, c'en est fini des identités arthuriennes : tous les participants sont mentionnés sous un nom renvoyant à la réalité historique, et seul Kex continue à ne porter que son nom romanesque et à entretenir la fiction arthurienne, par exemple en s'écriant : « Or est venu qui aunera ! » (v. 1906). Étant donné que Kex dans ce passage est le seul à porter un nom arthurien et qu'armé sans combattre près de la tribune des dames et attendant un adversaire qui ne vient pas (v. 1897-8) il rappelle le Lancelot du tournoi de Noauz, il est fort possible que l'ensemble de l'épisode soit une reprise parodique du tournoi du *Chevalier de la Charrette* : Lancelot est ici remplacé par Kex et ce n'est pas la reine qui l'a mis dans cette situation, mais Artus, le mari, dans un passé lointain. Porté par Kex, le seul personnage arthurien nommé en contexte, « Or est venu qui aunera » résonne alors comme une citation arthurienne. Nous avons vu cependant que ce proverbe d'une part n'a pas toujours été compris et d'autre part qu'est très souvent employé hors contexte breton. Il semble bien néanmoins que prononcée par Kex l'expression renvoie bien à l'intertexte arthurien, mais que l'isolement de celui-ci dans l'épisode (lui seul a un nom arthurien) marque bien que ce type de discours est réservé à quelques uns, chanfre d'une littérature perdue, en décalage avec la réalité, ce que confirme l'erreur de la copie. L'auteur aurait donc joué avec une formule proverbiale dont il connaissait la présence chez Chrétien : seul un maître de la parole mensongère (romanesque ?) comme Kex peut lui donner son épaisseur intertextuelle ; pour la majorité, comme pour le copiste, la saveur de la citation est perdue, car le monde arthurien n'est plus, on lit moins Arthur qu'on en parle vaguement. Référencer, dans une scène où tous les autres noms arthuriens sont effacés, à Kex une citation de Chrétien de Troyes (que la majorité des lecteurs peut prendre pour un simple proverbe), serait donc particulièrement habile. Peut-être que l'auteur n'est pas aussi médiocre qu'on a pu le penser²⁶.

Un échange verbal plutôt vif suit, entre le sénéchal (alors soutenu par un nain, à la langue plutôt bien pendue) et les dames qui se moquent de lui. Si Lancelot était, dans l'épisode correspondant de Chrétien (le tournoi de Noauz), le parangon de la courtoisie, Kex ne mâche pas ses mots et compare les femmes à l'ourse qui retourne sa pelisse (v. 1934) : elles ne font pas toujours ce qu'elles disent et peuvent « tourner leur veste », comme l'ours retourne sa peau. Il conclut que « feme est li froumages buskex » (v. 1935) : elle est molle, malléable, comme le fromage. Certes Kex finit par se battre, avec vaillance, mais tardivement et en mettant, en anti-Lancelot, en cause la courtoisie et son idéalisation des femmes : « Voir di par Saint Piere l'apostre / Que l'amour de Dieu a la vostre / Volés vous, femmes, comparer. / Les hommes faites comparer, / Ançois qu'il aient vostre amors. / Que Dix vous doinst toutes mal jor » (v. 2065-9). On retrouvera une dénonciation de la courtoisie comparable lorsque la demoiselle, qui avait été maltraitée par son ami, court, à la fin de l'aventure, l'embrasser et que Kex constate que plus on fait de mal à une femme, plus elle vous aime (v. 3228-31), ce qui n'est pas exactement courtois.

La matière arthurienne n'est donc pas simplement un modèle idéal, que la réalité tenterait de réactiver, et la posture du poète confirme l'ambiguïté du texte. La présence du narrateur est très voyante et les références à l'oralité sont nombreuses. Cependant sa posture est surtout très instable. D'une part, la voix conteuse pose Chrétien de Troyes et son roman de Perceval comme modèles (« un rommant i vaura estraire » v. 473), mais la référence à une source écrite est systématiquement déconstruite par les multiples renvois à l'oralité et plus que le *Conte du Graal* ce sont *Le Chevalier au Lion*, *Le chevalier de la Charrette* voire *Erec et*

²⁶ Voir note 18.

Enide qui sont convoqués. Si le texte est d'abord présenté comme roman (v. 473), au banquet final on parle « d'armes et d'amour²⁷ », et non de « romans ne fables » :

N'i oïssiés romans ne fables,
Mais parler d'armes et d'amour. (v. 3338-9)

La coordination « romans ne fables » ne me semble pas désigner deux réalités, mais une seule, la fiction. « Coquefabues », « fables », « romans », sont tenus à l'écart au profit de ce qui constitue leur matière : l'amour et les combats. Le tournoi historique efface ainsi finalement le modèle littéraire.

Pourtant la posture de la voix conteuse est incertaine. Elle revendique sans cesse la vérité (v. 516-517), mais à la fin Fortrece fait l'éloge du comte d'Artois et ordonne à Sarrasin de dire du bien de chacun et d'enjoliver la réalité : « di le bien et si lai le mal » (v. 3953). Le poète devra se comporter en anti Kex et ainsi travestir la vérité. Sarrasin est présenté à la fois comme un personnage ayant participé au tournoi, se l'étant fait raconter (« et si l'ai oï tesmoigner » v. 4217), l'ayant trouvé dans une source écrite (« Jel truis lisant en mon escrit »²⁸ v. 4216), tirant ses informations – incertaines – d'on ne sait où (« je ne le sai de voir » v. 4223).

A la fin du texte, la voix conteuse est de plus en plus présente et instable, formulant des promesses qui ne seront pas tenues (« Combien qu'il me doie couster, / Vous dirai de cascun le non » (v. 4262-3), mais on ne connaîtra les noms ni de Guenièvre ni de Kex, et le narrateur avoue peu après : « [Que] je ne savoie comment / retenir de cascun le non », v. 4341-2).

Le dénouement se joue à la tombée de la nuit : le texte insiste sur l'obscurité qui vient, sur la hâte des chevaliers qui veulent terminer les combats (par exemple v. 4410-1, v. 4423, v. 4434^{sq})... tandis que le discours du conteur devient plus incertain : « je ne sai li ques fali » (v. 4352) ; « je quic pas » (v. 4354) ; « si que ne sai k'il leur avint » (v. 4427) ; « ce me sanle » (v. 4432) ; « que je ne sai lequel prisier » (v. 4447) ; « mais qui dire vaurroit le voir » (v. 4480) ; « dont je ne sai conte tenir » (v. 4483).

Hâte d'en finir et autorité de l'instance conteuse qui se défait, il semble bien que la figure auctoriale se désinvestisse. C'est pourtant à ce moment-là qu'elle se nomme à nouveau, en écho au v. 472 (où son nom apparaissait en contexte avec celui de Chrétien de Troyes) dans l'épilogue :

Sarrasins en un petit livre
Mist les joustes qu'il vit molt dures
Et si i mist les aventures
Dont vous avés oï de beles. (v. 4600-3)

Si selon A. Henri, le nom « Sarrasin » est fréquent dans la région où se déroule le roman et d'où l'auteur semble originaire²⁹, doit-il pour autant être pris pour argent comptant ? Dans ce récit où des personnages historiques prennent le nom de héros arthuriens, peut-être que Sarrasin a lui aussi adopté un pseudonyme, et s'est choisi, comme Païen de Maisieres à la fin du XII^e ou au début du XIII^e siècle, un nom prenant le contrepoint de celui de l'auteur champenois, marquant ainsi, à la fois ce qu'il lui doit, et, qui sait, qu'il a, comme un sarrasin, perdu la foi (en la fable, en la littérature arthurienne) ?

²⁷ Voir STANESCO M., « D'armes et d'amour : la fortune d'une devise médiévale », *Travaux de littérature*, 2, 1989, p. 37-54, repris dans *D'armes et d'amour. Etudes de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 325-347, la référence au *Roman du Hem* se trouve p. 333.

²⁸ Lit-il Chrétien, des notes qu'il aurait prises pendant le tournoi ?

²⁹ Ed. citée, p. XLVI, note 2.

Cependant ce n'est pas tant son caractère fictif qui déconsidère la matière arthurienne, même si le double transfert, de la littérature à la fête, puis de la fête à la littérature, pose le problème du jeu et de son ambiguïté. En effet ce que le texte déplore, c'est que l'on ne pratique plus guère les tournois en France, et que, par conséquence, c'en soit fini de la *largesse*. Ce qui pourrait sembler un simple topos de la *laudatio temporis acti* d'une grande banalité, est en fait une satire sociale et une prise de position politique. Dès lors la matière arthurienne n'est plus tant littéraire ou culturelle, que politique et inscrite dans l'actualité.

L'œuvre commence (même si on en a perdu le tout début) par l'évocation nostalgique de la « flour de chevalerie / Qui soloit errer parmi France » (v. 3-4) (« France » rimant avec « ramembrance »), enchaîne sur la célébration de la mémoire glorieuse de Charles d'Anjou, roi de Sicile, et le regret que le roi de France actuel (Philippe le Hardi), mal conseillé, sous l'emprise de « perece » (v. 64), ne pratique plus les tournois, son père (saint Louis) ayant fait interdire ces manifestations (v. 115). « Li siecles est perdus » (v. 197). Dame Courtoisie intervient (v. 274) pour soutenir cette idée en évoquant par contraste la « Haute Bretaingne » (v. 323sq), à grand renfort d'allusions arthuriennes³⁰, pour finir par le roi d'Angleterre Edouard I^{er}, arthurien fervent (pour reprendre le titre d'un article de R. S. Loomis³¹), qu'elle célèbre « qu'il vaut mix que je ne sai dire » (v. 351). Ayant mentionné le changement du nom de « Haute Bretagne » (des temps arthuriens, v. 323) en « Engleterre » (v. 340), elle rappelle que c'est là que sont les bons chevaliers :

« La sont chevalier de valour,
La ont mout de bon joustour,
La sont li chevalier hardi.
Pour çou vous ramentoif et di
Que vos feste faciés crier,
Sans ensoingne et sans detriier.
Cix qui en est sires et rois
Est preus et largues et courtois,
On le nomme roi Edouwart ;
Or prions Diu que il le wart,
Qu'il vaut mix que je ne sai dire. » (Discours de Courtoisie, v. 341-351)

Au vers 325 « Que li rois Artus en fu sires », répondent les vers 347 et 349 : « Cix qui en est sires et rois [...] / On le nomme roi Edouwart ».

Ceux qui ont hérité de la valeur d'Arthur, ce ne sont pas les chevaliers qui jouent au Hem aux héros bretons, ce sont les Anglais d'Edouard. Si pour ces derniers, le changement de nom (Haute Bretagne / Angleterre ; Artus / Edouard) s'est accompagné d'une permanence des vertus, c'est faire fausse route que de croire qu'il suffit de prendre des noms arthuriens pour être dignes des anciens héros.

De fait, ce qui a surtout disparu avec l'interdiction des tournois, c'est la *Largesse*, la générosité, qui est une des valeurs essentielles du monde arthurien. Ainsi, comme le dit Courtoisie, Charles d'Anjou « [...] fu larges et moult loiaus. / De menestreus et de hirus / Estoit adiés ses ostex plains : / Tous jors donoit il a deus mains, / As bons bacelers de valour » (v. 47-51), mais avec l'interdiction des tournois et la « perece » de Philippe le Hardi, « Et Larguece et Prouece ensamble / Et Courtoisie, ce me samble / Ont en France le cam perdu » (v. 75-77).

Et la fin du texte le prouve bien : la reine promet à Sarrasin de le rémunérer, avant de préciser qu'elle fera payer ses gens : « Qu'ele li paieroit si bien / Qu'il ne s'en plainderoit de

³⁰ Voir *supra*, p. XXX.

³¹ « Edouard I, Arthurian Enthusiast », art. cité. Voir VALE J., « The late thirteenth-century precedent : Chauvency, Le Hem, and Edward I », *Edward III and Chivalry : Chivalric Society and its Context 1270-1350*, Woodbridge, Boydell, 1982, p. 4-24.

rien, / Et feroit a sa gent paiier » (v. 4611-3). Que faut-il entendre par là ? Qu'elle le paiera généreusement, par l'intermédiaire de ses serviteurs, ou qu'elle délèguera à ses gens la mission de le payer sur leurs fonds ? Si la première hypothèse est la plus immédiate, il n'en demeure pas moins qu'on peut hésiter et une « largesse » par délégation serait au final bien décevante. Cette lecture est d'ailleurs corroborée par l'épisode du duc de Lorraine. Si Sarrasin a promis à Courtoisie de ne rapporter que le bien, il n'oublie pas néanmoins de critiquer ce duc, qui, malgré son équipement fastueux, ne s'est pas montré généreux : « Il m'en convient passer a mains / Du duc, pour çou que riens ne mist / A le feste [...] / Mais je croi bien qu'il l'oublia / Car il est larges et courtois » (v. 2970-5). Usant de la litote (et répondant ainsi à l'injonction de Courtoisie de ne rapporter que le bien), le poète suggère que même les plus généreux (comme le duc à la généreuse renommée) sont avares... Personne en effet ne croira à l'hypothèse de l'oubli, car le lecteur sait depuis le début que Dame Courtoisie est « povre et nue » (v. 274).

Le *Roman du Hem* témoignerait, grâce à un transfert médiatique double, de la mode des pratiques arthuriennes, qui pousse les nobles à jouer aux dames et aux chevaliers, et de la culture littéraire du poète, faisant preuve d'une bonne connaissance de Chrétien (mais aussi des romans en prose, comme le *Merlin* et sa Suite). La culture arthurienne cependant semble, pour la plupart, se réduire à quelques éléments, plus ou moins topiques, sans connaissance précise des textes, à partir d'un savoir vulgarisé, partagé à l'oral. Elle est dévalorisée comme fiction, transposée sur le mode burlesque et mise de côté dès qu'il s'agit de se battre sérieusement. Seuls certains, quelque peu marginaux et risibles, dépassés par l'histoire, représentés par l'isolement de Kex, conservent une connaissance plus fine de cette matière. Quant au poète, figure instable, à la posture changeante, il hésite entre la revendication admirative du modèle arthurien et la mise à l'écart burlesque de celui-ci. Cependant le *Roman du Hem* a surtout pour enjeu de dénoncer les conséquences de l'interdiction des tournois par saint Louis, qui met à mal Largesse et surtout appauvrit tous ceux qui, comme les trouvères – dont fait partie l'auteur –, tirent des revenus de ces manifestations. Opposant la « parece » du roi de France, Philippe le Hardi, à organiser des tournois et l'enthousiasme chevaleresque du roi d'Angleterre, Edouard, Sarrasin, rappelant que la matière arthurienne est historiquement anglaise, peint le tournoi du Hem comme une parodie, sans Arthur : « la fleur de chevalerie » n'incarne plus en France ni la Prouesse, ni la Largesse, ni la Courtoisie. Le reportage sportif a tourné à la satire politique et sociale, en particulier grâce aux interventions de Courtoisie : la tradition allégorique, qui était au cœur du *Tournoiement Antecrist*, reste centrale dans la démarche de Sarrasin. La matière arthurienne n'est donc pas qu'affaire de culture et d'histoire passée : elle est aussi idéologique et sert à dire l'actualité.

Il en va tout autrement dans le *Roman de Guillaume*³², qui, dans les années 1454-1456 propose une adaptation du cycle en vers de Guillaume d'Orange, dans laquelle la matière arthurienne est quasiment absente. Comme l'a remarqué François Suard, le rédacteur n'a pas utilisé, pour l'épisode de la *Bataille Loquifer*, la version du ms. D³³ qui mentionne Morgue. Et il n'y a pas grand-chose d'arthurien dans le récit, qui, contrairement à un certain nombre de gestes tardives, ne présente pas de séjour féerique en Avalon.

³² *Le roman de Guillaume d'Orange*, éd. M. TYSENS, N. HENRARD et L. GEMENNE, Paris, Champion, t. I, 2000, t. II et III, 2006. Sur ce texte, voir SUARD F., *Guillaume d'Orange : étude du roman en prose*, Paris, Champion (Bibliothèque du XV^e siècle), 1979 ; TYSENS M., « *Le roman de Guillaume d'Orange*. Étude d'une mise en prose », *Société Rencesvals. Proceedings of the Fifth Conference (Oxford, 1970)*, éd. G. ROBERTSON-MELLOR, Salford, University Press, 1977, p. 45-63 et « *Le Guillaume en prose : créatures du rédacteur* », in T. VAN HE-MELRYCK et M. COLOMBO TIMELLI (dir.), *Quant l'ung amy pour l'autre veille. Mélanges de moyen français offerts à Claude Thiry*, Turnhout, Brepols, p. 175-185.

³³ Voir l'édition de M. BARNETT, Oxford, Blackwell, 1975, v. 3915-3923. Voir l'article de François Suard dans le présent volume.

Pourtant, s'il est plus satisfaisant de travailler sur des attestations arthuriennes massives comme celles du *Roman de Hem*, les mentions ponctuelles et ténues sont elles aussi parlantes (tout comme le sont les absences). Les interférences de matières³⁴ sont très rares dans le *Roman de Guillaume* et passent toujours par l'onomastique, qui en est la forme la plus économique. L'Antiquité est présente avec sept mentions de personnages ou dieux correspondant à leur référent antique, un cas d'utilisation d'un nom antique pour un personnage nouveau, Sebille, et deux noms antiques qui changent de référents, Zéphyrus et Ycarus devenant des dieux. C'est surtout la geste alexandrine, très en vogue dans le milieu bourguignon où fut rédigé le *Roman*, qui est représentée : le nom Gadifer³⁵ est porté par un sarrasin mentionné sept fois, cinq personnages tirés des *Vœux du Paon*, dont Fezonne, sont cités, Alexandre est évoqué six fois, ce qui fait 18 mentions, pour 7 personnages. La matière arthurienne quant à elle est présente à travers sept personnages (14 mentions en tout) et quatre noms qui sonnent arthuriens sans désigner directement un personnage arthurien³⁶. La présence arthurienne est donc discrète, mais comparable à celle de la matière alexandrine, pourtant très à la mode dans le milieu où fut composé le texte.

La matière arthurienne a par ailleurs une place particulière dans le prologue. Après avoir présenté Aimery de Narbonne et Guillaume, son fils, l'auteur explique qu'il ne parlera pas de Charlemagne et de sa débâcle espagnole (§3, t. I, p. 2) :

Et trop grox seroit le livre, qui pourroit toutes les adventures du temps Charlemeine conter, ne plus moins comme de la Table Ronde, du Saint Grau, d'Artur, de Lancelot, de Perceval, de Tristan, de Galaad et de Gauvain, dont il est plusieurs volumes, pour tant que tous ne peuent estre en ung.

La littérature arthurienne sert de modèle littéraire et poétique explicite, ce qui n'est pas très fréquent : d'une part, l'auteur se propose de réunir plusieurs chansons de geste sur le mode cyclique, en se conformant au modèle arthurien, d'autre part, il veut s'écarter de celui-ci en faisant plus court. Son texte tiendra finalement en 128 chapitres, soit 1148 pages de l'édition Champion³⁷, ce qui n'a rien de bref, même si c'est plus court effectivement que l'ensemble du cycle du *Lancelot Graal* ou du *Tristan en prose*. Le prologue nous indique que la longueur est le trait qui caractérise la littérature arthurienne pour le lecteur attendu (certainement pas particulier amateur). C'est le même trait que l'on trouvait déjà signalé dans le *Voir Dit*, par la Dame, lorsqu'elle prétend qu'elle ne serait pas ennuyée même si l'Amant lui écrivait une lettre de la longueur du *Roman de la Rose* ou de *Lancelot*³⁸. Dévalorisée par l'auteur de *Guillaume d'Orange* qui n'est apparemment pas un grand lecteur arthurien, cette longueur n'est pas pour déplaire à la dame. Qu'on l'apprécie ou non, la littérature arthurienne, représentée par les cycles en prose, est associée à l'idée de longueur, et pour longtemps : Bonaventure des Périers dans les *Récréations et joyeux devis* ouvre la nouvelle XXXIII en disant que s'il voulait mettre par écrit tous les « actes mémorables » du curé de Brou, « il s'en feroit une légende plus grande que d'un Lancelot ou d'un Tristan » ; la nouvelle XXI de *L'Heptaméron* men-

³⁴ Voir TRACHSLER R., *Disjointures-conjointures : étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen, Francke, 2000.

³⁵ Ce nom a connu un assez vif succès à la fin du Moyen Âge : pensons à Gadifer de Lalaing, à Gadifer de La Salle, le découvreur des Canaries en 1402 ou à Gadifer Shorthose (Shartoise) qui fut maire de Bordeaux de 1434 à 1451.

³⁶ Ces données sont établies à partir du très précieux index des noms propres du tome III.

³⁷ La brièveté, comme en témoigne la vogue des nouvelles en milieu bourguignon (en particulier avec les *Cent Nouvelles Nouvelles*) est prisée (et c'est peut-être parce qu'il était trop long que *Perceforest* n'a pas connu le succès auprès de Philippe le Bon : voir FERLAMPIN-ACHER C., *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, Genève, Droz, 2010.

³⁸ Ed. citée, p. 162.

tionne un « gros livre de la Table Ronde », dénoncé comme « follyes³⁹ ». La tendance à la concision des mentions arthuriennes après 1270⁴⁰ contraste avec la longueur des témoins anciens des grands cycles. Dans le *Roman de Guillaume d'Orange* le roman arthurien en prose sert à la fois de modèle (pour la constitution cyclique) et de contre-modèle (pour la longueur) au moment de décrire en ouverture le projet poétique. Si René d'Anjou, dans son *Cœur d'Amour Epris* affiche lui aussi, à peu près à la même époque (un ou trois ans plus tard), comme modèle « les termes du parler du livre de la conquête du Sang Greal », il ne prend pas en charge l'ensemble du cycle du *Lancelot Graal*, mais seulement la *Queste* et en particulier son usage de l'allégorie, pour produire, non un roman fleuve, mais un « livret », effectivement de taille raisonnable⁴¹, le *Roman de Guillaume* propose une double évaluation de la matière arthurienne : il apprécie la composition cyclique en prose et désapprouve la longueur excessive.

Si la matière arthurienne donne lieu au seul jugement littéraire de toute l'œuvre, les références arthuriennes, dans un texte malgré tout fort long, ne donnent lieu qu'à trois mentions un peu développées portant sur des personnages arthuriens, et à cinq noms qui sonnent arthuriens et qui désignent des Sarrasins.

La première mention (t. I, XI, 6, p. 124) célèbre la vaillance d'Aymeri au cours d'un combat : il « tant fut preux pour celluy jour qu'onques ne firent myeulx en armes Artus, Lancelot, Gauvain, Perceval, Tristan ne Palamedes ». Comme dans le prologue où il était question du cycle, la matière arthurienne donne lieu à une énumération et une comparaison. Dans les deux cas, sont retenus six noms, la seconde mention remplaçant Galaad par Palamedes. Le chevalier du Graal a cédé la place au Sarrasin converti, amoureux d'Iseult, ce qui correspond à la mise à l'écart du Graal à la fin du Moyen Âge et qui est cohérent avec le reste de ce récit : l'héroïne, Orable, qui se convertit par amour, est elle aussi sarrasine.

La deuxième référence (t. I, p. 258, XXIV, 18) se trouve dans la scène où Guillaume, entré dans Orange tenue par les païens pour voir celle qu'il aime, trouve une « tapisserie sarrasinoise ouverte », où est figurée la défaite de Roncevaux, puis « ung tapis ouvré à l'esguille d'or fin, menuement et richement fait », qui représente « l'ystoire des amours Tristan et Iseult la rayne de Cornuaille, des amours de Lancelot et de la raine Genieuefre, de l'amoureux Guehedins, le filz du roy de Bretagne, qui mouru par faute du secours de sa dame, et d'autres gracieuses besongnes, dont l'istoire se passe legierement ». On reconnaît ici la mode des tapisseries et broderies arthuriennes, bien attestée, ainsi que la tendance de la matière arthurienne à se concentrer dans des espaces textuels clos et réduits, en particulier des *ekphraseis*⁴². Le regard de Guillaume, d'un tableau à l'autre, passe de la guerre de la *Chanson de Roland*, au roman de *Tristan*, et ce passage adopte la logique de l'histoire littéraire : l'auteur aurait-il eu conscience de la plus grande ancienneté du texte épique ? Ce n'est pas impossible s'il a été confronté aux manuscrits et à la langue des œuvres. Cependant cette tapisserie a surtout une valeur poétique : elle représente en abîme le passage de l'épique au romanesque, qu'est la mise en *roman* du cycle épique à l'œuvre dans la nouvelle version⁴³.

³⁹ *Conteurs français du XVI^e siècle*, éd. P. JOURDA, Paris, Pléiade, 1956, p. 447 pour Bonaventure des Périers, p. 859 pour Marguerite de Navarre.

⁴⁰ Voir mon article dans le présent volume « Interpolations et « extrapolations ».

⁴¹ Ed. F. BOUCHET, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 86 et p. 92.

⁴² Voir mon article dans le présent volume « Interpolations et « extrapolations ».

⁴³ Voir SUARD F., *Guillaume d'Orange : étude du roman en prose, op. cit.* et pour une évolution comparable, CAZANAVE C., « Quant les correspondants épiques d'une "vraie" croisade s'ouvrent plus largement au romanesque : du *Siège de Barbastre* assonancé au *Barbastre* du *Roman en prose*, constat de quelques transformations », in P. FRANTZ (dir.), *L'épique : fins et confins*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2000, p. 61-91.

Une dernière référence (LXXXIX, 5, t. II, p. 886) mentionne Guillaume, qui, après avoir été comparé à Roland (« et tant fist d'armes a icelle heure, comme eut peu faire Rolland quant il vivoit ou se la eust esté »), est rapproché de Lancelot :

et avoit sur tous la grace et la renommee d'estre le plus vaillant chevallier du monde, tout ainssi comme avoit ou temps du roy Artus Lancelloit du Lac, qui emportoit le bruit et le cry des beaux faits d'armes et des advantures qui couroient adoncq.

La comparaison arthurienne est plus développée que la comparaison avec Roland et ajoute à la valeur guerrière la gloire, les « beaux faits » et les aventures.

Ces trois très brèves mentions prouvent que l'auteur connaît le *Tristan en prose* et le *Lancelot Graal*, qu'il les a peut-être lus, ou du moins qu'il en a vu les manuscrits (volumineux) et qu'il en apprécie la thématique amoureuse⁴⁴. Cependant jamais il ne fera intervenir dans son récit les personnages arthuriens : la transfictionnalité est canalisée dans des représentations, des mentions référentielles, qui exaltent le monde arthurien comme modèle de prouesse et de courtoisie, sans générer de nouveaux récits et encore moins d'intertextualité.

Renvoyant moins directement à la matière arthurienne, cinq noms propres ont une coloration arthurienne. Quatre désignent des païens. Sur presque 190 noms de païens, c'est peu. Cependant quelques remarques peuvent être présentées. D'une part les noms de païens sont beaucoup plus nombreux que les noms de chrétiens dans le récit, car les combats sont incessants, et les sarrasins, condamnés à la défaite et mourant souvent aussitôt qu'ils ont été introduits dans le récit, doivent être plus souvent remplacés que les chrétiens : d'où la plus grande richesse de l'onomastique païenne. Parmi les païens, on relève un Avallon de Percie (XL, 12), qui meurt en une ligne, tout comme un roi, Morgant (LXXXVI, 14), Melidus étant plus résistant mais ne survivant cependant pas plus d'un chapitre (X, 11, 14, 15 et 19). Sur ces trois personnages, deux portent un nom qui renvoie à la féerie (Avallon, Morgant), facilement rapprochée du paganisme des sarrasins. Quant à Mélidus, il rappelle peut-être Meliadus, le père de Tristan dans *Guiron le Courtois*, qui appartient à l'ancienne génération arthurienne, avant le Graal. Pardragon, un espion sarrasin, rappelle Pandragon, le père d'Arthur. Le dragon est un symbole particulièrement adéquat pour un païen, mais à nouveau il semble que soit convoqué le souvenir des premiers temps arthuriens, les plus éloignés de ceux de la chevalerie *celestielle*. Par ailleurs avec ce Pardragon, qui n'est pas un roi, mais un simple espion, on voit que le nom arthurien donne lieu à un déclassement social (peut-être comparable à celui de l'écuyer Perceval dans *Jean d'Avesnes* ou des serviteurs Gauvain et Perceval du *Mystère de Saint Rémi*⁴⁵).

Gyvré⁴⁶ quant à lui est le précepteur de Gérardin d'Ausenne : il porte un nom arthurien, et contrairement aux autres cas, c'est un chrétien et non un sarrasin. Cependant il s'agit d'un personnage socialement et narrativement inférieur : ce n'est pas un roi, un grand noble ou un combattant de premier plan (LXXIX, 6), mais un vieux chevalier, un « ancien proudomme ». L'onomastique à coloration arthurienne désigne donc des personnages très secondaires dans l'action, surtout des païens ; elle est aussi caractérisée par un déclassement social et une coloration passéiste, que l'on sélectionne des noms désignant des héros arthuriens des premières générations ou que le nom arthurien identifie un personnage âgé. Doit-on rapprocher ces traits

⁴⁴ Le nom de Kahedin est donné sous les formes « Guehedins » dans le manuscrit BnF fr. 1497 et « Kahedins » dans le manuscrit BnF fr. 796. « Guehedin » n'est pas nécessairement une faute : cette forme peut s'expliquer par la coloration picarde du texte, qui fait que les échanges entre consonnes sonores et sourdes sont fréquents. Le BnF fr. 796, qui copie BnF fr. 1497, a reconstruit le modèle et réintroduit la forme la plus commune. Le nom de Kaherdin était aussi soumis à variation dans le *Roman de Hem*, peut-être parce qu'il était moins connu, étant une figure de second plan du monde arthurien.

⁴⁵ Voir l'article de Véronique Dominguez dans le présent volume.

⁴⁶ Dans le texte, G note indifféremment le son [g] ou la chuintante.

d'une poétique d'auteur ou de genre ? Est-ce une tendance générale, rendant compte de la façon dont est perçue la matière arthurienne (vieillie et quelque peu déclassée socialement, dans la mesure où son lectorat s'est élargi et où elle n'appartient plus aux genres, lyrique et histoire, les plus valorisés) ? A moins qu'il ne faille voir dans ce témoignage la confirmation du désamour relatif du XV^e siècle pour les noms arthuriens que Michel Pastoureau a constaté dans la réalité⁴⁷ ? On peut en effet hésiter entre témoignage littéraire et témoignage sociologique, mais il n'est peut-être pas nécessaire de choisir, les deux systèmes de valeurs entretenant des relations et évoluant parallèlement, avec en général un décalage dans le temps. Le degré de transfictionnalité convoquée lorsqu'un nom, appartenant à un univers de fiction est transféré hors de celle-ci, de façon isolée comme c'est le cas ici, est difficile à évaluer⁴⁸.

A travers ces quelques mentions, qui sont d'autant plus intéressantes que la matière arthurienne n'y est pas portée par un enjeu littéraire puissant, qu'elle n'est pas retravaillée mais transparait dans des réminiscences à l'état brut qui rendent compte de ce qu'elle représente pour l'auteur, on voit que vers 1450 en milieu bourguignon, on n'échappe pas à la mention arthurienne : elle fait partie des références culturelles. Sur le plan littéraire, elle est associée à l'idée de somme, qui plaît, mais aussi de longueur excessive (qui déplaît). Elle véhicule l'image désuète de héros peu chrétiens mais bons aux armes et courtoisement amoureux : le héros arthurien se situe entre Roland, héros épique des anciens temps, peu courtois, et Guillaume, guerrier, amoureux et servant Dieu. La matière arthurienne, déchristianisée, n'est donc pas dans ce texte liée à la Terre Sainte et elle n'est pas réactualisée par l'idéal de croisade comme elle peut l'être ailleurs (et en particulier en contexte bourguignon⁴⁹, comme le prouve *Perceforest*) : la seule mention qui est faite de Joseph d'Arimathie n'est en rien arthurienne mais prend place dans un résumé d'histoire sainte (CIII, 14).

Ainsi la matière arthurienne dans le *Roman du Hem* et dans le *Roman de Guillaume d'Orange* est éloignée de la matière arthurienne des XII^e et XIII^e siècles. Peu de réécritures, des réminiscences souvent vagues, des noms : ce qui est en jeu, c'est tout au plus une parenté... à la mode de Bretagne, que l'intertextualité ne permet guère d'éclairer, et qui doit être évaluée, au cas par cas, dans des études minutieuses, croisant les méthodologies : des recoupements permettent alors de proposer des pistes, comme, par exemple, la dévalorisation sociale des personnages portant des noms arthuriens dans *Jehan d'Avesnes*, le *Mystère de saint Rémi* et le *Roman de Guillaume d'Orange*. Restreindre l'approche à la dimension intertextuelle conduit à constater un appauvrissement de la matière, mais considérer la présence arthurienne dans son ensemble, comme phénomène culturel, voire phénomène de mode (à certains moments, dans certains lieux, dans certains milieux), permet d'appréhender comment l'imaginaire arthurien travaille souterrainement les textes. Difficiles à évaluer tant les allusions sont souvent fugitives ou motivées diversement, les intentions de l'auteur, l'*intentio operis*, les diverses réceptions, restent incertaines, mais en évitant de disjoindre d'une part le phénomène littéraire (qui serait épuisé vers 1270) et les pratiques sociales non littéraires (surtout fréquentes après

⁴⁷ Il constate qu'à cette époque ces noms ne sont pas portés par l'aristocratie mais la petite noblesse et la bourgeoisie : *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, « Des noms littéraires aux noms véritables », Paris, Le Seuil, 2005.

⁴⁸ On peut comparer avec l'usage du nom Médor, porté par le héros qu'épouse Angélique dans le *Roland Furieux* (1516) ; ce nom est donné à un chien, dans une comédie de théâtre de Roger Vitrac (1939). Dans mon enfance, Médor était l'archétype du nom de chien, comme Minouche l'était pour les chats. Il semble que c'est au XIX^e siècle que ce nom est apparu pour désigner, sur le mode burlesque, un chien qui monta fidèlement la garde devant la tombe de son maître victime de la révolution de 1830. En 1830, il est certain que le nom de Médor, porté par un chien, évoquait pour le lecteur cultivé, l'Arioste. En revanche, pour le spectateur de la comédie de 1939, il n'est pas certain que la transfictionnalité ait été active. Elle ne l'était pas pour moi dans mon enfance et Médor est devenu, comme le signale le site « toutoupourlechien » un nom « on ne peut plus classique ».

⁴⁹ Voir l'article de Danielle Quérueu dans le présent volume.

1270), on peut mesurer la complexité du phénomène et mieux comprendre cette période clef qui vit la matière arthurienne romanesque se constituer en un mythe, prêt, après une éclipse de trois siècles à être réactivé au XIX^e.