



HAL
open science

**Raoul de Houdenc et les routes nouvelles de la fiction
(1200-1235),**
Sébastien Douchet

► **To cite this version:**

Sébastien Douchet. Raoul de Houdenc et les routes nouvelles de la fiction (1200-1235),. Senefiance, 2019, Senefiance, 9791032001868. hal-02592737

HAL Id: hal-02592737

<https://hal.science/hal-02592737v1>

Submitted on 7 Aug 2021

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.





collection
Senefiance
dirigée par
Valérie Naudet

Avertissement

Les numéros manquants sont épuisés. La collection complète est disponible sur books.openedition.org/pup

- Élodie BURLE-ERRECADE, Michèle GALLY & Francesca MANZARI, dir., *Modernités des Troubadours. Réécritures et traductions*, n° 65, 194 p., 2018
- Chantal CONNOCHIE-BOURGNE & Jean-Raymon FANLO, dir., *Fables mystiques. Savoirs, expériences, représentations du Moyen Âge aux Lumières*, n° 64, 360 p., 2016
- Sébastien DOUCHET & Valérie NAUDET, dir., *L'anonymat dans les arts et les lettres au Moyen Âge*, n° 63, 282 p., 2016
- Carine GIOVÉNAL, *Le chevalier et le pèlerin. Idéal, rire et réalité chez Raoul de Houdenc (XIII^e siècle)*, n° 62, 256 p., 2015
- Sébastien DOUCHET, dir., *Wauchier de Denain polygraphe du XIII^e siècle*, n° 61, 168 p., 2015
- Michèle GALLY & Marie-Claude HUBERT, dir., *Le médiéval sur la scène contemporaine*, n° 60, 292 p., 2014
- Chantal CONNOCHIE-BOURGNE & Valérie GONTERO-LAUZE, dir., *Les Arts et les Lettres en Provence au temps du roi René*, n° 59, 294 p., 2013
- Chantal CONNOCHIE-BOURGNE & Sébastien DOUCHET, dir., *Effets de style au Moyen Âge*, n° 58, 396 p., 2012
- Myriam ROLLAND-PERRIN, *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Âge*, n° 57, 368 p., 2010
- Élodie BURLE-ERRECADE & Valérie NAUDET, dir., *Fantasmagories du Moyen Âge. Entre médiéval et moyenâgeux*, n° 56, 284 p., 2010
- Stefania CERRITO, *Le Rommant de l'Abbrègement du Siege de Troyes. Édition avec introduction, notes et glossaire*, n° 55, 364 p., 2010
- Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, dir., *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, n° 54, 2009, 316 p.
Façonner son personnage au Moyen Âge, n° 53, 364 p., 2007
Mondes marins du Moyen Âge, n° 52, 430 p., 2006
La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge, n° 51, 450 p., 2005
La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge, n° 50, 396 p., 2004
Par la fenêtre, études de littérature et de civilisation médiévales, n° 49, 456 p., 2003
- CUER MA, Jean-Baptiste. *Le Précurseur au Moyen Âge*, n° 48, 238 p., 2002
Le Nu et le Vêtu au Moyen Âge XII^e-XIII^e siècles, n° 47, 474 p., 2001
La chrétienté au péril sarrasin, actes du colloque de la section française de la société internationale Rencesvals, n° 46, 280 p., 2000
- Micheline de COMBARIEU DU GRÉS, *D'aventures en Aventure "Semblances" et "Senefiances" dans le Lancelot en prose*, n° 44, 550 p., 2000
- CUER MA, *Le beau et le laid au Moyen Âge*, n° 43, 550 p., 2000
Magie et illusion au Moyen Âge, n° 42, 636 p., 1999
Le geste et les gestes au Moyen Âge, n° 41, 626 p., 1998

(Autres titres de la collection : voir XXXX)



collection
Senefiance

66

Raoul de Houdenc
et les *routes noveles* de la fiction
1200-1235

sous la direction de
Sébastien Douchet

2018

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Ce volume constitue les actes du colloque international qui s'est tenu du 24 au 26 octobre 2012 à l'université de Provence, et qui était intitulé : *Entre fiction et didactique. L'œuvre de Raoul de Houdenc*. Il a été organisé par le Centre d'Études et de Recherches sur le Moyen Âge d'Aix-en-Provence (CUERMA) et le Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille, EA 4235 (CIELAM). Il me faut exprimer toute ma gratitude à Absa d'Agaro N'Diaye pour son aide précieuse et sa chaleureuse collaboration sans lesquelles le colloque n'aurait pu se tenir. Mes remerciements vont aussi à nos étudiants apprentis médiévistes de notre Département des Lettres Modernes, qui, par leur discrète efficacité, ont permis au colloque de se dérouler dans une atmosphère de sérieux et de bonne humeur.

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE
Aix Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Introduction

Sébastien Douchet

Aix Marseille Université, CIELAM, Aix en Provence, France

Dans un geste rétrospectif de collecte littéraire et linguistique, Geoffroy Tory, dans son *Champ fleury* (1529), cueille et assemble en un bouquet anthologique exemplaire quelques œuvres d’auteurs anciens pour en louer et promouvoir le « bon langage » contre les « escumeurs de latin » de son temps, qui corrompent et vicient la langue. *Chrestien de Troyes, Hugon de Mery, Raoul et Paysant de Mesiere* se trouvent ainsi associés et inscrits à la postérité d’une histoire des auteurs en train de se constituer. Le paysage littéraire du tournant des XII^e et XIII^e siècles s’esquisse ici, dans une liste qui ne hiérarchise personne, qui ne discrimine aucun texte, mais qui au contraire réunit sous une même bannière les bons auteurs du temps passé. N’en déplaise à Chrétien de Troyes : Raoul, Huon et Païen n’y figurent pas comme ses épigones, ses continuateurs ou ses pasticheurs¹. Geoffroy Tory les situe tous en un même moment et un même lieu : le champ littéraire médiéval où ont crû des fleurs d’une même espèce, composant un beau paysage monochrome, pour ne pas dire sépia.

Certes, la perspective de Geoffroy Tory est celle d’un grammairien à la recherche d’une tradition de modèles de bien-écrire. Son objectif déclaré est de contrer la corruption de langage de certains de ses contemporains, et la liste qu’il dresse d’auteurs médiévaux exemplaires intervient après un discours introductif déplorant la façon dont, à son époque, la conjugaison du passé simple – déjà ! – est martyrisée et barbarisée : « Et quantefois celluy infinitif est terminé en .Er, le preterit veult estre en .A. comme, Fraper, frapa. Denser, densa. Saulter, saulta, & non frapit, Densit, ne Saultit comme disent plusieurs² ». Mais comme le remarque avec justesse Olivier Halévy, ce bouquet pourrait bien avoir été composé à partir de la lecture que Geoffroy

1 Voir Olivier Halévy, « Des règles poétiques à la norme linguistique : les nouvelles fleurs du *Champ fleury* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 21, 2011, p. 265-382.

2 Geoffroy Tory, *Champ fleury*, Paris, 1529, (privilege accordé en 1526), f. 3^o.

Tory a faite du *Tournoiemenz Antecrist* de Huon : « Comme Huon de Méry fait de Chrétien de Troyes et Raoul de Houdenc les deux meilleurs illustreurs du français avant lui, il inclut les trois auteurs dans son corpus d'auteurs susceptibles de servir de modèles³ ». De fait, on lit chez Huon :

Molt mis grant peine a eschiver
Les diz Raol et Crestien,
C'onques bouche de crestien
Ne dist si bien com ils disoient⁴.

Ces vers ébauchent un changement de perspective, une nouvelle profondeur de champ chronologique et générationnelle, et dessinent un autre paysage littéraire que celui esquissé par Geoffroy Tory. Huon arrive après les deux maîtres à écrire que sont Raoul et Chrétien – pour les citer dans le même ordre que lui –, et déplore « la tristesse du déjà dit⁵ » :

Li troveres qui sa bouche euvre
Pour bone euvre conter et dire,
Mes qui bien trueve, pleins est d'ire,
Quant il n'a de matire point.
Joliveté semont et point
Mon cuer de dire aucun bel dit.
Mais n'ai de quoi, car *tot est dit*,
Fors ce qui de novel avient⁶.

Le désir, aiguillonné par *Joliveté*, de dire d'un beau dire, ainsi que la virtuosité verbale du trouveur, maître ès tropes à la bouche pleine de mots gouleyants, ne trouvent plus de matière pour s'énoncer, se proférer, s'incarner en une *euvre*. Chrétien et Raoul ont tout raflé. Plutôt que de la tristesse, cette spoliation admirable et admirée – et le risque du silence qu'elle fait planer –, suscitent chez Huon une frustration, certes teintée de colère, mais féconde, qui pousse au renouvellement et à l'invention, à ce que *d'ire* sorte le *dire*.

On entrevoit ici la force matricielle que Raoul, autant que Chrétien, a exercée sur la génération qui le suit immédiatement. Son nom et celui de Chrétien ont été des marqueurs de leur œuvre et de leur *matire*. C'est dire l'influence dont, dès le début, il a marqué la création littéraire, et le prestige dont il a joui. Mais on sait que l'histoire littéraire est un fleuve dont le cours est sinueux et capricieux, qui voit se succéder promotions et invisibilisations, le plus souvent destinées à promouvoir et rendre visible ceux-là mêmes qui écrivent l'histoire littéraire. Ainsi, après Geoffroy Tory, Raoul de Houdenc s'est retrouvé plongé dans l'ombre grandissante de Chrétien. Il est devenu un

3 Olivier Halévy, « Des règles poétiques... », art. cit, p. 272.

4 Huon de Méry, *Le Tournoi de l'Antéchrist (Li Tournoiemenz Antecrit)*, éd. Georg Wimmer, prés., trad. et annoté par Stéphanie Orgeur, Orléans, Paradigme, 1994, p. 146.

5 La formule est de Jacqueline Cerquiglini-Toulet (*La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle. 1300-1415*, Paris, Hatier, 1993, p. 57 sq.).

6 Huon de Méry, *Le Tournoi de l'Antéchrist...*, éd. cit. Nous soulignons.

« épigone⁷ », et Chrétien a été imposé comme le seul maître de la *matire*⁸, en flagrante contradiction avec sa réception immédiate⁹. Si, à la rigueur, Raoul a pu être considéré comme un « maître », c'est dans un autre domaine que la matière arthurienne. Il est en effet reconnu et admis qu'il est le premier auteur de notre littérature à avoir composé des récits allégoriques en langue vernaculaire¹⁰. À tout le moins, il faut voir chez Huon un rééquilibrage qui fait de Raoul le fondateur et maître de la *matire* allégorique, de la même façon que Chrétien est considéré comme celui de la *matire* de Bretagne.

La première partie de ce volume, intitulée « Faire œuvre. Tradition, recueil et réception », précise l'importance qu'eut Raoul de Houdenc dans son contexte immédiat, et permet d'affiner notre connaissance de la place qu'il a occupée dans le dense réseau intertextuel que ses textes ont noué entre 1200 et 1235, dates approximatives de son activité. À cet égard, son œuvre est un carrefour où se rencontrent et dialoguent textes latins, médio-latins et vernaculaires, futurs et passés. La récupération d'une tradition de jadis ou de naguère, la programmation de sa propre réception et continuation, ainsi que la mise en recueil quasi-contemporaine des textes selon des modalités qui sont celles – modernes – de son temps : tous ces faits, ici précisément étudiés, contribuent à la constitution d'une véritable œuvre, d'un *opus* raoulien, dont

7 On donnera pour exemple Raoul « disciple et imitateur » de Chrétien (Jean-Paul Murlon, 1913, cité par Juliette Bourdier, « *Le jeu et le mot* : sémiotique des passages chez Raoul de Houdenc », *Atelier de traduction* n° 23, 2015, p. 177-189, ici p. 182), ou encore un titre de thèse : Kathryn Gravdal, *Originalité et tradition littéraires chez trois épigones de Chrétien de Troyes : nouvelles approches du Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu, du Méraugis de Portlesguez de Raoul de Houdenc, du Fergus de Guillaume le Clerc*, thèse de doctorat, Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 1981. Plus récemment Keith Busby déclare que « Raoul is one of the most talented of the Chrétien epigones » (« Raoul de Houdenc », in William Kibler, Grover A Zinn, dir., *Medieval France: An Encyclopedia*, New York, Garland, 1995, p. 1469).

8 Voir Keith Busby, « Chrétien de Troyes et Raoul de Houdenc: "Romancing the Conte" », *French Forum* 16-2, 1991, p. 133-148. On notera que cette qualité de *maître* a été attribuée dès le Moyen Âge à Chrétien, mais sans intention de produire une hiérarchisation des auteurs : « *von Trôys meister Cristjân* », in Wolfram Von Eschenbach, *Parzival und Titurel*, éd. Karl Bartsch, Leipzig, Brockhaus, 1877, § 827. Pourtant, Raoul de Houdenc, peut-être au prix d'une mécompréhension, ou d'une relecture de son œuvre, est appelé *maistre* dans le prologue postiche du manuscrit de Vienne, qui fut composé dans le courant du xiv^e siècle (on lira le présent article d'Isabelle Arseneau à ce sujet). Le terme est employé dans le *Songe* pour désigner l'auteur du livre des « fols menestrels » (« Me fist un sien livre apoter / Qu'en Enfer ot leenz escrit / Un mestres qui mist en escrit / Les droiz le roi, et les forfez, / Les fols vices et les fols fez / C'on fet », in Raoul de Houdenc, *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc: An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, ed. Madelyn Timmel Mihm, Tübingen, Niemeyer, 1984, v. 614-619). Mais loin de renvoyer de façon spéculaire à Raoul, auteur « réel » du texte, le mot *mestre* contribue à la construction de la *figura* poétique, fictionnelle et modulaire de l'auteur, propre à l'écriture raoulienne, et dont il est question dans les pages suivantes de la présente introduction.

9 Dans son ouvrage *Les Jeux littéraires de Raoul de Houdenc* (Paris, Honoré Champion, 2014), Marc Loison entend de corriger cette subordination de Raoul à Chrétien, forgée à partir du xviii^e siècle.

10 « *His minor poems are, in fact, the earliest in Old French to be taken up entirely with allegory and personification* », (*Li Dis Raoul Hosdaing*, éd. Charles H. Livingston, *The Romanic Review* XIII-4, october-december 1922, p. 292-304, ici p. 294).

les parties suivantes de ce volume spécifient les caractéristiques et les modes d'affirmation de son autorité.

Mark Burde remonte la piste de nombreux textes de la tradition satirique latine et médio-latine dont est redevable le *Songe d'Enfer*, pièce maîtresse du dispositif allégorique raoulien. Les avant-courriers sont nombreux. De façon plus ou moins diffuse, la satire curiale en latin pratiquée dans le milieu de la cour d'Henri II Plantagenêt par Jean de Salisbury, Giraud de Barri ou Gautier Map (pour ne citer qu'eux), moins qu'une piste intertextuelle, constitue une piste intellectuelle pour comprendre la « satanisation » de l'univers aulique que l'on retrouve chez Raoul. Il en va de même de la satire anticléricale, dont les motifs et les procédés semblent se nourrir de la tradition médio-latine représentée par Philippe le Chancelier et l'*Apocalypsis Goliæ*. Le jeu intertextuel se fait plus net avec les motifs du conseil infernal et de la cuisine satanique. Le premier peut clairement être rattaché au renversement du *consilium deorum* chez Claudien (*In Rufinum*), ainsi qu'à l'Évangile de Nicodème et au regain d'intérêt qu'il a connu à la fin du xii^e siècle. Le second est encore plus clairement décalqué du *De spiritu sancto* d'Étienne de Tournai¹¹. Tel est, en amont, le réseau intellectuel et intertextuel de l'œuvre raoulienne, qui l'inscrit dans une tradition qui sera détournée au ciseau vernaculaire.

Dès que l'on se tourne vers la réception immédiate de l'œuvre que constitue le geste de mise en recueil des textes, nous sommes mis face à une difficulté de taille. La contribution d'Olivier Collet démontre à quel point parler de l'œuvre de Raoul de Houdenc est délicat dans cette perspective. Le début de xiii^e siècle n'est pas le temps des manuscrits d'auteur, et les recueils manuscrits sont des compilations à la logique complexe et aux assemblages parfois déroutants. Jamais plus de deux textes de Raoul ne se retrouvent en effet dans un même recueil. Cet éclatement rend difficile la perception d'une œuvre d'auteur à partir de la tradition manuscrite. Au-delà de l'étiquette du nom d'auteur, l'identité individuelle de ses œuvres est brouillée par la tradition qui les nomme et les désigne de façon très hétérogène (par exemple, ce que nous intitule le *Songe d'Enfer* est appelé « le romaunz de enfer », « li voie d'enfeir », « le soung de Raoul », « li favliaus d'infer »). Voire, la tradi-

11 Relevons que le motif du banquet infernal peut aussi, sans contradiction, être considéré comme une « inversion de la métaphore biblique du festin messianique qui rassemble les élus autour des patriarches et des prophètes et qui symbolise l'accession au Royaume des cieux, dont sont exclus ceux qui n'ont pas répondu à l'appel du Christ » (Mireille Demaules dans le présent volume). Par ailleurs, il pourrait aussi s'agir d'une réécriture inversée du banquet céleste tel qu'on le trouve dans la littérature de vision, par exemple dans la *Visio Gunthelmi* (mi-xii^e siècle), mais aussi en remontant plus loin, à Grégoire de Tours (*Libri historarum*, vi^e siècle) ou aux *Vitas sanctorum patrum Emeretensium* (mi-viii^e siècle). Dans ces dernières, le jeune Augustus, tombé malade, s'est retrouvé une nuit « dans un *locus amoenus*, rafraîchi par un souffle d'air léger. Là, il a assisté aux préparatifs d'un banquet, où un très grand nombre d'enfants disposaient des tables et des plateaux devant des sièges répartis de part et d'autre d'un trône. On y servait non des viandes vulgaires, mais des volailles grasses dans l'attente de la venue du seigneur roi » (Claude Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (v^e-xiii^e siècle)*, Rome, École française de Rome, 1994, p. 67).

tion ne nomme purement et simplement pas le texte : *Borjois borjon* est un titre moderne, *Li dis Raoul Hosdains* est une annotation marginale allographe du XIII^e siècle, qui a été utilisée en 1922 par Charles H. Livingston pour intituler le texte¹².

Cette situation témoigne d'un usage qui ne se soucie pas de réunir les textes de Raoul sous l'ombre tutélaire d'une *persona* auctoriale, d'autant que les manuscrits qui les conservent sont des recueils-hétérogènes. Olivier Collet en étudie deux cas particuliers et négligés par la critique (le manuscrit de Reims et le recueil Dauphin de Verna). Trouver une logique à l'organisation de ces recueils est une entreprise délicate, la difficulté tenant à ce que souvent des îlots textuels homogènes côtoient des textes avec lesquels il est moins évident de trouver un lien. La langue (latin *vs* vernaculaire), la longueur des textes (bref *vs* long), leur forme (vers *vs* prose), l'inspiration (laïque *vs* cléricale), la tonalité (sérieux *vs* comique) peuvent servir à la compréhension de certains regroupements de textes dans les recueils. Mais il s'agit moins de principes *stricto sensu* que de critères appliqués de façon lâche et discontinue¹³.

12 Thomas Wright, en 1844, édite le texte en lui attribuant ce titre, qu'il forge à partir de son dernier vers : « un tel borjon ont li borjois ». Charles H. Livingston exploite une annotation du manuscrit Nottingham, Wollaton Library, WLC/LM/6 placée en regard du premier vers (voir : *Anecdota Literaria: A Collection of Short Poems in English, Latin, and French, Illustrative of the Literature and History of England in the Thirteenth Century, and More Especially of the Condition and Manners of the Different Classes of Society*, ed. from manuscripts at Oxford, London, Paris, and Berne by Thomas Wright, London, Smith, 1844 et *Li Dis Raoul Hosdaing*, éd. cit., p. 292-304).

13 On pourra faire observer que la logique continue et syntagmatique de regroupement des textes par contiguïté dans le codex se double d'une logique discontinue de regroupement par affinité thématique. Si nous prenons le *Songe d'enfer* comme point de référence dans le manuscrit de Reims, alors toute une série de textes vient immédiatement s'y agréger de façon paradigmatisée. Donnons trois exemples :

1° Le récit de songe est constitué en série puisque, outre le *Songe d'Enfer*, on trouve dans le recueil rémois un *Sompnium cujusdam clerici* et un *Liber sompniorum a Daniele*. Or tous trois relèvent, selon la classification macrobienne des rêves, du *somnium*, dont le sens énigmatique nécessite une interprétation (f. 67^v-69^v : « *hic incipit sompnium cujusdam clerici. Estatem in junio sicut exstat moris / Fecerat calescere sol causa caloris...* » ; f. 110-112^v : « *Incipit liber sompniorum a danielie compositus et ebreys traditus secundum expositionem cujuslibet rei vise in sompnis. Incipit prologus. Ego daniel a domino inspiratus sompniorum expositorem ex inspiratione divina...* »). Voir Wilhelm Wattenbach, « Beschreibung einer Handschrift der Stadtbibliothek zu Reims », in *Neues Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde* 18, 1893, p. 493-508, ici p. 496-504 ; Bernhard Pabst, « Text und Paratext als Sinneinheit ? Lehrhafte Dichtungen des Mittelalters und ihre Glossierung », *Wolfram-Studien* 19, 2006, p. 117-145.

2° La parodie satirique se retrouve – immédiatement après le *Liber sompniorum a Daniele* – avec la lettre du démon aux prélats et, en réponse, la lettre du pape à Belzébuth (f. 112^v-115 : « *Princeps regionis jehennalis ecclesiarum prelatis...* » et « *Magnus mundi monarcha cristicolarum...* »). Voir : Wilhelm Wattenbach, « Über erfundene Briefe in Handschriften des Mittelalters besonders Teufelsbriefe », *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, janvier-mai 1892, p. 91-123 et Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter. Mit 24 ausgewählten parodistischen Texten* Stuttgart, Hiersemann, 1963.

3° Enfin le manuscrit de Reims s'ouvre par les vies de Judas et de Pilate. Or, dans le présent volume, Mark Burde souligne l'importance de Pilate dans le *Songe d'Enfer* (f. 1-2 : « *Incipit vita pylati. Regibus olim liberalibus...* » ; f. 2-3 : « *Incipit vita jude scarioht. Pater jude scarioht de tribu dan...* »). Voir Eugenio Burgio, *Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi*

Toutefois Olivier Collet parvient à la conclusion que les œuvres de Raoul sont intégrées à des recueils dont l'organisation correspond à une certaine perception du paysage littéraire au moment de leur confection, et qui présentent une gamme assez complète des goûts du lectorat contemporain, goûts dans lesquels Raoul s'inscrit à double titre : la veine parodique arthurienne et la veine allégorique critique¹⁴. Les textes de Raoul ne furent pas constitués en corpus par la mise en recueil, mais ils furent perçus en leur temps comme modernes, et non comme le simple prolongement vernaculaire d'une tradition latine et médio-latine. En d'autres termes, le type de mise en recueil étudié par Olivier Collet signale malgré tout une singularité textuelle, dont on peut penser qu'elle a été un trait unifiant et « supra-codicologique » suffisant pour que des lecteurs comme Huon de Méry aient l'idée d'une œuvre d'auteur. Hypothèse que tend à renforcer la contribution suivante.

De fait, dès le premier XIII^e siècle, cette singularité unifiante a été clairement perçue par les textes arthuriens en prose, dont Nathalie Koble étudie le rapport qu'ils établissent avec la *Vengeance Raguidel* et *Meraugis de Portlesgues*, et réciproquement. En effet, Raoul a en quelque sorte programmé l'avenir de ses textes ainsi que leur mémoire, afin que leur singularité soit récupérée et intégrée aux productions romanesques futures, au prix d'une torsion garante de postérité. Singularité d'une œuvre en vers, donc, qui produit du non-dit, du silence, de la parole réticente, du mystère, comme autant de pages laissées en blanc, et que les proses romanesques et leur tropisme pour la complétude ont noircies en intégrant situations, motifs, personnages raouliens ainsi continués au-delà d'eux-mêmes. Quel meilleur exemple que celui du *Tristan en prose* qui invente à Méraugis une naissance, une lignée et une mort jamais évoquées par Raoul ? Le personnage n'est ainsi pas seulement pourvu d'éléments biographiques personnels nouveaux : il est aussi doté d'une biographie littéraire amplifiée qui souligne sa vitalité romanesque. La prose a agi sur l'œuvre de Raoul comme un opérateur de fiction augmentée au moyen de

di Giuda e di Pilato. I. Le redazioni in prosa della vita di Pilato, *Annali di Ca'Foscari* 34-1/2, 1995, p. 97-137). Quant à Judas, dont la vie est presque toujours inséparable, dans la tradition manuscrite, de celle de Pilate, le songe est une composante inaugurale de sa *vita*. En effet, sa mère a la prémonition en rêve du funeste destin de son fils (« *Ipsa autem nocte vidit mulier presagium malorum in sompno* »), destin qui le condamnera aux tourments éternels de l'enfer (« *reservatus est [...] in nutrimentum ignis eterni* »). En outre, l'exégèse qui est faite du songe maternel est conforme à celle du songe de Daniel dont le manuscrit rémois comporte une version (cf. *supra* note 1^o). Enfin, la *Vita Jude* fait descendre Judas de la tribu de Dan (« *de tribu Dan* ») « à laquelle certaines traditions rattachaient l'Antéchrist », ce qui doit nous rappeler que le *Tournoiementz Anticrist* de Huon de Méry figure dans le manuscrit. Sur ces points, voir : Anne Lafran, La « tragédie » de Judas. La légende de Judas d'après le manuscrit 1275 de la bibliothèque municipale de Reims, *Le Moyen Âge* 119-3, 2013, p. 621-647, en particulier les p. 625-626.

- 14 Sur la difficulté d'interpréter les recueils tels qu'ils nous sont parvenus, souvent retouchés et recomposés, voir, concernant le cas de la *Vengeance Raguidel*, du Dit et de leur environnement codicologique : Massimiliano Gaggero, Serena Lunardi, Lire en contexte. Nouvelles recherches sur le ms. Nottingham, UL, WLC/LM/6, *Critica del testo*, 16-2, 2013, p. 155-205.

divers procédés : le réemploi de l'onomastique raoulienne (dans le *Tristan en prose*) ; la thématization de la mémoire romanesque à travers le motif de la carole magique où l'on voit un Méraugis amnésique revenir à lui-même dans une mise en scène dramatisée de commémoration intertextuelle (*Suite vulgate du Merlin*) ; des épisodes entiers sont même réemployés, dans un geste d'hommage de la prose au vers, qui fait de Raoul un égal de Chrétien en matière d'invention romanesque (*Livre d'Artus, Lancelot en prose*). En d'autres termes l'œuvre de Raoul se voit reconnaître par le roman en prose une puissance créative et palingénésique qui la fixe encore plus fermement dans le *hall of fame* arthurien, quitte à ce que la prose en reconfigure les enjeux, en « réinitialise la mémoire », dans un naturel et évident rapport de concurrence, car il faut bien qu'*advienne du novel*, pour paraphraser Huon de Méry. L'étude de l'intertexte raoulien dans la prose permet donc d'observer avec netteté les traits caractéristiques et remarquables de ce qui a été reçu et lu dès le XIII^e siècle comme une œuvre à part entière, constituée *a posteriori* par le jeu intertextuel et par sa postérité programmée, plus que par sa tradition matérielle.

On observe, du côté de la satire allégorique, une même permanence de l'œuvre raoulienne chez ses successeurs. Mais la perspective adoptée par Guillaume Funrock diffère de celle de Nathalie Koble, et la complète. L'article se penche sur la réception de Raoul de Houdenc par le *Tournoiemenz Anticrit* de Huon de Méry et la *Voie de Paradis* du Pseudo-Raoul, dans une perspective de stylistique comparée de l'écriture allégorique, au moment même de la naissance de l'allégorie en langue française. Cette approche différentielle permet de saisir tout à la fois l'originalité de l'écriture de Raoul de Houdenc, et la prégnance du modèle inventé par ce dernier chez ses successeurs. L'approche supposait de mettre au point une très utile typologie des procédés d'allégorisation chez Raoul de Houdenc, qui pourrait servir à étendre la comparaison au-delà de Huon et du Pseudo-Raoul, jusqu'au point de jonction inévitable avec le *Roman de la Rose*. Une fois encore, c'est la réception immédiate de l'œuvre – non la tradition matérielle, des commentaires allogènes, ou une construction interne – qui constitue les textes en une œuvre rattachée à un nom.

C'est d'ailleurs dans son œuvre allégorique que se manifeste de la façon la plus sensible l'originalité de Raoul de Houdenc. Car lui aussi a dû faire *novel* à partir de la tradition latine identifiée par Mark Burde. Si le *Songe d'Enfer* reconduit la satire curiale et anticléricale, et exploite le motif du conseil infernal, son innovation ne consiste pas uniquement à inventer en langue vernaculaire les outils de transposition d'une tradition littéraire latine qu'il fait évoluer dans une direction nouvelle. L'intention comique qui le traverse déstructure et brouille le sens de cadres hérités soumis à la force corrosive de la satire et de la parodie burlesque. C'est clairement cette intention comique, source de nouveauté créatrice, qui fonde l'unité de l'œuvre de Raoul en dépassant le clivage apparent entre les récits brefs à contenu allégorique et les récits longs à contenu arthurien.

Le second volet de cet ouvrage, intitulé « Faire neuf. Évolutions, innovations et brouillages », se penche ainsi sur la nouveauté dont est porteuse l'œuvre de Raoul de Houdenc. L'article de Mireille Demaules prolonge et complète l'approche stylistique de Guillaume Funfrock par une étude des procédés de topification et de personnification qu'engage l'allégorie. Mais Mireille Demaules remarque que l'invention du songe-cadre en langue vernaculaire donne lieu à une *rupture* stylistique majeure dans la seconde partie du texte, le séjour en enfer. La première partie, sorte de pèlerinage inverse en direction du lieu le plus maudit de la Création, propose un itinéraire allégorique qui part à la rencontre des vices qui, en tant qu'allégories, sont considérés comme notions morales universelles. Mais l'entrée en enfer particularise ces vices en ciblant des types sociaux, voire des individus appartenant à l'actualité contemporaine. L'écriture emprunte alors une courbe stylistique nouvelle qui tend vers le concret, et qui accompagne la construction d'une référentialité différente dont l'objectif est la satire parodique et le rire burlesque. Réification, métaphore, hypotypose lestent le texte en le tirant vers le particulier et l'anecdotique. Ce changement de régime stylistique se traduit alors par un changement de régime onirique : « le *somnium* et son langage symbolique s'effacent pour laisser place à la *visio*, rêve qui préfigure en clair un événement à venir : la damnation des pécheurs ». À une écriture allégorique des vices succède alors une écriture du mythe de l'enfer chrétien.

Marylène Possamaï-Pérez poursuit cette réflexion sur la « déconstruction de l'allégorie » et relève que le *Songe d'Enfer* est une allégorie sans allégorèse, un texte sans renvoi à un plus haut sens. La logique du texte n'est pas théologique mais bien parodique : les modalités descriptives du combat contre Versez et du plat des langues de plaideurs frites, morceaux de bravoure du texte, reposent sur la logique burlesque du renversement. Dans ces passages, on voit la raison terrassée et le langage incapable de dire le vrai et le juste. Le *Songe d'Enfer* serait un texte sceptique, qui renverrait dos à dos les acteurs des débats théologiques sur la représentation de l'enfer et l'incorporation christique. Raoul ne livre ainsi pas un texte d'édification, mais une fiction parodiant les textes didactiques et le procédé de l'allégorie.

Le constat du refus de l'« opposition fonctionnelle entre roman de chevalerie et texte didactique¹⁵ » par lequel s'ouvre l'étude d'Isabelle Arseneau amène celle-ci à s'interroger sur les désignations génériques de *Meraugis*, de la *Vengeance* et du *Roman des eles*, aussi bien dans le texte que dans le périphrase. De façon déconcertante, le désignatif *roman* n'apparaît pas en tant que nom générique pour les deux premiers, alors qu'il l'est pour le dernier : « le terme *roman* n'apparaît jamais là où on l'attend ». La raison tient à ce que Raoul a exploré les frontières des genres qu'il a pratiqués. Ainsi, le *Roman des eles* est fondé par le plaisir d'inventer une matière nouvelle, de composer des « noviauz moz » pour « exemple et cortoisie aprendre ». Plaisant, mais pas

15 Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion de la forme romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 344.

vain, le *Roman des ailes* apparaît comme un hybride générique qui témoigne de la volonté de Raoul de rapprocher fiction et didactisme. À l'inverse, Raoul a maintenu ses romans arthuriens dans une indétermination générique par l'emploi de désignatifs qui en floutent les contours, et qui peuvent se comprendre comme le souci de souligner l'effet ludique, corrosif et « antiromanesque » de la parodie dans *Méragis* et la *Vengeance*. L'examen de *Méragis* dans le manuscrit de Vienne montre que son scribe, gêné par l'indétermination générique mise en place par Raoul, a rétabli le terme de *roman* comme marqueur générique, afin de le réinsérer dans les habitudes de ses lecteurs du xiv^e siècle. Il est aussi intervenu pour effacer les multiples effets de discordance introduits dans la gestion de la voix narrative. Cette réception correctrice prouve que les brouillages génériques volontairement introduits par Raoul dans son œuvre ont bien été perçus comme tels dès le Moyen Âge. Le rétablissement, dans le manuscrit de Vienne, de formules empruntées à Chrétien de Troyes, témoignent du fait que les deux auteurs sont considérés à parité par les lecteurs médiévaux, et il est significatif que Raoul soit qualifié de « maistre » au même titre que Chrétien. Cette reconfiguration conservatrice de *Méragis* ne doit cependant pas occulter la conception novatrice qu'avait Raoul de la fiction, qui fait dire à Isabelle Arseneau qu'il a peut-être été « le premier "nouveau romancier" de l'histoire du genre ».

La parodie est conçue chez Raoul comme pourvoyeuse de nouveauté, comme le montre Romaine Wolf-Bonvin à propos de *Méragis de Portlesguez* qui substitue à la *droite voie* de la classique errance chevaleresque une *route novele*. Le changement de paradigme est tout entier contenu dans le terme alternatif *route* qui suggère un roman tout en *rupture*¹⁶. Rupture tonale et burlesque dans ce récit où Méragis se laisse passivement guider par un nain qui lui fait la démonstration que le grotesque peut être un *miroir d'amour et de chevalerie*. Le *nain camus*, amoureux de son double féminin, la *naine camuse*, forme avec cette dernière un couple miroir du couple Méragis/Lidoine, l'idoine double de Méragis. Qu'un nain – qui emblématise le fou mirant en sa marotte son double féminin – constitue le noyau signifiant et déroutant d'une mise en abyme de la folie amoureuse indique bien que le cheminement imposé par le nabot, la digression narrative et la *route nouvelle* qu'est la parodie sont les modes d'écriture neufs de la passion amoureuse et de la perte de soi. Le subtil rejet des modèles passés de la folie d'amour (perte de raison de Cligès, actions insensées de Lancelot) est l'indice de la *rupture nouvelle* d'avec Chrétien de Troyes. Le parcours de Méragis en détruit l'héritage par un violent jeu de balancier chamboule-tout : le récit introduit dans un premier temps à une cour d'Arthur soumise à la matriarchie Guenièvre, et cette inversion de la domination masculine est aussitôt contrebalancée par une visite à la cour du surmâle Amangon... L'aventure, débutée à Noël, comme pour donner

16 « Du lat. *rupta (via)*, propr. "voie rompue, frayée" par subst. au fém. du part. passé de *rumpere* "rompre", cf. *rumpere viam* "ouvrir une route, un passage" chez Sénèque ds *OLD* », in *Trésor de la Langue Française*, informatisé, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF-CNRS & Université de Lorraine.

au roman arthurien un nouveau-né, se clôt à Pâques par une renaissance de Méraugis. À route nouvelle vie nouvelle du roman ; et Méraugis ressuscité de succéder au ressuscité Érec, moyennant sans doute – il faut le reconnaître – un discret hommage à l'une des grandes scènes burlesques de Chrétien¹⁷.

Noviauz moz et *route nouvele* servent de guide à une écriture qui renouvelle également son personnel romanesque comme le souligne Carine Giovénal avec l'exemple de Lidoine. Rejoignant les analyses de Romaine Wolf sur l'inversion du genre dominant dans la scène curiale inaugurale, Carine Giovénal montre que Lidoine présente d'abord les traits virils du suzerain, du maître d'école et du chevalier. Cette représentation de Lidoine en maîtresse femme prépare la suite du récit qui, par un autre jeu de bascule, se transforme en double complémentaire et complice de Méraugis, dont l'aptitude à la dissimulation est un auxiliaire précieux et une qualité pragmatique, qui renouvelle l'image du couple courtois arthurien et transforme son aptitude à faire face au réel et à l'adversité.

Dès avant Huon de Méry, qui réclamait qu'advienne du nouveau, Raoul de Houdenc multiplie les gestes de nouveauté, loin de suivre servilement – tel un « épigone » – le modèle du supposé maître Chrétien¹⁸. Ces gestes apparaissent comme autant d'actes qui imposent à l'œuvre nouvelle une légitimité auctoriale et qui fixent les frontières d'un territoire littéraire exclusif, mais largement ouvert sur la production passée et à venir. On ne s'étonnera donc pas que les procédures d'« auctorialisation » dont use Raoul soient elles aussi frappées au coin de la nouveauté, et se trouvent là où on ne les attend pas. C'est du moins ce que tend à montrer la troisième et dernière partie de ce volume, « Faire autorité. Le je, l'écrivain et les valeurs du texte ».

Reprenant à nouveaux frais la question du *je* dans le *Songe d'Enfer* et le *Dit*, Françoise Laurent, dans le sillage des travaux de Fabienne Pomel, réfute sa valeur autobiographique, ou du moins en réapprécie la fonction. Plutôt qu'hypostase d'une personne « réelle », Raoul de Houdenc, qui livrerait un récit autobiographique, le *je* du récit revêt le masque de la *persona* du jongleur-ménéstrel, dont il adopte la posture et le point de vue, sans qu'aucune référence à un contenu biographique ne soit identifiable. Nouveauté, une fois encore, puisque ce n'est plus le saint, le clerc ou le chevalier qui visite les lieux de l'au-delà, mais un personnage dont la voix peut porter la satire et la critique sociale, déplorer l'égoïsme des hommes, la pauvreté dans laquelle lui et ses semblables sont tenus. Comme tout récit de songe de la tradition médiévale,

17 Voir : Sébastien Douchet, L'épisode du comte de Limors dans *Érec et Énide*. Étude littéraire des v. 4559 à 4900, *Méthode !* 14, 2009, p. 1-13, p. 18.

18 Le *Trésor de la langue française*, *op. cit.*, donne cette définition du lexème « épigone » : « B.-P. ext. et souvent péj. Successeur (souvent un peu original) dans un parti, une école littéraire ou philosophique. Il ne put se défendre d'un geste agacé, comme s'il balayait, d'un revers de main, tous ses successeurs, et il prononça : – Ces épigones ! (Druon, *Gdes fam.*, t. 1, 1948, p. 44). Cependant la postérité spirituelle de Wagner est innombrable, et durant plus de trente ans, ses épigones ont imité le Maître (Dumesnil, *Hist. théâtre lyr.*, 1953, p. 168) ». Dans le présent volume, Sandrine Hériché-Pradeau souligne bien que « son ironie et sa force inventive fournissent des décrochements par rapport à celle de l'illustre devancier, et la protègent du statut de simple épigone ».

celui d'*Enfer* possède un référent extra-fictionnel qui en constitue la *senefiance*. Le périple vers l'enfer retrace ainsi non pas une expérience universelle, mais la situation précaire des « fols menestrels », leur condition sociale autant que leur vie de débauche présentée comme palliatif à leur vie de misère. Le *Songe* ne dit pas l'enfer de l'au-delà, mais celui de l'ici-bas. Il n'est pas vision didactique ou édifiante, mais témoignage satirique qui donne sa forme au récit. En ce sens, on peut considérer le « je » comme étant lui aussi personnifié : lui qui parle d'homme à homme aux allégories. Autrement dit, le « je » du *Songe* ne signe pas une autobiographie individuelle, mais bien l'autobiographie poétique d'une classe sociale. On sera donc peut-être déçu de ne pas retrouver dans cette première personne les ferments d'une posture auctoriale à proprement parler. Le *je* raoulien est ici ménestrel, là chevalier (*Roman des eles*). Il faut ainsi prendre acte du fait que le *je* ne se définit pas comme un « cil qui fist », un *magister* qui décline la liste de ses œuvres pour en imposer¹⁹. Raoul met une fois encore la fiction au cœur de son œuvre : tout comme le *Songe* est une autobiographie poétique, le « je » impose une autorité de type poétique qui partage avec la fiction sa plasticité, conjuguant *poiein* et *plassein*.

Raoul est en cela aux antipodes de Chrétien, qui, anticipant l'avenir de son statut d'auteur, se nomme dès le prologue de son premier roman : « Por ce dist Crestiens de Troies... ». Assuré de son renom, il n'a plus qu'à se désigner d'une périphrase dans le roman suivant : « Cil qui fist d'Erec et d'Enide... ». Le nom absenté peut se prévaloir d'être entré dans une mémoire collective, et la périphrase se lire comme une commémoration *in absentia* de l'auteur. La suite de l'œuvre peut donc se passer du seuil d'auctorialité qu'est le prologue (*Yvain*), ou se contenter d'y nommer son auteur d'un simple *Crestiens* (*Lancelot, Perceval*²⁰). Voilà qui témoigne d'une conviction forte : le nom vaut comme signature stable et ferme (l'italien dit *ferma*²¹), comme authentification auctoriale communément partagée.

Chez Raoul, le nom n'a pas cette force de convocation transparente. À partir d'une étude de l'onomastique et de son traitement dans la *Vengeance Raguidel*, *Meraugis* et le *Roman des eles*, Sandrine Hériché-Pradeau relève que les noms des personnages et des lieux se jouent en permanence de la réputation que la jeune tradition arthurienne leur a forgée. Si le nom propre possède un sens dénotatif ou connotatif, celui-ci est sans cesse remis en cause. Il n'est pas jusqu'au désignatif des œuvres qui ne soit inadéquat : ainsi du mot *roman* pour désigner le *Roman des eles*, comme l'a également relevé Isabelle Arseneau. Au point que, lorsque Méraugis, à un carrefour, emprunte la *Voie sans nom*, il s'engage dans un espace romanesque vierge et inconnu qui reste

19 « Cil qui fist d'Erec et d'Enide... », prologue de Chrétien de Troyes, *Cligès*, in Daniel Poirion dir., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, p. 173.

20 Voir : Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 3, p. 174, p. 339, p. 507, p. 686.

21 « *Fërma da FERMÀRE nel senso di stabilire per comune consenso, concordare, quasi dica cosa stabilita, convenuta* », in Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, Albrighi, Segati e C., 1907.

à nommer et à écrire, illustrant l'idée que Raoul engage son œuvre sur *route novele*. Selon Sandrine Hériché-Pradeau, il ne s'agit toutefois que d'un jeu, Raoul multipliant les « pas de côtés » facétieux pour très vite rentrer dans le rang de la tradition. Mais on peut s'interroger sur le sens de la fin énigmatique du manuscrit du Vatican qui, au lieu de donner le nom de *Raoul* comme caution auctoriale à *Meraugis*, s'amuse à évoquer la possibilité qu'un autre que Raoul ait pu rendre l'œuvre plus plaisante s'il en avait été l'auteur :

E ge lo bien què il s'en taise.
Por ce que cis contes miex plaise
I deüst il autre non metre²².

Cet auteur virtuel, *autre non*, serait alors une *Voix sans nom*, encore vierge de renom, qui pourrait laver et faire oublier les prétendues taches qui salissent le nom *entechiez* de Raoul. Avec cette coda qui suggère de substituer au syntagme *autre non* un nom de trois syllabes, l'auctorialité de l'œuvre devient soudainement modulaire, rejoignant l'idée vue plus haut que l'auctorialité chez Raoul est une fiction poétique. Si d'aucuns ont vu dans *l'autre non* une évocation possible de *Chrestien* (nom de trois syllabes), pas grand-chose ne vient appuyer l'hypothèse. Dans cet épilogue, qui reformule à une place inattendue le topos d'humilité – dont on connaît la valeur antiphrastrique –, Raoul prétend que son nom est entaché. Mais de quoi ? Peut-être déjà d'une bonne renommée ? La formule serait alors directement et ironiquement adressée à Chrétien. Cet *autre non* ne pourrait-il alors pas être l'autre nom de Raoul, ce nom sans *sornon* et non souillé, *figura* anonyme d'*auctor* seule apte à légitimer l'art de plaire et le talent de l'auteur ? Une *voix sans nom* destinée à assurer une renommée qui échappe à la concurrence des noms et détache *Raoul* de l'emprise de *Chrestien* ?

Précisément, Hélène Dupraz-Rochas propose une réflexion sur la diversité des postures autoriales et la façon dont elles postulent le plaisir de conter (*Roman des eles, Dit, Méraugis, Vengeance*), et il apparaît que chacune des œuvres analysées aménage cette posture afin de ménager la possibilité d'un plaisir de conter et de lire. Si le principe de plaisir semble être au fondement de tous les textes de Raoul, c'est aussi parce que Raoul en hybride la forme et le contenu, les récits allégoriques n'étant rien d'autres que des apologues des valeurs courtoises, et les romans arthuriens faisant l'objet d'une moralisation en trompe l'œil de leur *vanité* pour mieux faire ressortir leur caractère plaisant. Les textes de Raoul sont en effet le produit du courant de sécularisation de la société qui remodèle le goût du public laïque à la fin du *xiii^e* siècle. L'affirmation des valeurs de la courtoisie – plaisir et divertissement – comme contrepoint à la morale ecclésiastique est susceptible de rendre compte pour une bonne part de l'écriture raoulienne.

Cette redéfinition de la morale laïque et l'émergence de valeurs neuves fait également l'objet de l'étude de Philippe Leblond. Dans sa contribution,

22 Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez. Roman arthurien du *xiii^e* siècle*, éd. bilingue Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004, v. 5898-5900.

celui-ci éclaire, à la lumière du contexte socio-économique la façon dont la monétarisation croissante de l'économie, l'enrichissement et l'émergence d'une classe bourgeoise ont provoqué l'effondrement des valeurs courtoises, en tête desquelles la largesse, ce dont le *Roman des eles* se fait la chambre d'écho. Loin de contredire le propos d'Hélène Dupraz-Rochas, le propos de Philippe Leblond signale à notre attention que la satire raoulienne conspu l'avarice universelle de son temps, qui condamne les *contëeurs* à la misère et à l'errance. De ce point de vue, la *laudatio temporis acti*, est aussi l'occasion de célébrer la largesse et la profusion comme principes de vitalité et de plaisir.

Finalement le beau *champ fleury* que décrit Geoffroy Tory est bel et bien un trompe-l'œil. Car il fallait bien que *fleury* rime avec *Tory*, que la collecte anthologique médiévale vienne fournir un écho convaincant au propos grammatical de Geoffroy. En réalité, Raoul n'a de cesse de se démarquer de Chrétien, et à y regarder de plus près, le beau champ littéraire médiéval et monochrome évoqué en 1529 est tapissé des espèces florales les plus diverses. On pourrait même dire que Raoul a cultivé et organisé dans ce champ son propre *jardin de deduit* consacré au plaisir de conter, et destiné au divertissement courtois. Comme Chrétien, il n'a pas *petit* semé, et il a grandement contribué à l'efflorescence littéraire du tournant du siècle. Mais chez lui l'image de la germination comme métaphore séminale de l'écriture narrative est – sans surprise – déconstruite.

Le prologue du *Conte graal* fait l'éloge de la fonction créatrice du don et du contredon en liant la fertilité de la parole bien ensemencée à la prodigalité de son commanditaire, Philippe de Flandres. Tout cela est bien connu. Le prologue du *Dit* de Raoul sacrifie lui aussi au topos la prise de parole et du renouveau printanier. Mais la formulation en est étrange :

Encontre le dolç tans qui vient
Me plaist, por ce qu'il m'en souvient,
Que je die un fablel novel²³.

Ici le doux temps ne provoque pas le plaisir de conter un *fablel novel*. Ce n'est pas la nouveauté qui est source de plaisir. C'est se souvenir que la nouveauté est source de plaisir qui est source de plaisir... Subtile nuance, qui déplace le plaisir de *dire* de son effectuation à son anticipation, de son accomplissement objectif à son désir subjectif, comme le trahit le subjonctif *die*.

Le printemps n'est plus le principe métaphorique d'un élan fécond et spontané de l'écriture, car le *dolç tans* n'est pas encore revenu. Le récit s'initie dans le temps lent, incertain et transitoire du dégel, qui libère peu à peu le souvenir de sa gangue d'oubli hivernal. Le redoux redonne vie à un désir gelé, *d'avant*, et qui n'avait pas pu advenir. Le *dolç tans* raoulien est une saison seconde, le dire de Raoul est un dire second marqué au coin de la nostalgie.

23 Raoul de Houdenc, *Li Dis Raoul Hosdaing*, éd. Charles H. Livingston, *The Romanic Review* XIII-4, october-december 1922, p. 292-304, v. 1-3.

Modification de la nature du plaisir de dire, modification de la temporalité du désir de dire... Ces glissements qui remodelent le topos printanier sont thématiques par le procédé de l'épanorthose :

J'ai tort quant je fabel l'appel,
Car ce n'est mie fabliaus. Non,
Il n'a de fabel fors le non,
Car li dit en sont veritable²⁴.

Pas plus que le *dolz tans* n'est advenu, Raoul ne livre de *fabel*. La fable est reléguée au profit de la vérité. Et si l'on boucle le raisonnement implicite de Raoul, c'est dans le souvenir que se trouve la vérité.

Le sujet du *Dit* est ainsi mis en place par une contre-écriture de la reverdie : avant que l'hiver ne glace toutes les valeurs de courtoisie, c'est Largesse qui réglait les relations entre les hommes. Mais aujourd'hui, alors que le printemps n'est pas revenu, Avarice règne partout. Les trois premiers vers du *Dit* énoncent ironiquement le plaisir nostalgique d'évoquer la grande époque, de se souvenir d'un *tans* perdu, avant l'hiver de la courtoisie.

En ces temps marécageux, une espèce trouve pourtant à germer dans la fange de la débâcle : le bourgeois dont le bourgeon se nomme *Prendre*²⁵, et dont on n'ose imaginer quel fruit il donnera, ni s'il rendra *a cent doubles*. La figure du bourgeois qui a mis Largesse en déroute et a tué toute générosité prend à contrepied le prologue de Chrétien. Il y aura toujours de la mauvaise graine pour pousser même en hiver, en mauvais *leu*, par mauvais *tans*, « an terre qui rien ne vaut²⁶ ».

Avec de tels rejetons, quel nouveau printemps se prépare pour le *contëeur* ? À bien lire le texte, il apparaît clairement que le narrateur n'éprouve aucun plaisir à voir arriver un tel printemps. Au contraire : son plaisir naît à l'idée d'écrire un *fabel* à l'encontre de cet antiphastique *dolz tans*, cette saison mauvaise qui s'annonce. Et ce plaisir est redoublé par celui de récrire à rebours le *dolz tans* qui ouvre le *Conte du graal* et qui mettait Perceval en joie²⁷ : *dolz tans*, mais aussi *vieux temps*, passé et dépassé.

Le *Dit* retravaille donc en profondeur le prologue et l'incipit du *Conte du Graal* dont il reprend la métaphore évangélique (Mathieu 13, 24-30). La satire s'exerce contre l'*ivraie* que sont les *borjois borjons* et qui ont pris la place du bon grain. L'*ivraie*, ou *ebriaca planta*²⁸, entretient une claire affinité phonique et étymologique avec Yvrece et son fils, Versez, allégories du *Songe d'Enfer* : tous

²⁴ *Ibid.*, v. 4-7.

²⁵ « Borjois est fol qui ne prent », *ibid.*, v. 108.

²⁶ « Qui petit seme petit qialt, / Et qui auques recoillir vialt, / An tel leu sa semance espande / Que fruit a cent doubles li rande, / Car en terre qui rien ne vaut / Bone semanche i seche et faut », Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Perceval ou le Conte du graal*, p. 685, v. 1-6.

²⁷ « Por le *dolz tans* li resjoï », *ibid.*, p. 687, v. 87.

²⁸ « Du lat. vulg. *ebriaca herba, planta* "ivraie" (de *ebriacus*, v. ivre, cette plante étant réputée causer une sorte d'ivresse) », in *Trésor de la langue française, op. cit.*

trois partagent le pouvoir de renverser, de *bestourner* la raison. L'ivraie est encore appelée zizanie, herbe *folle* qui envahit les champs et étouffe la bonne graine, donne de mauvaises moissons et provoque les disettes : *herbaus et cier tens*, lit-on dans le *Dit*²⁹. *Bone semance et dolz tans* sont bien loin...

La zizanie est enfin la métaphore du vice et de la perversion. Si le *Songe* s'inspire, comme le souligne Mark Burde, du sermon *De spiritu sancto* d'Étienne de Tournai, alors le *Dit* en constitue une amplification des premières phrases en même temps qu'un remarquable démarquage en contrepoint du *Conte du Graal* :

*Legitur in Evangelio quod, cum paterfamilias seminasset bonum semen in agro suo, inimicus homo superseminavit zizania. Bonum semen patrisfamilias filii gratiæ, filii Ecclesiæ, filii vitæ ; superseminata zizania generatio mala et adultera, generatio prava atque perversa*³⁰.

Où sont, chez Raoul de Houdenc, la reverdie d'antan, le verger de courtoisie, sinon dans ce *jardin de deduit envahi de mauvoise herbe* qu'est son œuvre, profondément comique et désabusée ?

29 « Onques ne vi pour nul cier tens / Tel herbaut ne si grant detrece / Con il est herbaus de povrece », Raoul de Houdenc, *Li Dis Raoul Hosdaing*, éd. cit., v. 96-98.

30 Franz Dolveck, *Le diable convole : un sermon inédit d'Étienne de Tournai pour la Pentecôte*, *Archives d'histoire littéraire et doctrinale du Moyen Âge* 80, 2014, p. 123-146, ici p. 135 (« On lit ceci dans l'Évangile : après qu'un père de famille eut semé une bonne semence dans son champ, son ennemi sema de la mauvoise herbe parmi la bonne semence. La bonne semence du père de famille sont les fils de la grâce, les fils de l'Église, les fils de la vie ; la mauvoise herbe semée parmi eux sont l'engeance diabolique et adultère, l'engeance corrompue et pervertie », notre traduction).



Faire œuvre
Tradition, mise en recueil et réception



Le Songe d'Enfer et ses antécédents latins

Mark Burde

University of Michigan, États-Unis d'Amérique

Le Songe d'Enfer circule sous forme imprimée depuis 1837. S'il a fait l'objet de multiples éditions tout au long de cette période, ce n'est que depuis l'an 2000 environ que quelques études de fond ont été consacrées à son contenu. Certes, dans la mesure où l'ouvrage passe pour une manifestation pionnière de l'allégorèse en langue vernaculaire (songe narré à la première personne allié pour la première fois à fiction allégorique laïcisée), on le trouve dûment mentionné, parfois même commenté, dans la vaste bibliographie critique que le vingtième siècle a consacrée à l'allégorie et aux visions littéraires. Le but du présent article est d'explorer une partie de l'ascendance littéraire du texte restée occultée par la focalisation sur la tradition poétique dans laquelle il innove au point de la bousculer. Si en effet cet ouvrage ouvre une nouvelle voie à la représentation littéraire en langue vernaculaire, il se nourrit de multiples siècles de conventions de la satire et du commentaire moralisant en langue latine, tant profanes que religieuses. Il sera question ici de trois sous-traditions et de leurs influences apparentes sur le *Songe d'Enfer* : dans un premier temps, la tradition pluri-séculaire du conseil infernal, ensuite la satire curiale telle qu'elle s'exprimait copieusement vers la fin du douzième siècle et, pour clore la discussion, la satire anticléricale véhiculée par des textes tels *l'Ysengrimus* d'environ 1150 et *l'Apocalypsis Goliae*, composé vers 1180.

Revenons rapidement sur les éléments du texte ayant trait aux thèmes sus-mentionnés. Le songeur Raoul déclare dès le début avoir comme destination « la cité d'Enfer » (v. 7), y arrivant le jour où le roi d'Enfer tient sa cour (« Cel jor tint li rois d'Enfer cort », v. 392) et profitant de l'occasion pour marquer une nette distinction entre ce qu'on pourrait appeler le chaleureux accueil qui lui est réservé au monde infernal (« Il menjüent a porte ouverte. / Quiconques veut en Enfer vait », v. 376-77) et la pingrerie généralisée de la cour française, surtout, cela s'entend, envers les jongleurs. Parmi les convives, on compte une assemblée d'ecclésiastiques de toute sorte (« Adonc fui je bien salüez / De clerics,

d'évesques et d'abbéz », v. 408-09), ainsi que tous les vassaux du roi d'Enfer (« Tuit cil qui del roi d'Enfer tindrent », v. 395) et les universitaires les plus éminents (« Li mestre principal », v. 396) venus exprès de Paris¹.

S'ajoutent à cette réunion hétéroclite un démon (« Belzebus », v. 411), mentionné deux fois sans pour autant être forcément identique au « roi » d'enfer, et Pilate, objet d'une mention rapide unique dont la pleine valeur référentielle n'a pas encore été expliquée de manière satisfaisante dans la critique consacrée au texte². Toute la scène de cour, constituant la deuxième moitié de l'ouvrage, est composée, soulignons-le, presque exclusivement du déroulement du festin grotesque. Le repas se termine par une interprétation jongleuresque faite par le narrateur de quelques passages d'un livre juridique en échange d'une rémunération royale parfaitement illicite selon la morale terrienne du moment.

Le conseil infernal

Raoul de Houdenc n'a bien évidemment pas inventé le motif de l'assemblée infernale des démons. On attribue à ce sujet une ascendance à la fois païenne et chrétienne, traçable dans trois ouvrages de l'antiquité tardive, deux du poète latin Claudien (*In Rufinum* et *De raptu Proserpinae*), le dernier étant l'évangile apocryphe de Nicodème³. Mû par un réflexe littéraire non sans parallèles avec la démarche de Raoul, ce premier auteur semble avoir eu l'idée de détourner le modèle du *concilium deorum* tel qu'il est développé par d'illustres précurseurs tel Virgile, Ovide et Homère, vers un but bien plus bas. Dans son *In Rufinum*, plus précisément, Claudien fait convoquer en concile (« *consilium deforme, vocat* ») une douzaine d'ennemis du bonheur humain, notamment Discorde, Vieillesse, Famine, Mort et Maladie⁴. Ceux-ci se verront chargés par Alecto de trouver le moyen de contrecarrer l'essor terrestre de Concorde, Vertu, Piété et Justice, dont le retour laisse insupportablement présager un nouvel âge d'or du bonheur. La clé de voûte du projet sinistre sera l'aide escomptée de Rufin, ministre de Constantinople et ennemi juré du mécène du poète.

De caractère moins ouvertement satirique, l'Évangile de Nicodème, pour sa part, met en scène un débat quelque peu tendu entre Satan et un Enfer volubile sur l'arrivée imminente d'un élément potentiellement perturbateur, l'autoproclamé fils de Dieu. L'Enfer finira par désobéir à Satan et commander

1 Toutes les citations sont tirées de l'édition de Raoul de Houdenc, *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc: An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, éd. Madelyn Timmel Mihm, Tübingen, Niemeyer, 1984.

2 Pour Marc-René Jung, par exemple, il s'agirait d'une évocation vague et affaiblie de la géhenne de la tradition chrétienne, signe que cet enfer-là ne fait plus peur à personne. Voir ses *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, Francke, 1971, p. 255.

3 Olin H Moore, *The Infernal Council*, *Modern Philology* 16-4, août 1918, p. 169-93.

4 Harry L. Levy, *Claudian's In Rufinum: An Exegetical Commentary*, Cleveland, Case Western Reserve University Press, 1971, p. 277, v. 28.

(inutilement) à ses « ministres impies » (« *impia officia* ») de barrer les portes à cet homme messie⁵. Le texte originel, un composite datant de l'antiquité tardive et du haut Moyen Âge, a connu un regain de popularité dès la fin du douzième siècle, à en juger par les trois traductions en ancien français du treizième siècle qui nous sont parvenues. Notons que les adjuvants infernaux dans ces trois versions de l'évangile apocryphe sont désignés tantôt comme simples « servanz », tantôt comme « mesfesurs » (« compagnons de crime », selon la glose de Gaston Paris), voire « Princes d'enfer⁶ ».

Quant aux ouvrages de Claudien, ils seront remis au goût du jour par la renaissance chartraine du douzième siècle, comme en témoigne l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille. Là où le *doctor universalis* prend le contre-pied de son précurseur en orientant son modèle vers la bonne cause (d'où son titre), un de ses contemporains se contentait parfaitement des prémisses de la version originale, et aux alentours de l'an 1200, le mariage le plus complet entre allégorie infernale et satire cuisante se célèbre dans un sermon d'Étienne de Tournai. Né en 1128 à Orléans, puis devenu évêque de sa ville éponyme en 1192 avant de mourir en 1203, Étienne fut initié aux classiques antiques dans la célèbre école épiscopale de sa ville natale. Rubriqué *De spiritu sancto* ou *De pentecoste*, le sermon en question connut un succès certain, et pour cause : un lemme tiré du *Livre de la Sagesse*, son point de départ homilétique, sert de prétexte pieux pour décrire longuement les inépuisables machinations du diable face au problème de la recrudescence du bien. Si le schéma narratif établi par Claudien est suivi de près dans ses premières étapes, la solution retenue est plus originale : Satan décide de riposter à l'avancée des forces du bien en augmentant par procréation les rangs des combattants maléfiques. Cela lui permettra de contrecarrer l'expansion des monastères terrestres en infiltrant les siens chez les moines blancs et surtout chez les moines noirs⁷. Le diable convolera donc en injustes noces non moins de deux fois, d'abord avec Malice, puis avec Hypocrisie.

Qui dit mariage dit naturellement banquet de noces. Les deux scènes d'union permettront à Étienne de laisser libre cours à son imagination parodique en détournant implicitement le festin nuptial auquel le paradis est comparé dans l'Évangile (cf. Matthieu 22,1). À cette fin, Étienne fera longuement valoir ses talents de *descriptio* et d'*amplificatio*. Le lecteur est particuliè-

5 *The Gospel of Nicodemus*, éd. H.C. Kim, Toronto, Pontifical Institute, 1973, p. 40, ch. XXI, l. 9.

6 *Trois versions rimées de l'Évangile de Nicodème*, éd. Gaston Paris, Alphonse Bos, Paris, Firmin Didot, 1885, p. 52, v. 1643 ; p. 196, v. 1668 ; p. 115, v. 1370.

7 La première édition critique du sermon, comportant un résumé utile, se trouve dans Franz Dolveck, *Le diable convole : un sermon inédit d'Étienne de Tournai pour la Pentecôte*, *Archives d'histoire littéraire et doctrinale du Moyen Âge* 80, 2014, dont sont tirées les citations ci-dessous <https://www.cairn.info/revue-archives-d-histoire-doctrinale-et-litteraire-du-moyenage-2013-1-page-123.htm>. On consultera également avec profit Joseph Warichez, *Étienne de Tournai et son temps*, 1128-1203, Tournai, Casterman, 1937, p. 108-14, et Louis Bourgain, *La Chaire française au XI^e siècle d'après les manuscrits*, Paris, Didier & Cie, 1879, p. 219-23, (Slatkine Reprints, Genève, 1973).

rement frappé par le plaisir évident que prend l'homéliste à faire coïncider code moral (en l'occurrence, *immoral*) et pratique culinaire : Cruauté, habituée à l'assassinat, coupe la viande en morceaux ; Fureur la cuit dans le feu de la persécution ; Détraction, pour sa part, toujours au service des convives, enfonce son couteau tantôt dans la gorge, tantôt dans la langue, les yeux, les organes vitaux⁸. Même la composition d'une sauce concoctée par les cuisiniers infernaux sera longuement exploitée à des fins exégétiques, chaque ingrédient étant doté de son sens propre : le poivre signale la chaleur de la colère, l'ail évoque la fureur de l'arrogance, les herbes vertes la jalousie, le vinaigre la rancœur de la tristesse⁹. Comme il manque naturellement à ces cuisinières le sel de la sagesse, elles auront recours au sel de la stupidité¹⁰.

L'enfer est donc perçu comme un lieu où se pratique la substitution alimentaire diabolique, un espace où la préparation culinaire traduit une violence agressive voire réprobatrice et la satire rejoint ses origines étymologiques dans le mélange insolite que l'on fait d'éléments comestibles. La similarité avec certaines techniques à l'œuvre dans plusieurs passages du *Songe d'Enfer* est patente. On pense, notamment, au sort des « bougres ullez » mangés « A la grant sausse parisee / Qui de lor fez fu devisee » (v. 490-92) ou à cette sauce de feu « Destrempée de dampnement » (v. 496), ou bien encore à ces langues d'avocats secouées dans « Tout le malice [...] / C'on puet en pledeor puisier » (v. 556-67), sans pour autant oublier la consommation de « Vilonies en leu de vin » qui clôt le banquet (v. 600). Affirmer que l'auteur du *Songe d'Enfer* a nécessairement connu le sermon d'Étienne serait risqué, mais que le *Songe* adopte un style satirique typique de certains écrits cléricaux semble incontestable¹¹.

La satire curiale

Pour de nombreux auteurs ecclésiastiques du douzième siècle, la cour satanique existait déjà sur terre – nul besoin donc d'aller imaginer sa forme souterraine. Cela s'appelait tout simplement la cour, *curia*, dont le modèle phare pour la deuxième moitié du siècle fut incontestablement celle d'Henri II Plantagenêt, lieu de frivolités (« *nugae* ») dangereuses. Une nouvelle vague d'inquiétude ecclésiastique envers une vieille question épineuse, à savoir la conciliation d'une charge ecclésiastique avec une activité mondaine, semble s'être mise

8 « *Crudelitas per homicidia carnes in frustra concidit ; Furor igne persecutionis decoquit ; [...] Detractio incidit aliquando circa fauces, aliquando circa renes ; sæpe linguam, sæpe oculos, sæpe ipsa vitalia, cor, pulmonem, et cætera comedentibus minutatim dividit* ».

9 « *Ut autem avidius sumantur et citius consumantur, salsamentum apponitur ; conficitur autem ex pipere, allio, virentibus herbis et aceto. In pipere intelligas calorem iracundiæ, in allio furem contumeliæ, in herbis virentibus livorem invidiæ, in aceto rancorem tristitiæ* ».

10 « *Additur et sal fatuitatis, quoniam sal sapientiæ inter convivas illos evanuerat* ».

11 Pour un traitement de cette question dans une perspective différente, voir mon article : « Sweet Dreams : Parody, Satire, and Alimentary Allegory in Raoul de Houdenc's *Le Songe d'Enfer* », in Keith Busby, Catherine M. Jones, « Por le soie amisté », *Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Atlanta, Rodopi, 2000, p. 53-74.

à se déferler sur la chrétienté occidentale au moment même où apparaissent les premières louanges littéraires du faste courtois (chez Wace, notamment). Même si dans ses grandes lignes la méfiance de l'intellectuel envers la vie publique remonte déjà à l'antiquité latine, on constate une nette « satanisation » du thème, selon l'analyse de Laurence Harf-Lancner, dans les écrits des clercs associés à la cour d'Henri II : Jean de Salisbury (*Policraticus* et *Entheticus maior*), Pierre de Blois (Lettre 14 aux chapelains du roi), Giraldus Cambrensis ou Giraud de Barri (*De principis instructione*), Johannes de Hauvilla ou Jean de Hauteville (*Architrenius*), Nigellus de Longchamp (*Tractatus contra curiales et officiales clericos*, et, moins directement, *Speculum stultorum*) et surtout Gautier Map (*De nugae curialium*¹²).

Cette institution était bel et bien infernale. Selon Giraud de Barri, elle inverse les valeurs spirituelles de l'école ; la cour génératrice de soucis (« *curia curarum genetrix* ») serait comme une mort au milieu de la vie (« *tamquam in vita mors* »), et, comble de la perversion, un Enfer (« *Orcus* ») sur terre¹³. Notion semblable, mais développement légèrement différent, chez Pierre de Blois, pour qui l'agitation de la vie des courtisans fait d'eux les « chevaliers » du roi mythique Herla (« *milites Herlewini* »), monarque breton condamné à une vie d'errance perpétuelle suivant son passage aux enfers¹⁴. Gautier Map, quant à lui, se plaît longuement dans le développement du détail descriptif : tourbillons de flammes, épaisseur des ténèbres, hurlements blasphématoires, horreurs de toutes sortes. Entre les courtisans et l'Enfer « les correspondances ne manquent pas » (« *non desunt michi significaciones*¹⁵ »).

Comme l'explique Laurence Harf-Lancner, le clerc voyait dans la cour un triple danger : la frivolité mondaine (danger intellectuel), le fourvoiement séculier aux dépens du service ecclésiastique (danger politique) et surtout la perte potentielle de l'âme (danger spirituel). Il incombait, par exemple, au clerc de la cour de s'abstenir de l'exécution de toute punition susceptible de faire couler le sang, restriction formulée dès le septième siècle mais renforcée par les troisième et quatrième conciles de Latran en 1179 et 1215 ; certains commentateurs canoniques faisaient même dériver le mot « *curialis* » de « *cruor* » (« meurtre, violence sanguinaire¹⁶ »). Peut-on voir dans le *Songe d'Enfer* une inversion ironique de cette injonction dans le fait que les habitants

12 Je m'appuie ici et dans les commentaires du paragraphe suivant sur Laurence Harf-Lancner, « Les malheurs des intellectuels à la cour : les clercs curiaux d'Henri II Plantagenêt », in Christoph Huber, Henrike Lähnemann, dir., *Courtly Literature and Clerical Culture*, Tübingen, Attempto, 2002, p. 3-18. Wace est cité à la p. 7. Voir les notes de cet article pour l'importante bibliographie sur le sujet.

13 Laurence Harf-Lancner, « Les malheurs des intellectuels... », art. cit., p. 16, n° 44.

14 *Ibid.*, p. 13, n° 30.

15 Gautier Map, *Contes pour les gens de cour*, trad. Alan Keith Bate, Turnhout, Brepols, 1993, p. 86. Pour le texte original, voir Gautier Map, *De nugis curialium*, éd. et trad. M.R. James, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 14.

16 Baldwin, *Masters, Princes and Merchants: The Social Views of Peter the Chanter and His Circle*, Princeton, 1970, tome I, p. 178.

de cette cour infernale, y compris ses banqueteurs cléricaux, se repaissent de « larrons meurtriers », « chascuns toz vermaus / De sanc de marcheanz mordris / Dont il avait l'avoir pris » (v. 472-76) ?

Pour poursuivre l'analyse, élargissons cette liste avec un constat supplémentaire, essentiel pour une bonne compréhension du *Songe d'Enfer* : on dénonçait la cour non simplement comme un péril pour l'homme d'Église, qui y risquait son âme, mais aussi comme lieu de punition sous forme d'exactions injustes, desquelles les hommes d'Église étaient complices, exactions perpétrées contre les pauvres et les laïcs les plus vulnérables. L'expression exacte varie selon les commentateurs, mais quelques constantes se remarquent. Pour Jean de Salisbury, la cour sous l'emprise des tyrans est un vieil abattoir ou lieu d'exécution (« *carnificina* ») puant¹⁷ ; pour Giraud de Barri, la même institution est violemment insatiable (« *non saturatus* »), apte à convoiter les biens terrestres (« *terrenis semper inhians*¹⁸ »).

Gautier Map, pour sa part, après avoir énuméré les similarités entre la cour et différentes représentations mythologiques du supplice (la cour serait peuplée de Tantales assoiffés des biens qui les entourent, par exemple), décrit longuement les abus de pouvoir politique sous forme d'exactions et de spoliations qui s'y pratiquent :

Notre cour envoie des gens qu'on appelle juges, shérifs, shérifs-adjoints, sergents, pour faire des enquêtes minutieuses. [...] (Ceux-ci) sont corrompus par des pots-de-vin à tel point qu'ils arrachent la laine du dos des agneaux tandis que les renards qui ont réussi l'épreuve de l'argent ne laissent pas leur peau¹⁹.

Dénoncer l'injustice en la comparant à la prédation n'a certes rien de nouveau pour l'époque ; ce que l'on remarque, c'est la richesse lexicale des termes évoquant les fonctions concernées. Par rapport aux représentations antérieures, le travail de persécution infernale montre une nette spécialisation et bureaucratisation.

Comparé à cet enfer mapien, l'espace infernal du *Songe d'Enfer* est structuré de façon plutôt minimaliste. D'une part, le songeur Raoul insiste sur la facilité d'accès de son enfer, dépourvu qu'il est des huissiers chargés de limiter l'entrée aux banquets royaux en France. D'autre part, la totalité de l'appareil oppressif, incarné par les dîneurs, n'est composé que de vassaux (« Tuit cil qui del roi d'Enfer tindrent », v. 395), d'universitaires parisiens (« li mestre principal », v. 396) et d'ecclésiastiques divers (« clers... evesques... abez », v. 410), ainsi que des deux convives de renom déjà mentionnés (Beelzebub, Pilate), tous servis par des serviteurs de table anonymes. La violence punitive – infligée, notons-le au passage, à des pécheurs plutôt qu'à des innocents comme chez Gautier Map –, est présentée comme un fait accompli dont la

17 « Foetet odore gravi carnificina vetus : / carnificina vetus est aula subacta tyrannis », Jean de Salisbury, *Entheticus maior and minor*, éd. et trad. Jan van Laarhoven, Leyde, Brill, 1987, tome I, p. 197, v. 1412-13.

18 Harf-Lancner, Laurence, « Les malheurs des intellectuels... », art. cit., p. 16, n° 44.

19 Gautier Map, *Contes...*, op. cit., p. 14, original dans Gautier Map, *De nugis...*, éd. cit., p. 12.

force ne se lit pas dans un quelconque tourment culinaire (comme ce sera le cas chez Dante, par exemple) mais plutôt dans la description des plats servis²⁰. Dans leurs grandes lignes, néanmoins, l'enfer conçu par Gautier et celui que dépeint Raoul de Houdenc ne manquent pas de ressemblances.

La satire anticléricale

Troisième volet de cette investigation : le discours réprobateur intra-ecclésiastique, souvent à caractère satirique. Commençons par cette étrange apparition de Pilate dans le *Songe d'Enfer*, qui se joint à Beelzebub pour accueillir le rêveur au moment de son arrivée à table : « Pylates dist et Belzebus : / Raoul, bien soies tu venus ! » (v. 411-412). Il se trouve que dans la tradition vernaculaire, la mention de ce même duo peut évoquer métonymiquement l'enfer. On lit, par exemple, dans l'un des manuscrits de la *Chevalerie Ogier de Danemarche* (Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24403), à propos du chemin infernal auquel sont destinés les ennemis sarrasins du héros, la précision « Ja l'averont Pilate et Belgibus²¹ ». Sans doute pour une partie du public contemporain le sens de l'allusion s'arrêtait là.

Pour le lecteur ou l'auditeur cléricale, pourtant, « Pilate » aurait évoqué un autre champ référentiel, bien exploité depuis des décennies par des réformateurs pour son potentiel homilétique, car un jeu de mots associant « *praelati* » à « *Pilati* » paraît sous la plume de plusieurs moralistes de l'époque et semble être devenu un lieu commun après 1220. Un passage du traité *De institutione episcopi* (vers 1197) de Pierre de Blois peut en avoir été l'origine. S'adressant à l'évêque de Worcester, l'archidiacre de Bath, qui était favorable à la participation du clergé à la cour à condition qu'il ne renonce pas à ses valeurs miséricordieuses, fustigeait les hommes d'Église qui, à la triste image de Pilate, se lavaient les mains de toute responsabilité dans l'exécution des décisions juridiques auxquelles ils participaient. Il s'agissait plus particulièrement de l'imposition des « jugements de sang » (« *judicia sanguinis* ») entraînant la mort ou la mutilation du condamné et desquels il incombait au clergé de s'abstenir. Que ceux qui se croyaient irréprochables (« *immunes a culpa* ») dans leur participation à de telles exactions se détrompent ; quoi de plus pernicieux qu'une telle mauvaise foi ? Après avoir énuméré quelques exemples bibliques de la responsabilité lâchement déclinée, Pierre passe à une péroraison passionnée : « tu es le prélat des âmes et non pas des corps ; un prélat n'a rien en commun avec Pilate » (« *nihil praelato commune est cum*

20 Cf. Dante, *Inferno*, XXI, 55-57.

21 *La Chevalerie Ogier de Danemarche*, éd. Jean Barrois, Paris, Techener, 1842, tome II, p. 514, n° 6. Quelques vers plus loin, p. 517, n° 5, on lit également « Les armes vont en la noire palu [boue] / En la compagnie Pilate et Belgébu ». Le texte date du début du XIII^e siècle, le manuscrit en question du début du XIV^e.

Pilato »). Autrement dit, le *clericus curialis* se devait d'éviter toute complicité pernicieuse avec les gouvernements laïques²².

Le même jeu de mots est repris par Jacques de Vitry dans son *Historia Occidentalis* (entre 1219 et 1226). À l'instar des traitements de Jean de Salisbury et de Gautier Map précités, Jacques dénonce les spoliations et les exactions perpétrées par les puissants contre les plus faibles, mais à la différence de ses précurseurs il se sert amplement des images de la dévoration. La condamnation des puissances laïques passe par le *locus classicus* vétéro-testamentaire de l'oppression sous forme de violence culinaire (Michée 3,3: « Ceux qui ont dévoré la chair de mon peuple [...] l'ont déchiré comme chair dans la marmite et comme viande en plein chaudron²³ »), tandis que les prélats, eux, auront droit à la comparaison avec Pilate. Cette fois-ci, pourtant, le simple anti-modèle à éviter, la pire des fautes professionnelles chez Pierre, devient chez Jacques l'illustration d'une réalité inadmissible, caractéristique de l'état déchu du monde :

Dissipateurs, mais nullement bergers, nouveaux Pilates, et nullement prélats (« *Ipsi uero non pastores sed dissipatores, non prelati sed pilati* »), non seulement ils [c'est-à-dire, les pasteurs] fuyaient en voyant venir le loup, mais le plus souvent ils vivaient en paix avec les loups, au détriment des troupeaux²⁴.

Constatons que le contexte juridique de l'expression originelle disparaît ici au profit de sa simple adjonction à une amplification de la parabole du bon pasteur de l'évangile selon saint Jean (10, 1-2). Cet emploi quasi-mécanique du jeu de mots – dédoublé, pour la bonne mesure –, semble signaler que l'expression était devenue proverbiale, hypothèse corroborée par un troisième exemple : l'équivalence entre prélats et Pilate (« *iam prelati sunt pilati* ») sert de topos satirique dans un poème de Philippe le Chancelier, maître de l'université de Paris, mort en 1236 et donc exact contemporain de Raoul de Houdenc, pour qui Pilate, Judas et Caïphe forment une anti-trinité de traîtres auxquels les prélats de son temps ressembleraient²⁵.

À la lumière de ces préoccupations, il semble probable que la mention de Pilate que fait Raoul tout de suite après l'énumération des banquetteurs ecclésiastiques (« Adonc fui je bien salüez / De clercs, d'evesques et d'abez. / Pylates dist et Belzebus : / "Raoul, bien soies tu venus !" », v. 409-12) constitue un clin d'œil vers un public dont la partie cléricale au moins était parfaite-

22 Ce passage est présenté et discuté dans John D. Cotts, *The Clerical Dilemma: Peter of Blois and Literate Culture in the Twelfth Century*, Washington, Catholic University of America Press, 2009, p. 210-211. Texte original dans Migne, *Patrologia Latina*, tome 207, col. 1109-10.

23 Je cite la Bible de Jérusalem.

24 *The Historia Occidentalis of Jacques de Vitry*, ed. John Frederick Hinnebusch, Fribourg, 1972, p. 84. Traduction française de François Guizot, *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France*, Paris, 1825, p. 282.

25 « *Iam prelati / sunt pilati / iude successores / pium rati / christum pati, / cayphe fautores* ». Ce poème, longtemps attribué à tort à Philippe de Grève, est discuté en détail et traduit dans Anne-Zoé Rillon-Marne, *Philippe le Chancelier et son œuvre. Étude sur l'élaboration d'une poétique musicale*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2008. Je cite sa transcription à la p. 517.

ment capable de reconnaître l'allusion au discours moralisant et réformiste de la tradition latine. La consigne n'est évoquée que pour être joyeusement transgressée, bien évidemment. Loin de s'en distancier, les clercs se joignent au banquet des puissances laïques (« Atant s'assist li mestres rois / Et li autre communament, / Com se il fussent d'un couvent », v. 434-36) pour former un tout communautaire dont la seule et unique règle prône l'exécution sévère d'une justice clérico-royale. La technique s'inspire peut-être aussi en partie de ce grand monument satirique de la fable animalière que fut l'*Ysengrimus* (vers 1150), qui fustige avec une férocité toute particulière, par le biais du personnage du loup, le phénomène du moine devenu évêque. À la différence de ses compères issus des rangs du clergé séculier, qui ne mangent (comprendre spolient et harcèlent) que par bouchées économes (« *parco bachantur hiatu* »), le moine-évêque se targue de sa « gulosité » : « je dévore, je pille, j'avale avec une bouche béante » (« *deuoro, predor, hio* ²⁶ »).

Aucun texte de cette époque, pourtant, qui nous soit parvenu ne ressemble de plus près au *Songe d'Enfer* par sa forme que l'*Apocalypsis Goliae*, cuisante satire parodique qui semble avoir été composée légèrement avant le texte de Raoul²⁷. Conservé dans plus de soixante manuscrits et présenté sous forme d'une série de trois visions burlesques dont la deuxième se calque parodiquement sur l'apocalypse de Jean et la troisième sur le ravisement de saint Paul au troisième ciel, l'*Apocalypsis* est le parfait exemple de la sophistication ludique que pouvait atteindre le rire clérical. S'allongeant à l'ombre d'un chêne par une journée chaude, le narrateur est bientôt transporté dans un ailleurs (« *in terram alteram* », strophe 8) où tous les éléments majeurs de la vision de Jean seront évoqués de façon burlesque : les quatre Vivants de la version biblique – à savoir lion, taureau, homme et aigle –, ne représentent plus les quatre évangélistes mais plutôt quatre statuts ecclésiastiques (pape, évêque, archidiaque, doyen) dont la corruption sera longuement énumérée dans l'ordre inverse de leur rang hiérarchique.

Parmi les multiples éléments du texte qui auraient pu inspirer l'auteur du *Songe d'Enfer*, signalons en particulier le motif du livre-registre noirci de vices et présenté au narrateur par une figure d'autorité exigeant une lecture immédiate (« *Et dixit angelus : "Lege, que reperis !"* », str. 47). Dans le texte latin il s'agit de fustiger, entre autres, la vie des évêques (« *vitamque presulum* », str. 32) ; dans le récit vernaculaire, « Les vies des fols menestrels²⁸ ». On comprend comment cette innovation apparente de la part de l'auteur de l'*Apocalypsis Goliae* (à aucun moment le visionnaire dans l'Apocalypse de Jean n'est invité à lire le livre aux sept sceaux : une fois les révélations terminées, on lui commande plutôt de le *manger*) a pu séduire un successeur, car le

26 *Ysengrimus*, trad. Jill Mann, Leide, Brill, 1987, V, 1007 et 1014, p. 470-73.

27 *Die Apokalypse des Goliath*, ed. Karl Strecker, Rome, Regensburg, 1928. Pour une traduction en anglais, voir *The Literature of Medieval England*, ed. D.W. Robertson, New York, McGraw Hill, 1970, p. 253-61.

28 *The Songe d'Enfer...*, *op. cit.*, p. 86, v. 626.

Mark Burde

contenu satirique bénéficie ainsi du statut privilégié de message révélé. Même si Pilate ne figure pas dans l'*Apocalypsis Goliae*, les thèmes de la dévoration et de la spoliation ecclésiastiques y sont tout de même amplement développés, parfois à l'aide de jeux de mots : l'archidiacre est un aigle vivant du rapt (« *ex rpto vivitur* ») (str. 28), et l'évêque non pas un pasteur mais un « paîtreur » carnivore (« *non pastor ovium sed pastus ovibus* », str. 33).

Conclusion

Vu le développement de la littérature profane, et surtout vu l'affranchissement des visions de l'au-delà et de la punition infernale vis-à-vis des conventions de la tradition latine, il est incontestable que le *Songe d'Enfer* se situe à l'avant-garde de plusieurs innovations, dont, en tête, l'emploi du récit de rêve. Il est également incontestable que dans la mesure où le texte comporte une forte dimension carnavalesque, il témoigne aussi d'une rupture récréative et éventuellement saisonnière par rapport aux conventions des textes didactiques. À force d'insister sur la dimension novatrice (et, selon certains, libératrice) de l'ouvrage, on a négligé de constater à quel point il représente la continuation thématique de plusieurs traditions déjà abondamment développées dans les écrits cléricaux, tant satiriques que moralisants. Bon nombre de détails à première vue insolites ou novateurs du texte s'expliquent à la lumière de la tradition de la satire médio-latine qui lui est légèrement antérieure. Continuation ne veut pas forcément dire imitation simple, bien évidemment. Comprendre l'estime dont le *Songe d'Enfer* a pu bénéficier en son temps, c'est comprendre le nouveau plat apparemment très apprécié qu'il a su faire d'ingrédients tant connus que reconnaissables.

L'œuvre de Raoul de Houdenc et la définition des cadres littéraires du XIII^e siècle

Olivier Collet

Université de Genève, Suisse

Pour publier sous forme d'édition critique les « œuvres complètes » de Raoul de Houdenc, il conviendrait aujourd'hui de passer en revue vingt-quatre manuscrits des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles répartis entre quinze lieux de conservation, à moins de privilégier une seule copie de *Meraugis de Portlesguez*, du *Roman des eles*, du *Songe d'Enfer* et de la *Vengeance Raguidel* – plus le *Dit* de Raoul, ou *Borjois borjon*, s'il doit bien être compris dans cette liste –, sans se soucier d'évaluer leur qualité de transmission, ce qui requerrait cependant presque autant de témoins que ce corpus ne compte de titres, quatre au minimum, pour être exact. C'est dire d'emblée que l'idée de totalité pour un tel corpus se heurte à d'importantes différences face à nos conceptions actuelles. Peut-être la diffusion de ces quatre ou cinq textes a-t-elle été beaucoup plus vaste au Moyen Âge que nous ne pouvons nous le représenter d'après les traces qui en subsistent de nos jours. Toujours est-il qu'au regard de leur tradition, rien n'indique pour le critique moderne qu'ils aient jamais été perçus comme un ensemble solidaire qu'il eût été souhaitable de réunir pour le mettre à disposition des lecteurs d'antan afin de leur procurer une vision globale de la production de Raoul de Houdenc¹. Seules les œuvres présentant des liens

1 Dans l'introduction qui accompagne son édition du *Roman des eles*, Keith Busby a bien émis l'hypothèse que le manuscrit B de ce poème, qui n'en renferme qu'une partie, précédée de deux fragments de *Meraugis de Portlesguez*, « prompts the tempting speculation that they may have come from a MS. of the œuvres complètes of Raoul de Hodenc » (Raoul de Hodenc, *Le Roman des eles. The anonymous Ordene de chevalerie*, ed. Keith Busby, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 1983, p. 16-17). Il ne s'agit toutefois que d'une conjecture qu'à notre connaissance, rien ne confirme de manière assurée. Néanmoins, l'excellente notice disponible sur <http://www.manuscripta-mediaevalia.de> permet d'affirmer que la deuxième section de ce recueil factice, soit les f. 144-157 où figurent nos trois extraits, forme un continuum, interrompu par la perte d'un unique cahier. Aucune trace de la présence d'autres écrits de Raoul ne subsiste en revanche à quelque endroit de ce volume. Le recueil de la Staatsbibliothek und Preussischer

immédiatement perceptibles ont pu bénéficier alors, ou avec quelque décalage par rapport à leur rédaction originale, d'un traitement distinct, avant la fin du XIII^e siècle où l'on voit apparaître les premiers regroupements par auteur.

La tradition manuscrite de Raoul nous confronte à un second constat : si l'on excepte les reproductions incomplètes ou partielles contenues dans le codex berlinois, aucun exemplaire ne renferme plus d'un écrit du poète, sauf les fameux recueils Paris, Bibliothèque nationale de France, français 837, et Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. V. 32, éventuellement Berne, Burgerbibliothek, 354, et les assemblages n'impliquent que les pièces brèves qu'il a composées : *Roman des eles*, *Songe d'Enfer*, *Dit* de Raoul de Houdenc, toujours en admettant l'attribution de ce texte au même auteur. Jamais donc on ne voit apparaître l'une de celles-ci unie de manière claire à l'un de ses romans².

Troisième élément à prendre en compte : comme pour beaucoup d'écrivains du XI^e ou du XIII^e siècle, le renouvellement littéraire qui caractérise la période suivante, de même que les changements que l'on observe dans la production manuscrite, surtout pour les anthologies, ont entraîné une apparente mise à l'écart de Raoul dont peut-être, certains écrits connaissent encore une diffusion au XV^e siècle mais plutôt en tant que « curiosité », ce dont l'exemplaire issu de l'ancienne collection privée du baron Louis-Marie-François Dauphin de Verna donne l'impression, lorsqu'ils ne participent pas d'ensembles inclassables, desquels n'émerge aucune cohérence évidente (par exemple *Meraugis* dans le manuscrit Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. IV. 33, qui unit longs récits et pièces narratives ou didactiques brèves, fictions romanesques ou épiques et textes de tradition « historique », vers et prose). Pas davantage qu'à l'époque de la constitution parallèle des grands manuscrits-recueils français et des premières représentations d'auteur qui s'en dégagent, on ne perçoit donc durant la seconde partie du Moyen Âge vernaculaire de conscience manifeste de l'unité de son œuvre, ou d'une position auctoriale bien définie.

Pour les décennies autour desquelles se concentre le plus grand nombre de copies, soit celles comprises entre le dernier tiers du XIII^e et le premier quart du XIV^e siècle, les écrits de Raoul de Houdenc s'insèrent dans deux des

Kulturbesitz de Berlin (Gall. Qu. 48) est ainsi le seul à offrir un projet unitaire autour de textes de notre auteur mais dans des proportions qu'il est maintenant impossible de définir, puisqu'il n'en subsiste que des vestiges dénués d'indices explicites.

2 Si, comme Michelle Szkilnik l'allègue, sans toutefois l'illustrer par de nombreux exemples, le *Roman des eles* « entretient des rapports certains avec *Meraugis* » Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez. Roman arthurien du XIII^e siècle*, éd. bilingue Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004, « Introduction », p. 33-34, ces rapprochements ne semblent donc pas avoir retenu l'attention de nos compilateurs, sauf en ce qui concerne le recueil de Berlin (voir note précédente). Paris, Bibliothèque nationale de France, français 837 et Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. V. 32 contiennent le *Roman des eles* et le *Songe d'Enfer* ; Berne, Burgerbibliothek, 354, le *Songe d'Enfer* et le *Borjois borjon*. Les textes ne se suivent dans aucun de ces trois témoins. Les liens qui s'établissent entre la *Vengeance Raguidel* et le *Dit* de Raoul de Houdenc dans le recueil Nottingham, Wollaton Library, WLC/LM/6 (anciennement : University Library, Mi LM 6) sont moins aisés à caractériser étant donné la nature de ce volume.

principales voies de diffusion que la tradition française suit : sommes de textes romanesques versifiés, souvent unis par un certain degré de communauté thématique, pour *Meraugis* et la *Vengeance Raguidel* ; corpus d'écrits composites, en vers et en prose, pour le *Roman des eles* et le *Songe d'Enfer*, dans des types de voisinages éclectiques et souvent complexes, qui nous mettent aux prises avec les plus grandes difficultés lorsque nous tentons de définir les principes que leurs commanditaires ou leurs exécutants ont adoptés pour les réunir.

Ces observations nous forcent ainsi à nous interroger sur les lignes de partage qui, au regard de leur transmission, semblent être intervenues dès l'origine entre les quatre ou cinq écrits qui forment le répertoire de notre auteur et qui se sont perpétuées tout au long du Moyen Âge, bon an mal an. Pour tenter d'identifier le genre des œuvres composées par celui que l'on connaît de nos jours sous le nom de Raoul de Houdenc et que celui-ci permet de regrouper, en percevoir les frontières et la nature particulière, de cas en cas, il est possible de recourir à trois voies d'exploration parallèles.

L'étude matérielle de leur tradition manuscrite afin de définir les conditions exactes de leur circulation en est le préliminaire indispensable mais nécessite le recours à des expertises qu'il est ardu de mener sur une vingtaine de copies, en dehors d'un projet de longue durée.

Celle du paratexte permet ensuite de mieux caractériser celles-ci au regard d'une perception et d'une réception sinon contemporaines, du moins en adéquation relative avec l'élaboration des textes. Dans le cas de Raoul cependant, le bilan n'est guère significatif. Le titre de *romanz des eles* est dû à la rubrique que comporte le manuscrit 82 de la Biblioteca Bodmeriana, f. 13 r^oa. Des quatre représentants qui possèdent un intitulé, le recueil Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. V. 32 est le seul à rattacher une étiquette littéraire au texte, peu spécifique néanmoins pour la période de sa rédaction (*C'est li lais des .vij. eles*, f. 112 v^o3). Selon toute évidence, aucun scribe n'est sous l'emprise de l'appellation choisie par l'auteur – mais que celui-ci introduit seulement dans le dernier vers de son poème, à bonne distance de son nom –, sur laquelle ils s'accordent pourtant sans exception, et aucune tradition n'en a fixé le titre. Parmi les onze témoins du *Songe d'Enfer*, ceux qui présentent une quelconque désignation font alterner la variante qui a été retenue aujourd'hui et celle de *Voie d'enfer* (Oxford, Bodleian Library, Digby 86, f. 97 v^ob : *Ci comence le romaunz de enfer le sounge Rauf de Hodenge de la voie d'enfer*, et Paris, Bibliothèque nationale de France français, 2168, f. 80 v^oa : *Ci coumence li fauliaus d'infer*) contiennent les intitulés les plus développés ou atypiques, et Reims, Bibliothèque municipale, 1275, est le seul à faire référence à l'auteur dans son *explicit* (*Ci faut li voie d'enfeir que Raous de Houdent fist*, f. 61 r^oa). L'association dans le début du poème avec la fable (v. 1) ou avec le fabliau

3 Dans le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, français 837, une main postérieure a inscrit le titre *Les hailes de courtoisie*, repris sans divergences notables dans l'*explicit*. Paris, Bibliothèque nationale de France, français 19152 développe sur le même modèle (*Des eles de cortoisie par quoi chevalier doivent estre cortois*).

est susceptible d'expliquer l'une de ces variantes, comme sa conclusion qui introduit en parallèle du nom de Raoul le terme *fabel*, en apparence respecté par tous les copistes sauf celui du recueil d'Oxford (*romanz*) et qui désigne clairement la forme littéraire adoptée par l'écrivain, et non le thème qu'il a exploité dans son poème (cf. *conte*, v. 673, ou *songe*, v. 678). Parmi les romans, *Meraugis de Porlesguez* a la caractéristique de débiter *ex abrupto* et le texte ne comporte aucune désignation particulière. La formule utilisée dans son *explicit* ne prend de l'ampleur que dans Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, 2599, f. 38 v^ob (*Explicit li romanz de Meraugi de Portlesguez par maistre Raoul de Hodenc*⁴). Le poète s'y nomme trois fois, dans une reprise au v. 4293 (« Raouls qui ramaine cest conte ») et dans le curieux épilogue du récit, v. 5893 (prénom et nom) et 5897 (prénom), où apparaissent aussi les termes *conte* et *livre*. Les v. 5898-5907 ne figurent que dans le manuscrit Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi Latini 1725. Celui de Vienne comporte en revanche un prologue de trente-deux vers qui lui est propre et dans lequel on relève une occurrence supplémentaire du prénom de l'écrivain et un certain degré d'élaboration poétique autour du mot *conte*⁵. Enfin, seul le recueil de Nottingham (Wollaton Library, WLC/LM/6, anciennement : University Library, Mi LM 6) introduit la *Vengeance Raguidel* par une rubrique, au demeurant étrange (*Del roi Artut*, f. 304 r^oa), et aucune donnée intéressante sur la nature de cet écrit ou sur son auteur n'accompagne les premiers vers. L'épilogue désigne ce dernier par son seul prénom et le texte au moyen du terme *conte*, ce qui correspond aux choix qu'exprime le court préambule en forme de prologue intérieur qui intervient dans le courant des aventures de Gauvain, aux v. 3320-3325. L'*explicit* ne présente lui non plus aucune particularité notable.

Vient enfin l'analyse interne dans les recueils qui comprennent des poèmes de Raoul de Houdenc, par le biais des diverses formes de contextualisations et de rapprochements susceptibles de se produire, ou d'être perçus entre les constituants d'une anthologie. Fructueuse à bien des égards, dans une large mesure solidaire voire indissociable des précédentes, cette approche nécessite une excellente connaissance de la dimension littéraire de tous les éléments susceptibles de participer à l'élaboration d'un recueil ; connaissance à laquelle il est ardu de prétendre pour les centaines de pièces concernées ici et qui, en tout état de cause, pour ceux qui la détiendraient, entraîne soit des déductions manifestes, par exemple pour l'interprétation des ensembles dans lesquels on retrouve les deux romans de Raoul (manuscrit V de *Meraugis*, ou A de la *Vengeance Raguidel*), soit beaucoup moins aisées, et de caractère résolument difficultueuse pour ses autres écrits.

Nous nous intéresserons cependant plutôt à la tradition que constituent les volumes qui nous ont transmis les deux poèmes allégoriques de Raoul de

4 Claude Fauchet est responsable des indications apposées aux f. 98d-99a du manuscrit Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. IV. 33 et 144 a.

5 Voir les p. 447-449 de l'édition Michelle Szkilnik, éd. cit., et les remarques générales de l'éditrice sur ces « variantes de publication » du roman, notamment dans le cas de la copie du Vatican.

Houdenc, pour quelques remarques à partir de leur structure ou des interférences éventuelles que peut suggérer la juxtaposition avec les autres contenus de ces exemplaires, en accordant une plus grande attention à deux d'entre eux, beaucoup moins étudiés, le codex 1275 de la Bibliothèque municipale de Reims et un autre manuscrit, inaccessible de nos jours mais dans lequel figure – ou figurait – le *Roman des eles*. Pour des ensembles aussi monumentaux que les recueils « classiques » dans lesquels nous trouvons soit le *Roman des eles* soit le *Songe d'Enfer*, parfois les deux (Paris, Bibliothèque nationale de France, français 837, et Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. V. 32), il n'y aurait guère de nouveauté à évoquer les grandes lignes de leur composition. En outre, leur ampleur ainsi que la variété des textes qu'ils renferment rendent hasardeux d'expliquer la présence d'une ou deux pièces parmi des dizaines ou des centaines d'autres, le plus souvent brèves mais de type disparate. Dans le cas particulier de Raoul, c'est d'ailleurs cet éclectisme et cette multiplicité déroutante de genres, de formes aussi bien que de datations et de provenances qui a amené la critique à privilégier une approche thématique, comme dans la plupart des travaux consacrés à l'étude des recueils littéraires hétérogènes des XIII^e-XIV^e siècles, afin de comprendre le choix de cet auteur dans quelques-unes de ces vastes collections, avec le risque inévitable d'omettre le contexte matériel dans lequel s'insèrent le *Roman des eles* ou le *Songe d'Enfer* et la spécificité littéraire de chaque manuscrit, autant que faire se peut⁶. Toujours est-il que les orientations morales que révèle une majorité d'œuvres au sein de ces anthologies, surtout si l'on s'attache à celles que l'on peut sommairement qualifier de « brèves », peuvent justifier que Raoul de Houdenc y soit représenté, même si une telle remarque demeure beaucoup trop anecdotique pour fournir une explication satisfaisante et complète.

En comparaison, le manuscrit de Reims fait figure de parent pauvre, sans doute parce qu'il ne conserve aucun des textes vernaculaires sur lesquels la sagacité des philologues et de ceux qui se sont intéressés à la mise en recueil s'est avant tout exercée. Il est néanmoins étonnant que les spécialistes de cette question, ou de l'œuvre de Raoul, n'aient été interpellés ni par la position du *Songe d'Enfer* dans cette collection ni par la présence d'une dizaine de feuillets plus loin du *Torneiemenz Antecrit*, son auteur, Huon de Méry apportant le témoignage le plus souvent allégué à propos du retentissement de ses écrits auprès de la postérité⁷.

Pour le reste, force est d'avouer que le caractère bilingue de ce corpus, son organisation et la nature même de bien des textes qu'il nous procure

6 Nous songeons surtout à l'article de Keith Busby, « Le contexte manuscrit du *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc », in dir. Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens, dir., *Le Recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, « Texte, Codex et Contexte » 8, p. 47-61, qui ouvre au demeurant d'intéressantes perspectives à l'étude de ces volumes.

7 Rappelons que le *Torneiemenz Antecrit* contient non moins de huit références à ces derniers, six au *Songe d'Enfer* (v. 412, 822, 1233, 1847, 2239, 2240, 3417 et 3535 : *Le Tournoi de l'Antéchrist (Li Torneiemenz Antecrit)*, éd. Georg Wimmer, prés., trad. et annoté par Stéphanie Orgeur, Orléans, Paradigme, 1994), une au *Roman des eles* et une sans mention d'un texte spécifique.

ne sont guère aptes à leur faciliter la tâche et cette spécificité, au demeurant intéressante ne serait-ce que parce qu'elle n'intervient dans presque aucun autre manuscrit des œuvres de Raoul de Houdenc⁸, a sans doute constitué un deuxième facteur dissuasif et dresse bien des obstacles à la compréhension de cette anthologie. Recueil lorrain de la fin du XIII^e siècle, le manuscrit de Reims forme en effet un assemblage de 4 sections⁹ constituées pour l'essentiel d'écrits latins, sauf la deuxième (f. 58-128) où intervient un mélange avec le français, dans des proportions très inégales – sur vingt-huit entrées, seules huit sont en langue vulgaire –, et dont la pièce inaugurale est le *Songe d'Enfer*, suivi de la *Voie de Paradis* par Rutebeuf, puis d'un *Tractatus de matrimonio scientiarum*, qui n'est pas le poème composé par Jean le Teinturier d'Arras, bien que l'épilogue de cette pièce cite son nom, mais un texte allégorique anonyme, le *Mariage des sept arts et des sept vertus*, dont il s'agit de l'unique représentant en apparence.

Si de prime abord ces deux articulations peuvent sembler évidentes et aisément compréhensibles¹⁰, les deux écrits qui suivent, rédigés eux aussi en français, manifestent surtout une prégnance du domaine religieux dont certains textes latins témoignent eux aussi dans ce volume. Les trois autres pièces vernaculaires (le *Tornoienenz Antecrit* par Huon de Méry, déjà mentionné¹¹, une copie incomplète du *Roman de Miserere* par le Reclus de Molliens, enfin une traduction du *Moralium dogma philosophorum* de Guillaume de Conches) sont toutes isolées les unes des autres et n'expriment en apparence que des solidarités occasionnelles avec les œuvres en latin qui les séparent, elles-mêmes composites. Seule la perspective morale qui se dégage du répertoire français de ce corpus – aussi bien que de la majorité des textes latins – semble pouvoir offrir un fil conducteur, bien tenu il est vrai, avec une orientation allégorico-satirique, dans la part de ce choix qui a été dévolue à la langue vulgaire. À cette appréciation très sommaire, on peut toutefois en joindre une autre qui marque à nouveau la singularité de ce corpus au regard de la transmission du *Roman des eles* et du *Songe d'Enfer* : le poème de Raoul qui a été choisi pour y être retranscrit s'insère pour le coup dans un cadre résolument clérical, ce qui distingue le codex de Reims de la

8 Le recueil trilingue d'Oxford est le seul autre cas comparable. Le bref écrit latin qui figure au f. 214 v^o du manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2168 résulte d'un ajout.

9 À l'heure où nous mettons la dernière main à cet article, il ne nous a pas encore été possible de consulter ce volume et donc, de procéder à son analyse codicologique.

10 Les recueils Paris, Bibliothèque nationale de France, français 837 et Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. V. 32, associent eux aussi directement le *Songe d'Enfer* avec la *Voie de paradis*, dans une version en 1368 octosyllabes à rimes plates que certains attribuent à Raoul et qui prolonge en quelque sorte la première pièce, en vertu d'un rapprochement qu'il est aisé de saisir, surtout dans l'enchaînement que le second de ces volumes nous propose entre le f. 27 r^o et le f. 46 r^o. À noter que le premier renferme la même séquence mais décousue, avec plus d'une centaine de feuillets entre chaque élément, et que dans chacun de ces volumes, nous retrouvons aussi le *Roman des eles*, à part.

11 Le texte est également présent à l'ouverture du recueil Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. V. 32. Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1593 est un autre témoin de cette rencontre entre le poème de Huon de Méry et le *Songe d'Enfer*.

plupart des autres manuscrits de ses écrits brefs, dont nous ignorons tout de la destination initiale mais qui ne revêtent pas l'apparence savante que l'on perçoit dans ce cas.

Nous sommes donc loin ici de la situation beaucoup plus unitaire en apparence, du moins sur le plan linguistique, mais tout aussi malaisée à appréhender, qui prévaut dans les grands recueils français que nous avons choisis de délaissier, la très relative « simplicité » dont des exemplaires plus restreints donnent l'impression, comme le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2168, n'étant qu'un leurre à partir du moment où l'on se plonge dans leur contenu, surtout si l'on ne prend pas la précaution, essentielle, d'établir quelle pouvait en être la structure originale¹². Ainsi, si la place du *Songe d'Enfer* avant la *Bataille de Carême et Charnage* peut recevoir ici une explication commode que conforte le lexique employé dans leurs intitulés (*Ci commence li faveliaus d'iinfer* ; *Chi commence li faveliaus de quaresme et de carnage*¹³), ces deux textes suivent *Aucassin et Nicolette*, auquel il est moins commode de les relier sauf par le biais de l'ironie, de la parodie et du burlesque ; *a fortiori* si l'on se penche sur le début de cette collection, d'un tout autre genre littéraire. Si cette triade introduit en quelque sorte la partie réservée à des fabliaux, avec l'une des versions du *Sacristain*, celle-ci est tout sauf univoque et entremêle par exemple la rédaction dite « B » de *l'Image du monde* par Gossuin de Metz ou le *Voyage de Charlemagne* par Pierre de Beauvais et un *Lucidaire*, plus le texte actuellement – mais artificiellement – relié au commencement du volume, l'Âtre périlleux, en lieu et place d'une œuvre inconnue ou d'un ensemble de textes, dans une série de cahiers maintenant perdus¹⁴.

Pour sa part, le petit recueil issu de l'ancienne collection privée du baron Dauphin de Verna, vendu à Lyon dans les dernières années du XIX^e siècle et dont les traces se sont estompées depuis, possède à la fois la caractéristique d'être probablement le plus tardif de nos spécimens, si l'on excepte les copies

12 Pour une mise au point récente sur cette question, particulièrement épineuse dans le cas de ce volume ou d'autres recueils composites de textes vernaculaires – comme le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, français 25545 – mais décisive pour leur interprétation, nous renvoyons au substantiel article de Serena Lunardi dans le cahier spécial que la revue *Études françaises* a publié en relation avec le projet international de recherches « Lire en contexte à l'époque prémoderne. Enquête sur les recueils manuscrits de fabliaux », dir. Olivier Collet, Francis Gingras et Richard Trachsler (Serena Lunardi, « Lire les fabliaux au Moyen Âge et au XVIII^e siècle » : les manuscrits Paris, BnF, fr. 2168 et Paris, Arsenal, 2770, *Études françaises* 48-3, 2012, p. 59-93 ; <http://id.erudit.org/iderudit/1015390ar>).

13 Le texte de Jean Bodel qui clôt le recueil est le seul à recevoir une désignation analogue (cf. f. 240 v^o, *Li fabliaus de Dagombert*).

14 La reconstitution de la structure primitive du manuscrit va à l'encontre de l'idée que l'agencement actuel des grands recueils tend parfois à imposer à notre esprit, à savoir celle d'une organisation fondée sur le volume matériel des pièces, avec en ouverture – ou en clôture – d'une anthologie des écrits plus monumentaux auxquelles on aurait ajouté des textes brefs, de manière contingente pourrait-on dire, sans autre motif que pratique. Cette représentation, peut-être valable pour certains objets, ne vaut en tout cas pas pour tous puisqu'au départ, les œuvres les plus longues de ce corpus étaient en quelque sorte « noyées » au milieu de pièces brèves ou de taille moindre, sans non plus toujours se suivre.

réalisées au delà du Moyen Âge (il remonte en effet au xv^e siècle, même si les descriptions qu'on en conserve ne permettent pas de datation plus exacte), de ne comporter qu'un faible nombre de pièces (10) dans l'état – original ? – qu'il présentait lors de sa dernière apparition, comme le manuscrit Bodmer¹⁵, et d'être rédigé sur papier. Les quatre premières entrées qui le composent définissent un ensemble thématique cohérent centré autour des enfances du Christ, de sa Passion et des lamentations de la Vierge, enfin du Jugement dernier, auquel s'ajoute une vie de saint (Christophe). Avec la suivante, une pronostication d'après le jour de la semaine auquel tombe le commencement de l'année, nous pénétrons sur un terrain plus accidenté, le *Roman des elles* – n° 8 du volume – prenant place entre un *unicum* de nature assez mystérieuse, attribué à Richard de Fournival et dont nous ne connaissons que l'*incipit*¹⁶, et une copie non répertoriée sauf erreur de l'*Ordre de chevalerie*, également retranscrit dans le recueil Paris, Bibliothèque nationale de France, français 837, plus un dernier texte d'inspiration médicale, à nouveau. Au premier volet, dévot, de ce diptyque, succède comme cela se produit souvent une partie beaucoup plus hétéroclite dont on ne sait que penser si ce n'est qu'elle combine deux œuvres allégorico-morales dont la complémentarité a déjà été perçue¹⁷ et trois de nature empirique ou pratique, si l'on s'en tient à une appréciation rapide.

Ainsi répartie, l'œuvre de Raoul de Houdenc semble bien montrer qu'elle participe au plus près de l'esprit qui anime fondamentalement la littérature des premières décennies du xiii^e siècle, ce qui en explique dans une certaine mesure le caractère éclectique en apparence, malgré son unité essentielle. C'est avant tout en satiriste qu'il intervient, frayant plusieurs des voies que la production de son temps lui suggérait : celle de la réécriture et de la parodie, avec ses deux réélaborations de la matière arthurienne ; celle, allégorique, de la critique sociale, avec le *Roman des eles* dont le schéma s'inspire de la tradition

15 Recueil de 24 feuillets de la fin du xiii^e ou du début du xiv^e siècle, dans lequel la même main a transcrit, en apparence dans un ordre distinct de celui que le codex présente maintenant, trois lais anonymes, le *Roman des eles* et le *Donnei des amants*, ce qui tend à placer le texte de Raoul de Houdenc dans une perspective courtoise très éloignée de celle de grandes anthologies contemporaines (Paris, Bibliothèque nationale de France, français 837 et 19152, ou Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L. V. 32), sauf peut-être le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2168, où le *Songe d'Enfer* intervient à la suite d'une section elle aussi formée de lais, mais au sein d'un corpus beaucoup plus vaste et diversifié, comme nous venons de le constater.

16 Celui-ci n'est pas assez consistant pour savoir si nous avons affaire ici à une traduction d'un jugement des urines en latin, genre familial dont la *Biblionomia* de Richard évoque quelques exemples et dont il aurait lui-même traduit l'un des spécimens en français, ou s'il s'agit d'une version plus ou moins aménagée de cette tradition latine. Il n'est guère aisé non plus de déterminer qui est le *maistre Helye* mentionné dans cette phrase liminaire, *serorge* (beau-frère) qui n'apparaît nulle part ailleurs. Nos remerciements vont à Christopher Lucken pour avoir autant que possible éclairé notre lanterne sur ce texte mystérieux.

17 Il est en effet intéressant de noter dans ce volume le couplage qui se produit entre les n° 8 et 9, à l'image apparente des similitudes que Keith Busby perçoit entre le *Roman des eles* et l'*Ordre de chevalerie* (voir son édition combinée des deux textes, déjà signalée).

latine religieuse, donc savante, et le *Songe d'Enfer*, qui recourt au subterfuge de l'affabulation onirique, promis à un bel essor. Ce qu'il réalise dans le second cas, dans une perspective de morale laïque, on en trouverait aisément l'équivalent sous la plume de certains contemporains ayant embrassé l'état ecclésiastique, ou chez bien d'autres dont le nom ne nous est pas toujours parvenu mais qui représentent la « main d'œuvre » des grands manuscrits-recueils hétérogènes grâce auxquels nous lisons et étudions aujourd'hui la littérature didactique et narrative brève des années 1200. Nombre d'écrits sont par ailleurs là pour nous suggérer l'impulsion qui saisit au même moment la matière romanesque et surtout arthurienne, dans le but d'en dépasser les schémas primitifs afin de renouveler celle-ci, souvent dans une perspective décalée qui traduit aussi l'amusement des auteurs et de leur public face à ses poncifs, et leur besoin de s'en démarquer.

Si l'œuvre de Raoul forme une tradition si dissociée au point de vue matériel, du moins à notre connaissance, c'est donc peut-être simplement parce que celle-ci est soumise au premier chef à la partition des types littéraires que l'on observe dans une part significative des recueils vernaculaires, entre textes épiques ou romanesques, de conception narrative et pour des compositions de longue haleine, en vers ou en prose, d'une part, et écrits brefs, religieux ou profanes, d'inspiration didactique et morale, d'autre part, avec bien sûr des empiètements entre les deux catégories. Ce seraient alors les formes que l'auteur emprunte au fonds littéraire de son époque qui expliqueraient la polarisation de son répertoire, corroborant du même coup la perception médiévale des différences qui animent chacune de ces réalisations, ou les deux principales veines auxquelles elles appartiennent.

En revanche, leur versification (puisqu'aucune n'est rédigée en prose) n'est sans doute pas l'élément qui assure à la fois cette identification et la répartition des quatre ou cinq pièces au sein des manuscrits qui les conservent. C'est donc plutôt une autre donnée structurelle, plus simple en apparence mais difficile à définir de manière précise et concomitante à la distinction qui s'établit par ailleurs sur le plan littéraire, qui les oppose : leur longueur. Compris dans l'ordre des quelques trois-cents couplets – soixante seulement pour le *Dit* de Raoul de Houdenc –, soit une moyenne assez commune aussi pour des textes comme les fabliaux, ce qui n'est sans doute pas un hasard vu le ton dans lequel sont rédigés le *Roman des eles* et le *Songe d'Enfer*¹⁸, ou pour beaucoup d'autres écrits exemplaires et moraux, les poèmes didactico-allégoriques qui semblent avoir reçu le meilleur accueil de la part des continuateurs ou des lecteurs de Raoul, se démarquent ainsi en même temps par leur brièveté et par leur esprit

18 Celui que le poète adopte dans le *Songe d'Enfer* pour évoquer certaines étapes de son voyage onirique, ou leur description, ne sont pas sans rappeler les péripéties de fabliaux, ce qui rompt avec le genre des visions religieuses dans laquelle Raoul s'inscrit pour en dépasser le cadre traditionnel. Voilà qui contribue sans doute à expliquer le nombre de parallélismes que l'on observe entre ses deux courts poèmes et la tradition du fabliau, puisque neuf de nos recueils en reproduisent aussi, et l'absence de tout contact entre celle-ci et les romans de notre auteur dans les manuscrits dont nous disposons de nos jours.

Olivier Collet

satirique, face à des ouvrages romanesques qui n'en sont pas nécessairement exempts mais empruntent de préférence la voie du divertissement par le récit d'aventures complexes. Traditionnels dans leur inspiration première, même si le recours aux éléments parodiques qui en modifient la tonalité primitive, les motifs et les personnages impliquent autant de décalages suggérant une relecture active du genre auquel ces romans se rattachent, *Meraugis de Porlesgues* et la *Vengeance Raguidel* s'articulent par ailleurs en une succession d'épisodes qui entraînent ceux qui en suivent les méandres dans un parcours dix fois plus étendu.

Certes, confronter brièveté et longueur n'est peut-être pas une solution très ingénieuse ni novatrice pour expliquer la littérature du XIII^e siècle et tenter de rendre compte des critères qui la définissent pour ses contemporains, mais dans la mesure où elle inclut des écrits de l'une et l'autre tendance, brefs et plus nourris, l'œuvre de Raoul de Houdenc nous procure un témoignage du seul facteur indiscutable qui en permette la distribution au sein de catégories identifiables. Implicitement du moins, c'est ce que suggère la répartition manifeste qui se produit dans la vingtaine de copies qui subsiste de l'un ou l'autre de ses constituants.

À double détente : Raoul de Houdenc et la mémoire du roman

Nathalie Koble

École Normale Supérieure (laquelle ?), France

Du point de vue du travail de mémoire qu'elle sollicite chez le lecteur, l'œuvre arthurienne de Raoul de Houdenc occupe une place particulière dans l'esthétique et l'histoire du roman au XIII^e siècle¹. À l'instar de la *Première Continuation de Perceval*, dont ils s'inspirent étroitement, les deux romans de Gauvain que sont *Meraugis* et *La Vengeance Raguidel* s'inscrivent, comme bon nombre d'épigones, dans le sillage revendiqué de l'œuvre de Chrétien de Troyes, selon le vœu propre du maître champenois dans le prologue de son dernier *opus*, maintes fois commenté² : dans les trois cents premiers vers de *Meraugis*, l'entrée en récit du héros nouveau est précédée et comme appuyée par une accumulation de références explicites à l'œuvre complète de Chrétien, d'Érec au *Conte du Graal*, en passant par *Cligès*, *Yvain*, et le *Chevalier à la Charrette*, rappelant en pointillés pour en prolonger les effets le catalogue proposé au début du *Cligès*, qui assure la mémoire et la promotion de son auteur³. Mais à leur tour, les deux romans signés « Raoul⁴ », respectivement dans les manus-

1 Raoul de Houdenc a signé deux romans arthuriens : *Meraugis de Portlesguez* (*Meraugis de Portlesguez. Roman arthurien du XIII^e siècle*, éd. bilingue Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004) et *La Vengeance Raguidel* (éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2004). Ces deux éditions seront nos éditions de référence, désormais abrégées en *Meraugis et Vengeance*.

2 Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, éd. Keith Busby, Tübingen, Niemeyer, 1993. Sur l'héritage de Chrétien de Troyes dans les deux romans, voir Keith Busby, « Chretien de Troyes et Raoul de Houdenc : Romancing the Conte », in *French Forum*, xvi, 1991, p. 133-148 et Beate Schmolke-Hasselmann, *The Evolution of Arthurian Romance. The Verse tradition from Chretien to Froissart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 pour la traduction anglaise.

3 Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. Charles Méla et Olivier Collet, in Michel Zink, dir., *Romans suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 291.

4 Sur la signature et l'identification de Raoul de Houdenc, voir le dossier proposé par Gilles Roussineau dans l'introduction de son édition (*La Vengeance...*, éd. cit., p. 7-37). Voir

crits du Vatican et de Vienne, et dans ceux de Chantilly et de Nottingham, entretiennent un rapport complexe à la constellation arthurienne en vers et en prose du début du XIII^e siècle. Loin d'être simplement une riche et brillante héritière, l'œuvre arthurienne de Raoul est au cœur d'un important réseau intertextuel, qui ouvre à des énigmes et provoque, d'un roman à l'autre et du vers à la prose, de curieux effets de retour que ne manquent pas de pointer les éditeurs au fil des textes. Si l'emprunt affiché fait bien du roman arthurien chez Raoul une fiction au second degré, cette écriture réflexive est, comme l'écriture allégorique dans laquelle s'est aussi exercé le romancier, à double détente : pour comprendre l'inscription de cette œuvre arthurienne dans le paysage littéraire de son temps, il faut examiner sa postérité et évaluer son héritage.

Comme le signale le prologue du manuscrit de Vienne, Raoul de Houdenc partageait avec Chrétien de Troyes la conscience de son talent et le souci de la postérité :

Por ce Raoul de son sens dit
Que il veult de son sens qu'est petit
Un nouvel conte comencier
Qui sera bons a anouncier
Touz jourz, ne ja mes ne morra.
Mes tant com cist siecles durra
Durra cis contes en grant pris⁵.

Si l'authenticité de ce prologue, qui pastiche celui d'*Érec et Énide*, a été discutée, ses enjeux sont indiscutables : il s'agit de s'imposer dans le paysage romanesque du début du XIII^e siècle comme une référence aussi incontournable que l'œuvre du modèle champenois. C'est sur cet avenir prémédité que j'aimerais revenir dans les romans du XIII^e siècle, en vers comme en prose, ainsi que sur les procédés qui ont facilité sa programmation dans le diptyque arthurien du romancier.

Mémoire du futur : le modèle de Raoul

Les personnages-titres

Les héros que Raoul de Houdenc a injectés dans le monde arthurien ont tous su sortir de leur cadre de naissance : Méraugis et son compagnon rival Gorvain Cadrus, et leur ennemi commun, Belchis le Louche, ainsi que le chevalier que

également l'épilogue de Méraugis et le commentaire de l'éditrice, dans l'édition bilingue de Michelle Szkilnik (*Méraugis...*, éd. cit., p. 442-443), ainsi que le prologue du manuscrit de Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, 2599, f. 1a (*ibid.*, p. 448-449). Voir également Keith Busby, *Codex and Context. Reading old French Verse Narrative in Manuscripts*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 420-429.

5 *Méraugis...*, éd. cit., v. 17-23, p. 448-449. Ce prologue est bien sûr un pastiche du prologue de Chrétien de Troyes : « Des or comencera l'estoire / Que toz jorz mais iert en mémoire / Tant com durra crestientez. / De ce s'est Crestiens vantez » (*Érec et Énide*, éd. Jean-Marie Fritz, in *Chrétien de Troyes, Romans...*, éd. cit., v. 23-26, p. 61).

Meraugis nomme l'Outredouté ; la terrifiante demoiselle de Gaudestroit, qui prémédite de couper la tête de Gauvain par dépit dans la *Vengeance*, ainsi que son prétendant, le chevalier Maduc le Noir. Tous ont aussi traversé la frontière du vers pour se retrouver quelque part dans le vaste univers de la prose, leur rôle allant de la simple figuration à celui de protagoniste à part entière, doté pour ainsi dire d'une seconde vie le temps de quelques épisodes.

Ce retour des personnages dans les multiples romans arthuriens du XIII^e siècle n'a en soi rien de surprenant. Bien identifiée et peu coûteuse, la simple mention d'un personnage déjà connu est un mode de référence très fréquemment utilisé dans les univers de fiction de type sériel ou cyclique : d'une branche à l'autre d'un récit arthurien, nombreux sont les premiers rôles qui survivent ainsi à leur propre histoire en venant grossir les rangs des figurants dans les romans ultérieurs⁶. Dans les romans en prose, les listes qui font le compte des combattants d'une bataille ou des compagnons de la Table Ronde sont souvent propices à de tels effets de masse. Dans la quête du graal relancée par le *Tristan en prose*, Méraugis et Gorvain sont par exemple cités côte à côte dans la longue liste des cent cinquante chevaliers de la Table Ronde qui jurent de partir⁷. Bien avant, le sénéchal Keu avait déjà signalé au roi Arthur les noms de dix chevaliers manquant à la Table, parmi lesquels Méraugis était compté, aux côtés d'autres transfuges de romans en vers parfaitement identifiables :

« Sire, or saciés que bien il failent .X. de nos compaignons de la Table Reonde. Nous n'avom pas monsieur Tristran ne Gaheriet ne Mordret ne Dynadant ne sen frere ne Erec ne Perceval ne Gynglain ne Meraugis ne Espynogre⁸. »

Les cinq derniers personnages de la liste sont néanmoins un peu plus que simples figurants ; ils apparaissent comme les personnages-titres d'un recueil bibliothèque virtuel, sur le modèle du célèbre manuscrit de Chantilly, Musée Condé, 472 : ils sont comme les gardiens d'une mémoire romanesque minimale, renvoyant à un catalogue arthurien constitué de cinq romans en vers, deux romans de Chrétien de Troyes et trois romans centrés sur Gauvain : le *Bel Inconnu*, *Meraugis* et l'Âtre périlleux. Aux côtés des nouveaux venus, ces personnages anciens restent bien souvent en sommeil dans le récit en cours : leur présence n'est pas destinée à retenir l'attention du lecteur, concentré sur une nouvelle intrigue ; elle ne fait que consolider dans son esprit la vision d'un monde transfictionnel, dont la population augmente harmonieusement au sein d'une encyclopédie qui demeure cohérente au fil des textes⁹.

6 Voir Emmanuèle Baumgartner, « Retour des personnages et mise en prose de la fiction arthurienne », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 44, 1992, p. 297-314, repris dans *De l'Histoire de Troie au livre du Graal*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 469-486.

7 *Le Tristan en prose*, dir. Philippe Ménard, Genève, Droz, 1987-1997, t. VI, éd. Emmanuèle Baumgartner et Michelle Szkilnik, 1993, § 112, p. 273-274.

8 *Ibid*, t. V, éd. Denis Lalande et Thierry Delcourt, 1993, § 184, p. 267.

9 La notion d'encyclopédie est empruntée au lexique de la théorie littéraire, notamment à Umberto Eco : chez le théoricien de la lecture, le terme renvoie à un répertoire de la fiction, traitée comme un monde qui fait retour au fil des œuvres, cohérent pour le lecteur (*Lector in*

Emprunté à Chrétien de Troyes, ce procédé de retour des personnages était déjà subtilement pratiqué par le premier continuateur du *Perceval* au fil des six branches de son récit, qui s'enracine au gré des rédactions toujours plus solidement dans le roman-souche. Comme on le sait, d'un roman à l'autre, Raoul a repris le procédé de façon anecdotique, en introduisant Méraugis dans l'histoire de la *Vengeance*, où l'ancien héros fait une brève apparition dans le tournoi de la dame de Gaudestroit¹⁰. Que l'auteur des deux romans soit ou non une seule et même personne importe ici assez peu : bien que séparés dans les manuscrits qui nous les ont transmis, le nouveau roman et l'ancien se construisent dans une reconnaissance réciproque assurée par ce lien sériel ténu, que les romanciers postérieurs ont de fait renforcé. Dans *Hunbaut*, roman anonyme du XIII^e siècle, le lecteur croise coup sur coup la demoiselle de Gaudestroit, qui continue d'aimer éternellement Gauvain sans l'avoir vu, comme dans la *Vengeance Raguidel*, et Gorvain Cadruz, compagnon rival de Méraugis dans le roman éponyme¹¹.

Le lecteur pensif: carole en vers et en prose

Au passage, la simple mention d'un personnage peut parfois être grosse de tout un passé narratif et déclencher à la lecture la mémoire d'un roman entier qui vienne perturber le déroulement linéaire du récit. Le souvenir de *Meraugis* est souvent associé à ces plongées mémorielles. Dans la *Suite vulgate* du *Merlin* en prose, le sort du héros de Raoul, immobilisé toute une saison dans une carole magique qui lui fait perdre la mémoire, est rappelé au détour d'un commentaire du narrateur, qui vient de faire le récit détaillé de l'invention d'une autre carole magique, celle à laquelle met fin Lancelot dans le roman en prose :

Einsi come vous avés oï establi Guinebaus la charole et l'escechier et puis i fist maint gieu et aprist la dame tele chose dont ele ouvra puis maintes fois puis qu'il fu mors. Car il fist puis tourner le chastel et les charoles que Meraugis trouva puis à la Cité sans Non¹².

fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, Paris, Grasset, 1979 pour la traduction française).

10 « Merveilles bien le fist le jor / Malaugis, cil de Portlesgués. / Il caca nos gens dusque as gués, / par force les i embatié » (*Vengeance...*, éd. cit., v. 1266-1269, p. 180-181, le manuscrit de Chantilly, Musée Condé, 472 donne la variante « Meraugis » pour le nom du personnage).

11 Le motif de « l'amie de loin » de Gauvain, traité par Raoul de Houdenc et le romancier d'*Hunbaut*, est emprunté à la *Première Continuation de Perceval* : l'auteur d'*Hunbaut* identifie la demoiselle idolâtre de son modèle à la criminelle demoiselle du Gaudestroit, qui héberge le roi Arthur tandis que Gauvain défend sa propre sœur contre les attaques de Gorvain Cadruz. Dans le manuscrit de Chantilly, seul témoin de ce roman, le récit s'arrête sur ces réminiscences croisées des deux romans de Raoul.

12 *Le Livre du Graal*, dir. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2003, t. I, p. 1143-1144.

Comme l'a remarqué Keith Busby, la logique du cycle, intratextuelle¹³, est ici doublée par une logique intertextuelle : le continuateur cyclique déborde son cahier des charges en émaillant son texte de références extracycliques. Le procédé, bien sûr, resserre les liens entre les différents livres de la bibliothèque arthurienne – carole en vers et carole en prose sont juxtaposées et rapportées au même inventeur fictif, Guinebaut, magicien du lignage de Ban de Benoïc, qui produit pour ainsi dire des mécanismes magiques à la chaîne, en série : une carole magique, un échiquier, un château tournoyant, encore une carole... On reconnaît ici la technique intégrative du roman en prose, qui s'efforce de créer un monde toujours plus plein en annexant tous les scénarios antérieurs.

Mais il me semble qu'en juxtaposant les deux références, le continuateur n'a pas pour seul objectif le recyclage et la complétude de son univers : en plongeant le lecteur dans un souvenir textuel possible, il lui permet aussi de rompre avec le cours linéaire du récit, à l'image de cette carole qui retient les personnages dans le hors-temps de l'amour et de la contemplation. Devenu pensif, au sens romanesque du terme, ce lecteur prendra peut-être le temps de réfléchir à l'histoire du roman arthurien, à sa propre expérience de lecture. Un dialogue intertextuel s'instaure clairement entre le continuateur et son lecteur et esquisse un hommage au roman de Raoul, jugé digne de mémoire à l'égal du *Lancelot en prose*, et dont le prosateur souligne peut-être ici le caractère pionnier – car des deux caroles, en vers et en prose, l'une a explicitement servi de modèle à l'autre, et il n'est pas sûr, quoiqu'en dise la chronologie fictive du récit rétrospectif, que le vers vienne en seconde position¹⁴.

Jeux de piste et lieux d'avenir

Dans le *Livre d'Artus*, continuation particulière de la *Suite vulgate* avec laquelle elle entretient des liens très étroits de compagnonnage rival¹⁵, l'hommage aux deux romans de Raoul est poursuivi et amplifié sur plusieurs épisodes. Méraugis, admis dans la compagnie de la Table Ronde, y est toujours associé à Gorvain Cadruz¹⁶. Il réapparaît dans la dernière aventure du récit : il participe, aux côtés de son ancien rival, à la bataille qui oppose les chevaliers

13 Je reprends ici la distinction établie par Keith Busby pour différencier les références, au sein du cycle, à d'autres branches du cycle, et les références à des textes extérieurs au cycle (« L'intertextualité du *Livre d'Artus* », *Arturus Rex*, éd. Willy Van Hoecke, Gilbert Tournoy, Werner Verbeke, Leuven University Press, 1991, p. 306-319).

14 Voir *Lancelot en prose*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979, t. 4, p. 237-254. Sur les deux épisodes et leur filiation, voir Michelle Szkilnik, Méraugis et la Joie de la Cité, *Cahiers de Recherches médiévales* 15, 2008, p. 113-127.

15 Le *Livre d'Artus* est conservé dans un manuscrit unique, le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, français 337. Il a été édité par Oskar Sommer (*The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1916, t. 7). Sur ce manuscrit et sa composition, voir Noémie Chardonnens, Nathalie Koble, Patrick Moran, L'Invention du *Livre d'Artus*, in Élodie Burle-Errecade, Valérie Gontero-Lauze, dir., *Le Manuscrit unique : une singularité plurielle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2018.

16 *Livre d'Artus*, éd. cit., p. 202, 240 et 320.

d'Arthur à l'Outredouté et à ses hommes. L'hommage au roman en vers est ici évident et précis, le prosateur proposant une réécriture amplifiée d'un épisode entier du roman de Raoul de Houdenc sans effacer les acteurs du scénario d'origine. Mais c'est surtout à un espace et à un paysage particulier que les personnages du roman en vers sont rattachés : un héros peut porter avec lui la mémoire d'un parcours. Dans le cycle en prose, les personnages de Raoul de Houdenc ne sont pas seulement associés à un nom vague, perdu dans la brume d'îlots féériques oubliés et noyés dans des listes de chevaliers sans histoire. Leur aventure est orientée par des trajectoires singulières, dont le récit réactive la trace avec précision et obstination, comme il le fait pour les romans de Chrétien.

En voici un exemple. Dans le *Livre d'Artus*, Eliezer, fils du roi Pellés et écuyer de Gauvain, chevauche seul sur le Gringalet à la recherche de son maître. Gauvain vient d'échapper à la prison d'une demoiselle féérique, la demoiselle à la Harpe, et a quitté son amie, la dame de Limos, qu'il a libérée de l'envahisseur saxon, pour repartir à la recherche de son oncle, le roi Arthur¹⁷. En cours de chevauchée, Eliezer rejoue plusieurs épisodes de *Meraugis*, dont il suit la cartographie imaginaire, réflexive et consciemment décalée dans le roman en vers. Il rencontre d'abord une vieille, ennemie des chevaliers de la Table Ronde. Non seulement le lecteur reconnaît sans peine la première aventure de Méraugis et Lidoine, la rencontre de la pittoresque vieille « qui chevauche desfublee » dans le roman de Raoul, mais, du vers à la prose, la citation est parfois littérale :

[...] en une lande une grant
vielle canue trestoute desliee ses
crins par ses espaulles, qui molt
estoit et blont et bel et grant
de regain et toute desafublee
un baston en sa main gros et
cort, et estoit a merveilles de
bele contenance, un chapel en
sa teste molt riche a or de soie,
a pierres et a rubiz, et venoit
chantant un sonet novel et en
regretant, et en la fin nomoit u
refrain Greomar, le suen chier
fill, et ploroit a chaudes lermes.

Quant toz li monz gele de froit,
E el chevauche desfublee ! [...]
Qu'en diroie ? Bele ot esté
Et mout se tint noblete e cointe.
Se villece ne l'eüst pointe,
Ce fust la plus cointe a devise.
Desloiee fu par cointise,
S'ot un cercle d'or en son chief.
Mais itant i ot de meschief
Au cercle metre que li crin
Estoient blanc de regain,
Mes de ses jors biaux se portot¹⁸.

Dans un épisode du *Lancelot en prose* très proche du scénario de *Meraugis*, une vieille séductrice s'attaque à Yvain pour l'obliger à l'embrasser¹⁹. Le continuateur en prose du *Lancelot* s'inspire pourtant très manifestement dans le *Livre d'Artus* du roman de Raoul : en préférant la « belle vieille » du roman

17 *Ibid.*, p. 270, f. 280b (nous modifions la présentation du texte).

18 *Meraugis*, éd. cit., p. 164, v. 1435-1448.

19 Voir *Lancelot en prose*, éd. cit., t. 4, p. 237-254. Sur les deux épisodes et leur filiation, voir : Michelle Szkilnik, « Méraugis et la joie de la Cité », art. cit.

en vers, le prosateur semble rappeler la mémoire de Raoul de Houdenc en lui rendant son dû : son ingéniosité d'inventeur, à part égale avec Chrétien de Troyes.

Dans la suite du passage, Eliezer prend la fuite pour échapper à la folie meurtrière de l'Outredouté, et fait escale pour la nuit chez la dame de Limos, qui lui révèle que Gauvain fait route vers la Cité sans Nom²⁰. Le lieu, dont le nom même, rétif à toute fixation référentielle, affichait une revendication d'arbitraire et de nouveauté dans le texte en vers, renvoie désormais à un toponyme fixé sur la carte du monde arthurien, dont le prosateur retrace et amplifie les contours. Pour s'y rendre, l'écuyer suit les indications de la jeune femme, et doit fuir à nouveau devant l'attaque d'un forcené féerique, gardien de « l'esplumoir Merlin », point de repère central de l'errance héroïque, dans *Meraugis*²¹. Le romancier en prose abandonne à son modèle en vers la description de ce lieu merveilleux devenu célèbre, pour n'en garder que la nature paradoxale – celle d'un lieu d'information au cœur de la forêt, occupé par des demoiselles qui refusent obstinément de renseigner les chevaliers de passage. Comme Méraugis dans le roman en vers, Eliezer perd patience et hurle pour se faire entendre ; là encore, l'adaptation est littérale – dans le texte en prose, le personnage « houpe » à l'esplumoir, verbe d'origine onomatopéique renvoyant au cri que l'on fait pour interpeller un homme ou un animal, variante possible du verbe « juper » du texte en vers :

Dont me dites se vos savez
Par ou g'irai plus droit chemin
Querre l'Esplumeoir Merlin.
Cele respont : « Esgarde moi
Ja en orras parler, ce croi.
Vez ci l'Esplumeoir : g'i sui.
Assez porras musier mes hui,
Ne ja mes plus ne t'en diron,
Ne ce, ne qoi, ne o, ne non. [...]
Bien fust ele ore si haut fete,
La roche, quant vos n'i poez
Monter a force. Si jupez
Tant qu'il m'anuit²². »

Si erra mainte jornee une hore
avant et autre arrieres et demandoit
noveles d'un chevalier errant tant
qu'il vint a l'esplumeoir Merlin ou
les puceles estoient qui les chevaliers
faisoient musier, car tant ne savoient
li chevalier erranz a eles parler que
eles lor volsissent un seul mot dire.
Si hupa assez Eliezert et cria por
demander noveles d'un chevalier
errant, mais onques ne trova qui
molt l'en deïst. Endemetres que
Eliezer houpoit a l'esplumoir vint
une chevalier toz armez et li escrie :
« Vassaus, vos estes folx²³. »

Condamné à fuir, l'écuyer retrouve Gauvain, qui finit par rejoindre ses compagnons sur l'Île tournoyante, explicitement associée à la Cité sans Nom par le continuateur en prose. Le prosateur suit donc à la lettre le chemin tracé par son prédécesseur, dont il souligne en retour l'écriture mémorable. Belle vieille, Esplumoir, Cité sans nom, Île tournoyante : lu au filtre de la prose, le

20 *Livre d'Artus*, éd. cit., p. 272, f. 281a. La Cité est une reprise de l'Île sans Nom, où le héros affronte Gauvain dans *Meraugis* (éd. cit., v. 5083, p. 392).

21 *Livre d'Artus*, éd. cit., p. 272, fol. 281b, et *Meraugis*, éd. cit., p. 236 sq.

22 *Ibid.*, p. 240-243.

23 *Livre d'Artus*, éd. cit., p. 272.

roman en vers se signale par sa capacité à inventer des figures paradoxales, rattachées à des scénarios insolites et à des énigmes savamment ouvertes sur l'avenir. De ce point de vue, Raoul de Houdenc avait bien retenu la leçon de poétique dispensée par Chrétien de Troyes dans l'ensemble de ses romans. Si, de son côté, le continuateur en prose sature son récit de références intertextuelles multiples, dont il superpose et entrecroise inlassablement les données, il compense cet effet de saturation en reprenant aux premiers modèles en vers cet art de la suspension qui ouvre le récit à la rêverie anticipatrice. En ce sens, « l'esplumoir Merlin », promontoire merveilleux où les demoiselles sont à la fois douées de vision prophétique et rétives à toute révélation, est une invention exemplaire, qui n'a cessé, au Moyen Âge comme aujourd'hui, de susciter gloses et réécritures²⁴ :

La vit Meraugis damoiseles
.XII., qui trop estoient beles,
En un praiel, soz un lorier.
En toz tenz servent de pledier.
– De quoi ? De ce qui a esté ?
– Neril, ja n'en sera parlé
Par eles, ne ja n'avront pes,
Ainz maintiennent toz tens lor ples
De ce qui est a avenir²⁵.

À l'instar de ces demoiselles prophétiques, obscurément liées à Merlin, le romancier, prolix et réticent, fabrique ses lieux de mémoire et invite ses lecteurs à prolonger ou à dupliquer ses propres constructions énigmatiques. Traversé par une tension dialogique constamment exprimée par le narrateur dans *Meraugis*, il fait fructifier l'héritage du passé et utilise son savoir-faire, son « sens », pour assurer la survie de son propre « conte ».

Un épisode du *Tristan en prose* exprime clairement cette dynamique inépuisable, qui est au cœur de l'invention romanesque arthurienne pendant tout le XIII^e siècle. Gauvain y affronte Bréhus sans Pitié sous les yeux de Méraugis, qui est d'abord spectateur de la bataille, avant de sauver le neveu d'Arthur. Par deux références sommaires, le narrateur redonne une biographie au héros de Raoul en révélant des informations nouvelles sur sa naissance (Méraugis est devenu le fils du roi Marc), et sur sa mort (Gauvain lui-même lui donnera la mort). À nouveau sollicité et annexé au nouveau monde du *Tristan en prose*, le parcours du héros de Raoul est reconstruit de façon lacunaire, invitant le lecteur à compléter le récit par lui-même, ou en se souvenant des informations données au premier tome du roman en cours :

24 Sur la signification et l'histoire de l'« esplumoir » dans la fiction arthurienne, voir Gaston Paris, « Sur l'Esplumoir Merlin », *Romania* 27, 1898, p. 398-409 ; William A. Nitze, « The Esplumoir Merlin », *Speculum* 18, 1943, p. 69-79 ; Roger S. Loomis, « L'esplumoir Merlin again », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne* 9, 1957, p. 79-83 ; Richard Trachsler, *Clôtures du cycle arthurien : étude et textes*, Genève, Droz, 1996, p. 64 sq.

25 *Meraugis*, éd. cit., v. 2610-19, p. 236-239.

Et qui cest conte vaura oïir apertement comment il fu fiex le roi March, si resgart le livre de monsigneur Tristan, illuec le porra oïir apertement²⁶.

Dans la tradition manuscrite, des remanieurs ont de fait prolongé ce fil laissé suspendu et comblé une lacune en racontant la fin de ce héros ancien, tué par Gauvain, ou une dernière fois ressuscité et compté au nombre des derniers survivants du monde arthurien, après la mort d'Arthur et celle de Marc, comme dans le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, français 340 (f. 207b²⁷).

En vers comme en prose, qu'ils s'exercent à créer des énigmes ou s'inscrivent dans un programme cyclique dominé par la complétude, les romanciers du XIII^e siècle ont su répondre aux exigences contradictoires de leur lectorat pendant plusieurs décennies : pour entrer en interaction avec son lecteur, tout récit doit construire ses lacunes et ménager ses zones d'ombre, comme l'ont montré, à la suite de Wolfgang Iser, les théoriciens de la lecture²⁸. Dans un régime d'écriture manuscrite, pacte de lecture et pacte d'écriture s'entremêlent, les copistes proposant souvent de donner à la rêverie permise par le récit de fiction une existence textuelle, interpolée sans heurt dans les copies singulières qui assurent la mémoire et la mouvance – la mémoire mouvante – du roman médiéval.

Des nouvelles du passé : poétique de la continuation rétrospective

Il n'y a pas de roman arthurien sans crime. L'œuvre de Raoul de Houdenc a surtout retenu les romanciers de la génération suivante par les figures criminelles, terrifiantes et particulièrement inventives, qu'a su imaginer le romancier. Au cours du temps, si les héros de naguère ont résisté en se maintenant dans de fugitifs rôles secondaires, leurs redoutables opposants ont au contraire connu un succès plus retentissant et prolongé leur vie de criminels, aguerris, en devenir ou repentis. Leur retour, parfois au prix d'une résurrection provisoire, témoigne de la fascination des lecteurs pour ces dispositifs criminels fétichistes auxquels Chrétien de Troyes avait, le premier, ouvert la voie du roman. Tandis que leur goût du crime en font des supports privilégiés pour thématiser la préméditation et pratiquer l'art du suspense, leur nature excessive les transforme en énigmes vivantes, si l'on peut dire, prédisposées à l'ouverture d'une enquête et à l'écriture d'une continuation. Dans chacun des romans de Raoul, deux personnages me paraissent incarner cette figure résistante du criminel fanatique : la dame de Gaudestroit, qui attend indéfiniment sa proie et se fait fabriquer un piège à guillotine pour assassiner Gauvain et

26 *Tristan en prose*, éd. cit., t. VII, § 186, p. 319.

27 Voir *Le Roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, éd. Eilert Löseth, Paris, Honoré Champion, 1890, [reprint, Genève, Slatkine, 1974], p. 331, et § 575a, p. 409.

28 Voir Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet littéraire*, Sprimont, Mardaga éditeur, 1985 pour la traduction française.

mourir avec lui, dans la *Vengeance* et au-delà ; et l'Outredouté, maléfique tueur en série du *Meraugis*, dont le nom même programme l'effroi.

Les personnages-programmes :
la dame à la guillotine, la dame à la fenêtre et le coupeur de têtes

L'histoire de la dame de Gaudestroit, l'amoureuse dépitée qui prémédite d'assassiner celui qui l'a dédaignée avec une arme particulièrement sophistiquée dont elle est l'inventrice, est bien connue. Le parcours transfictionnel de cette figure noire rend compte de son attrait : on la retrouve dans le *Perlesvaus*, le *Livre d'Artus*, le *Lancelot néerlandais*, le cycle de Malory, et dans le cycle contemporain de Jacques Roubaud et Florence Delay, qui interprètent le nom de la demoiselle, la « demoiselle au Buisson Étroit », comme l'indice même de sa perversion :

« Ah, ah, dit la demoiselle du Buisson Étroit avec un petit rire, ah, ah, comme j'ai hâte de voir cette chère tête rouler dans le jardin²⁹. »

Le crime, auquel Gauvain échappe de justesse, son mobile et sa mise en scène sont minutieusement décrits dans la *Vengeance Raguidel*, où l'ensemble occupe en fait les premières aventures que rencontre Gauvain sur plus de trois mille vers, soit plus de la moitié du roman. Pour élaborer une figure féminine criminelle inédite, qu'on identifiera sous le nom de « dame à la guillotine », Raoul de Houdenc a, me semble-t-il, croisé deux types de personnages arthuriens, que je qualifierais de personnages-programmes, parce qu'ils sont liés à des motifs narratifs identifiables et récurrents : l'un, la demoiselle à la fenêtre, est d'inspiration courtoise, et figure un personnage féminin dont la séduction, dans l'encadrement d'une fenêtre, est douce et passive ; l'autre, le chevalier coupeur de têtes, est d'inspiration féerique et macabre, et renvoie souvent au versant actif de la séduction féminine, qui peut piéger dans un dispositif criminel un chevalier voué à un amour exclusif, comme le Maboagrain de Chrétien de Troyes³⁰. Dans la *Vengeance*, l'entrée en récit de la figure féminine est précédée par celle d'un coupeur de tête, Maduc le Noir, qui cherche aussi à tuer le héros pour gagner les faveurs de la dame, avant de faire alliance avec le premier contre la seconde. Dans le *Perlesvaus*, qui efface le rival masculin, la « dame à la guillotine » acquiert son autonomie de femme active et son statut de criminelle en série, puisqu'elle prémédite de tuer les trois héros dont le roman entrelace les aventures : Gauvain, Lancelot et Perlesvaus³¹. Plus fidèle à son modèle en vers, le *Livre d'Artus*, qui s'obstine, dans le manuscrit unique du texte, à appeler la criminelle la « dame du Grant Destroit », propose un sommaire de l'épisode centré sur la préméditation du crime :

29 Jacques Roubaud, *Graal fiction*, Paris, Gallimard, 1978, p. 122.

30 *Érec et Énide*, éd. cit., p. 244 sq.

31 *Le Haut Livre du Graal*, éd. Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, 2007, p. 256 sq.

Et Lore s'en ala au Gaut Destroit, ou ele atendi molt lonc tans monseigneur Gauvain, mes onques n'i vint. Et ele le comença a amer de si grant amor, des ice jor que ele l'ot coneü, que maintes foiz em plora as elz de la teste par nuit et par jor, quant ele estoit en aucun leu solitaire. Et lors se porpensa, come cele qui n'estoit mie a lui, que ele feroit tel chose que toz les jors de sa vie en seroit mais parlé. Lors prist charpentiers et fist faire unes loges a fenestres coleïces trenchanz, par ou en pot veoir trestot l'aornement de la chapele. Et ce porquoi ele le fist, si fu por occirre li et monseignor Gauvain, ja si tost veoir ne la vendroit, car ele li feroit metre dedenz sa teste por regarder les beles ovres de la chapele, et puis lairoit aler la fenestre aval et li trencheroit la teste, et puis lui après. Et avoit apareillié un sarquel de pierre tres devant l'auter, ou il seroient ambedui enterré. Ice fist la dame por amor, qui si la joutisoit³².

La version du prosateur est intéressante à plusieurs niveaux : d'une part, il identifie la dame de Gaudestroit à la demoiselle de Branlant, Laure, qui joue un rôle dans la seconde branche de la *Première Continuation*³³. Les rédacteurs du *Lancelot* cyclique sont, on le sait, passés maîtres dans l'invention de ce type de personnage de synthèse ; mais le croisement a ici une valeur critique manifeste. Dans la *Première Continuation*, Laure de Branlant est en effet une demoiselle à la fenêtre particulièrement mémorable, qui se singularise par l'usage de ses charmes : elle contrarie la logique guerrière du récit, liée au siège de son château par l'armée d'Arthur, et fait chaque jour la cour à Keu et Yvain dans l'encadrement d'une fenêtre pour les persuader de ravitailler le château assiégé. En fusionnant en un seul personnage les deux types de demoiselle à la fenêtre que peut croiser le lecteur, le continuateur en prose a souligné la généalogie possible de la dangereuse héroïne de Raoul. Souvenir du scénario féerique initial, qu'avait retravaillé Raoul de Houdenc, Maduc le Noir est d'ailleurs ramené à son identité de bras droit criminel dans la version en prose. Il est devenu l'homme lige de la dame, et son complice avéré :

Et li chevaliers qui en la forest estoit remés establit une molt dolereuse costume en son ostel, car nus chevaliers n'i peut venir de nule part que il ne covenist a lui combatre en quelque maniere que il le trovast armé ou desarmé, et quant il venoit au dessus il lor colpoit les testes et les metoit en un pel. Toz jors estoit apareilliez u somet du hordeis, et si tost come une teste estoit mise u pel qui vuiz estoit, si restoit uns autres pelx apareilliez tout de novel et dreciez delez celui, si en vint molt leanz et molt en ocist, et tot jors avoit leanz mengier apareillié por cels engignier qui laiens entroient, car quant il avoit que chevaliers erranz venoit laiens et il veoit le mengier apareillié et il avoit geüné, si ostoit son heaume et menjoit. Et cil venoit sor li, qui ne faisoit s'agaitier non, que heaume puis metre ne li leust. En tel maniere les ocioit, si fist molt grant domage a maintes genz et tant com il la costume maintint³⁴.

32 *Livre d'Artus*, éd. cit., p. 143, fol. 191d.

33 *Première Continuation de Perceval*, éd. William Roach, trad. Colette-Anne Van Coolput-Storms, Paris, Librairie générale française, 1993, v. 1158-1314, p. 114-124.

34 *Livre d'Artus*, éd. cit., p. 143, fol. 191d-192a.

Là encore, le récit en prose démarque très précisément le texte en vers, dont il prépare à rebours le premier épisode, qui entraîne Gauvain au château de Maduc le Noir.

Des continuations rétrospectives entrelacées

Le prosateur ne se limite pas à ces subtiles modifications de détails qui soulignent en retour l'inventivité de modèles lus avec attention. Le *Livre d'Artus* a prolongé le récit de Raoul en lui donnant une longue suite rétrospective, suivie sur plusieurs chapitres et entrelacée à d'autres aventures, elles-mêmes dans la continuité d'autres romans en vers. Le romancier, qui est engagé dans une continuation cyclique ambitieuse, amplifie là sa propre poétique et déjoue les attentes de son lecteur en procédant par excès : non content d'introduire au *Lancelot en prose*, il s'engage dans plusieurs continuations à rebours menées en parallèle et entrelacées dans un même récit ; le lecteur aura donc le sentiment que le roman se situe au cœur d'un cycle en prose, en amont du *Lancelot*, mais aussi d'*Yvain*, du *Conte du Graal* et de sa *Première Continuation*, ainsi qu'en amont des deux romans de Raoul : toute une bibliothèque en vers est ici sollicitée par le retour de scénarios précis – une bibliothèque mémorielle qui met Raoul de Houdenc et Chrétien de Troyes sur le même plan en terme d'autorité, comme le fait au même moment Huon de Méry dans le *Tournoiement Antecrit*³⁵. La réécriture des grands romans en vers est ici systématisée : elle témoigne, chez ce continuateur tardif, d'une stratégie d'enrichissement de l'univers de la prose, comme on l'a dit, mais aussi, comme on va le voir pour finir, de concurrence, qui conjure par des jeux de superpositions décalées, l'effet de saturation immanquablement lié à l'écriture d'une continuation à rebours.

À la lecture, les procédés d'écriture du *Livre d'Artus* retiennent par la grande virtuosité technique dont fait preuve le continuateur multirécidiviste : non seulement il jongle avec le personnel de plusieurs romans, en vers et en prose, mais ses propositions généalogiques sont ouvertement et systématiquement en décalage par rapport au modèle repris. Ainsi, l'enquête sur le passé qui explique la passion pathologique de Laure de Branlant ouvre-t-elle à des perspectives surprenantes, bien différentes des points de vue rapportés par la version en vers. Chez Raoul, on s'en souvient, la généalogie du crime est révélée par deux récits rétrospectifs, pris en charge par Maduc et la demoiselle elle-même : lors d'un tournoi que la dame avait organisé, Gauvain, victorieux de son prétendant, le chevalier noir, dont l'amour était partagé, avait disparu sans explication pour échapper à la dame, dont il avait pourtant reçu les gages : l'inconstance du neveu d'Arthur est donc responsable de la criminalité de deux personnages humiliés, qui ont juré vengeance ; dans

35 Huon de Méry, *Li Tornoiment Antecrit von Huon de Mery nach den Handschriften zu Paris*, London-Oxford, Marburg, Elwert, « Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie » 76, 1888, 172 p., v. 3534-3537.

L'instruction de ce procès implicite contre Gauvain, le roman en vers laisse largement entendre la défense des criminels.

Dans le texte en prose, le caractère fuyant de Gauvain est redessiné et mis au compte de sa formation héroïque : le héros fait l'apprentissage des armes, de l'amour, mais aussi de la toute-puissance de la parole, au sein de la société courtoise. Sa légèreté le rend maître d'un jeu verbal, elle l'apparente, avec des nuances explorées par le prosateur, aux grandes figures de langage que sont Keu, dans la tradition arthurienne, et Dagenet, dans le *Lancelot en prose*. Dans la prose, Gauvain n'a pas à son actif une victoire inélégante à un tournoi dont la dame est le prix. Répondant en chevalier libérateur à une demande de secours de Laure de Branlant, aux prises avec un ennemi inédit, Gaudin de Val Esfroi, qui faisait une brève apparition dans la *Suite vulgate* du *Merlin*, Gauvain terrasse l'attaquant de la dame en se présentant, par fantaisie, sous le nom d'emprunt de... Dagenet le Couard³⁶. Flouée par l'identité peu engageante de son sauveur, Laure réserve un mauvais accueil au héros, et déroge aux simples règles de l'hospitalité. Plus tard consciente du quiproquo qui a fait d'elle la risée de toute la cour d'Arthur, la jeune femme tombe à retardement amoureuse de Gauvain et perd la raison :

Et la damoisele, quant ele vit les chevaliers rire tout environ, si rogi un poi et ot honte, car ele pensoit que il l'avoit gabee et que li chevalier se godoient de ce que ele avoit dit. [...]

Et la damoisele comence a reverchier par laiens et va tant que ele vint a une fenestre et trove monseigneur Gauvain joant a Sagremor le Desreé aus eschesq, qui molt s'estoient ris et gabé de la damoisele qui devant le roi Artus estoit. Et se gisoient tuit si frere environ lui et messire Yvains avec.

Si tost com la damoisele vit monseigneur Gauvain, si le comence a huchier messires Daguenez : « messires Daguenez ! Biaux sire, pourquoi repondez vous ? Venez ça un poi vostre merci que madame vos est venue veoir et amendier tout quantque ele mesprit onques envers vos³⁷.

La scène de reconnaissance est traitée en une longue scène de comédie, partagée par toute la cour. De son modèle en vers, le prosateur a retenu le ressort narratif et comique de l'échange des identités, qui fait de Gauvain un séducteur encore en quête d'un nom et d'une personnalité stables, expérimentant à l'envi les multiples attributs qui caractérisent son stéréotype accompli.

Jeux de superposition : la pluralité des mondes arthuriens

Du vers à la prose, les jeux de substitution sont aussi sensibles à l'échelle de la réécriture. L'histoire des amours manquées de Gauvain et de la demoiselle de Gaudestroit, suivie sur plusieurs chapitres, menée sur plusieurs fronts et savamment entrelacée à d'autres, donne à la criminelle et à sa victime un nouveau passé, ouvertement incompatible avec la version proposée par le

36 Sur Dagenet, fou de la cour dans les romans arthuriens en prose, voir Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 266 sq.

37 *Livre d'Artus*, éd. cit., p. 141-142, fol. 191a-b.

roman en vers. Le même glissement est à l'œuvre dans la reprise de l'histoire de l'Outredouté dans le *Livre d'Artus*. Dans ce roman inachevé, le grand criminel du roman de *Meraugis* est le dernier ennemi contre lequel combattent le roi Arthur et les chevaliers de la Table Ronde pour libérer un château qu'il assiège, rebaptisé à sa libération le « Château des dames³⁸ ». Le terrifiant chevalier est à la tête de toute une armée, que la prose engage dans un long combat épique contre Arthur et les siens, et qui pourrait surgir d'un passé compatible avec l'histoire ancienne du chevalier, qui survit ici de justesse. Mais le romancier a trouvé un mobile à sa haine, inconnu de Raoul, qui en faisait un assassin sadique et solitaire, fanatique par amour : dans la prose, l'Outredouté est poussé par sa mère, la « belle vieille », à venger la mort d'un frère, Greomars, un chevalier encore plus maléfique, cousin de Caradoc, et que Sagremor a tué dans un verger où il torturait des prisonniers. En somme, le continuateur a doublé les ennemis du roman en vers d'un autre couple d'ennemis, dont les noms mêmes, anagrammes l'un de l'autre, expriment le jeu de glissement ! La mémoire du roman en vers permet ainsi d'augmenter la population de la fiction en prose, tout en faisant de ces familles élargies le lieu de la reconstruction des identités.

Ce procédé de concurrence des versions me paraît ici parfaitement concerté : si le prosateur redonne vie à ces héros laissés dans l'ombre du vers, il les soumet à des déformations qui visent à les rendre incompatibles avec leur identité passée, comme s'il s'agissait de doter les personnages anciens d'une mémoire réinitialisée. La concurrence des versions participe d'une stratégie de l'excès qui est symétrique de celle du « trou » isérien : pour le lecteur averti le soupçon de la pluralité des mondes arthuriens est lancé ; le roman en prose rend hommage à ses modèles vers, en s'efforçant d'en brouiller la mémoire pour imposer sa propre version du monde.

38 *Ibid.*, p. 320-323.

« L'au-delà du *Songe d'Enfer* »

Une postérité allégorique de Raoul de Houdenc

Guillaume Funrock

Université de Strasbourg (RAJOUTER le centre de recherche), France

Le *Songe d'Enfer* passe pour la première œuvre littéraire allégorique en langue française. Elle réalise en effet la transposition d'une tradition littéraire vivace de l'exégèse latine vers le français. À la fois récit de voyage dans l'au-delà, songe allégorique et pèlerinage inversé, le *Songe d'Enfer*¹ est une œuvre innovante à la croisée de plusieurs traditions. C'est probablement ce caractère riche et ambigu qui lui assure le succès remarquable qu'on lui prête. Pas moins de onze manuscrits conservent à ce jour en effet le *Songe d'Enfer*. Mais ce sont surtout les témoignages de deux œuvres quasiment contemporaines, deux continuations du *Songe*, la *Voie de Paradis*² et le *Tournoiement Antecrit*³ de Huon de Méry qui permettent de prendre la mesure de l'engouement qu'a suscité cette œuvre. La *Voie de Paradis* s'inspire du *Songe d'Enfer* dans sa facture mais aussi dans certains motifs allégoriques bibliques emblématiques. Son auteur, longtemps assimilé à la figure de Raoul de Houdenc pourrait être un certain Mikiel⁴. Il est également appelé le Pseudo-Raoul par

1 Je m'appuie sur l'édition de Raoul de Houdenc, *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc: An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, ed. Madelyn Timmel Mihm, Tübingen, Niemeyer, 1984.

2 Je m'appuie sur l'édition de Auguste Scheler, *Trouvères belges (nouvelle série). Chansons d'amour, jeux-partis, pastourelles, satires, dits et fabliaux par Gonthier de Soignies, Jacques de Cisoing, Carasaus, Jehan Fremaus, Laurent Wagon, Raoul de Houdenc, etc.*, Louvain, Lefever, 1879, 398 p.

3 Je m'appuie sur l'édition de Georg Wimmer : *Li Tornoimentz Antecrit von Huon de Mery nach den Handschriften zu Paris*, London-Oxford, Marburg, Elwert, « Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie » 76, 1888, 172 p.

4 Selon Alexandre Micha, dans son article : Raoul de Houdenc est-il l'auteur de la *Voie de Paradis* et de la *Vengeance Raguidel* ?, *Romania* 68, 1944-1945, p. 326-360.

Fabienne Pomel⁵. Le *Tournoiementz Antecrit* de Huon de Méry, seconde continuation, mêle les mythes arthuriens et les références allégoriques héritées de Raoul de Houdenc. Mais au-delà d'un simple hommage littéraire, d'une *fanfiction* avant la lettre, la mise en perspective de ces trois textes permet de mieux appréhender l'apport novateur du *Songe d'Enfer* dans l'horizon d'attente du paysage littéraire du début du XIII^e siècle.

Le second point commun de ces trois textes, c'est l'allégorie. Encore ce terme recouvre-t-il des aspects bien différents, surtout chez Houdenc. Dans le *Songe d'Enfer*, les procédés du double sens sont nombreux. Le terme d'allégorie au sens strict, entendu dans son acception moderne, désigne la représentation d'un univers lexical abstrait (le « thème ») par un élément concret (le « phore »)⁶. Force est cependant de constater que la matérialisation de concepts et l'illustration concrète d'articulations abstraites, ne recouvre bien souvent qu'une proportion marginale des moyens d'expression du double sens employés par ces trois auteurs. En fait, parler d'allégorie est ambigu. Premièrement, aucun des textes ne se définit de lui-même comme étant allégorique : l'allégorie n'est par conséquent pas nécessairement le facteur essentiel structurant ces œuvres. L'allégorie est une grille de lecture critique pouvant prêter à confusion. D'autre part, le procédé est encore en gestation dans ces textes pionniers. Au début du XIII^e siècle, la copie et la réécriture du procédé se font selon les lectures de chacun. Ces trois textes ne définissent donc pas théoriquement l'allégorie mais en construisent plusieurs visions. Stylistiquement, ils ne témoignent pas d'un systématisme linguistique unique présidant à l'expression du double sens. Dans la pratique même, la part de l'étude de la réception du *Songe d'Enfer* amène à se demander quels éléments de l'écriture allégorique de Raoul de Houdenc seront finalement retenus par ses successeurs et pourquoi. Dans quelle mesure Raoul de Houdenc initie-t-il une stylistique de l'allégorie ?

La postérité de la cosmologie houdencienne de l'Au-delà

L'onomastique constitue le point d'achoppement de l'interprétation allégorique. La saillie sémantique du nom propre est créée par une tension entre le sens référentiel et le sens contextuel. Le *Songe d'Enfer* crée un véritable univers allégorique de l'au-delà, structuré par une grille de référents propres. Les allégories évoluent dans un *païs*⁷ singulier, symétriquement opposé au monde habituel. Ces traits originaux de l'au-delà infernal ne manquent pas de marquer Huon de Méry et le Pseudo-Raoul. La description allégorique de

5 Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge » 57, 2001, 650 p.

6 Voir l'opposition de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca dans *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2008, p. 501.

7 *The Songe d'Enfer...*, éd. cit., v. 34.

L'épée *Coupe-Gorge* par exemple, dans le *Tournoiemenz Antecrit*, donne un bon aperçu de la permanence cosmologique du *Songe d'Enfer* :

Une espee ot a son costé,
Qui estoit de trop bonne forge.
L'espee avoit non Coupe-gorge,
Mais onques si trenchant ne vi.
Li fevres ot non Sanz-Merci
Qui la fist, et sachiez sanz guile,
Que Larrecins a Murtre-Vile
La fit fourbir chies Mie-Nuit⁸.

Les noms propres sont des témoignages marquants de la permanence houdencienne. *Larrecin*, *Murtre-Vile*, *Coupe-Gorge* et *Mie-Nuit* sont des références onomastiques directes aux personnages et aux lieux du *Songe d'Enfer*⁹. L'allusion constitue, pour Huon de Méry, un des procédés favoris du sens second. À ce titre, l'intertextualité des références de l'univers allégorique houdencien constitue déjà ce que l'on pourrait considérer comme une allégorie.

La topification : un *road-trip* au *pais* de l'allégorie

L'originalité houdencienne demeure d'exploiter largement le nominalisme allégorique jusque dans les noms de lieux. Dans le *Songe d'Enfer*, chaque étape fait mention de la ville traversée, parfois de la terre dont elle relève et généralement de la dame ou du seigneur de la ville. C'est que Raoul de Houdenc apporte beaucoup de soin à l'élaboration de sa carte de l'au-delà, le maillage toponymique complétant pleinement le réseau des personnifications. Les réseaux nominaux des villes et des personnifications sont particulièrement liés dans le *Songe d'Enfer* : *Envie* est présentée comme « dame de la vile » de *Covoitise*, « en terre de Desleauté ». En raison de la dynamique narrative du pèlerinage, Raoul de Houdenc, en donnant des noms aux cités se trouvant sur la route d'Enfer, crée également un tracé dont la progression est significative. Cette gradation toponymique est, par exemple, rendue flagrante lors de la traversée des dernières cités d'Enfer, qui sont l'occasion d'une rapide allégorie, suggérée par le narrateur au moyen de calembours et de paronomases, remotivant de manière significative certaines catachrèses idiomatiques – en l'occurrence en illustrant le principe moral selon lequel d'un vice à l'autre, il n'y a qu'un pas :

Quar Desesperance est montjoie
D'Enfer ; por ce est a droit dite
Que d'iluec jusqu'à Mort Soubite
N'a c'une liue de travers.
Jouste Mort Soubite est Enfers ;

⁸ *Li Tornoiemenz Antecrit...*, éd. cit., v. 942-949.

⁹ *The Songe d'Enfer...*, éd. cit., v. 320 et v. 338-342.

N'i a c'un soufle a trespasser.
De cele montjoie passer
Pensai, et tant qu'en Enfer ving¹⁰.

La toponymie est un élément structurant de l'allégorie houdencienne, dans la mesure où le respect d'un découpage en stations renforce la métaphore matricielle du pèlerinage au niveau « phorique », ainsi que la densité des relations conceptuelles au niveau « thématique ». En plus de la symbolique et de la connotation qui se fait jour derrière chaque toponyme du *Songe d'Enfer*, Raoul de Houdenc semble initier une esthétique vertigineuse de la référence dans l'interconnexion des concepts étudiés.

Il est à noter que la *Voie de Paradis* et le *Tournoiementz Antecrit* ne montrent pas le même soin dans la dénomination des lieux traversés. Pour les deux textes, les rares noms de lieux allégoriques sont systématiquement des transpositions du *Songe d'Enfer*. Huon de Méry est à cet égard emblématique : *Desesperance*, *Montjoie d'Enfer*, *Foie-Mentie* sont autant de récupérations du *Songe*. Le narrateur de la *Voie de Paradis* quant à lui reste très modeste dans le domaine de la toponymie allégorique. Il définit presque exclusivement les lieux traversés par les personnifications qui s'y trouvent : le pèlerin vient « à Grasce la Meschinne¹¹ », se rend dans le « païs » et dans la « terre » de « Notre-Dame¹² » ou encore dans la « maison Contrition¹³ ». Il n'y a ainsi pas de véritable distinction entre toponyme et patronyme : la rencontre d'une personnification suffit à marquer l'évolution du pèlerin et le lieu est le reflet fidèle de la personnification qui y séjourne. Ainsi la description intérieure du *chastel* de Confession est-elle l'occasion de faire agir les personnifications et leur permet de s'illustrer : le *chastel* est toujours immaculé grâce à l'action des vertus de *Satisfaction*, *Perseveranche*, *Confession* et *Contrition*, qui y font en permanence le ménage¹⁴. Le toponyme allégorique n'est ainsi jamais perçu comme un signifiant autonome dans la *Voie de Paradis* et joue fréquemment sur l'ambiguïté entre nom de lieu et nom de personnification¹⁵.

La seule exception notable de toponyme récupéré et transposé dans la *Voie de Paradis* et le *Tournoiementz Antecrit* demeure le *Montjoie d'Enfer*¹⁶. En arrivant à *Desesperance*, le narrateur dresse en effet un parallèle entre un lieu à la charge symbolique très forte – le Montjoie des croisades et des pèlerinages – et un lieu fort de la cosmologie traditionnelle de l'au-delà, l'Enfer.

Que je ving a Desesperance,
Ou la greignor joie de France

10 *Ibid.*, v. 360-365.

11 « Voie de Paradis », in *Trouvères belges...*, éd. cit., v. 35.

12 *Ibid.*, v. 24.

13 *Ibid.*, v. 119.

14 Voir *ibid.* les vers 262 à 280.

15 Ainsi en particulier aux vers 606, 612, 619 et 630 de la *Voie de Paradis* (*ibid.*). Le contexte seul permet de distinguer le nom de lieu du patronyme.

16 À l'origine la trouvaille parodique des vers 357-363 du *Songe d'Enfer* (*The Songe d'Enfer...*, éd. cit.).

Oï ; ne cuist mes si grant oie,
Car Desesperance est Montjoie
D'Enfer [...] ¹⁷.

Cette symétrie inversée entre les valeurs du monde d'ici bas et du monde de l'au-delà a déjà été étudiée ¹⁸. Dans la *Voie de Paradis* ¹⁹ et dans le *Tournoiement*, la Montjoie d'Enfer connaît la même transposition, à savoir la création d'un Montjoie de Paradis :

Fu en la vile devant dite,
Qui est Esperance nommee,
Qui tant est bonne et renommée,
Que douce en est la remembrance.
D'iluec jusqu'a Desesperance
A .II. leues de bele voie.
Desesperance est la Montjoie
D'Enfer, issi comme Raoul dit.
Mes s'il dit voir, sanz contredit
Puis dire et par raison prover
Qu'autre surnom n'i puis trover
A Esperance, ce m'est avis
Fors Montjoie de Paradis ²⁰.

L'abondance d'effets rhétoriques met bien en évidence le caractère mécanique de cette construction. Chez Huon de Méry également, la Montjoie de Paradis est le moment d'une allégorie, ce qui tend quand même à remotiver l'image empruntée à Raoul de Houdenc :

Mes itant di a la parsome,
Qu'Ezechiel la cité nomme
Jherusalem et Esperance.
Mes qui set la senefiance
De la montjoie de parvis
Il doit bien savoir, ce m'est vis,
Que monjoie est li nons [espres]
De droite [visiōn] de pes :
Qui Jherusalem senefie ²¹.

Alors que le toponyme allégorique est l'occasion d'un réseau nominal allégorique à part entière dans le *Songe d'Enfer*, les noms de lieux allégoriques demeurent secondaires dans la *Voie* et le *Tournoiement*, auxquels ils servent avant tout de cadre.

¹⁷ *Ibid.*, v. 357-363.

¹⁸ Voir Carine Giovénal, *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc : voie de l'au-delà ou chemin d'ici-bas ?, *Questes* 22, 2011, consultable en ligne : <http://questes.revues.org/1448>; Doi : 10.4000/questes.1448. On pourra aussi se reporter à l'article de Mark Burde dans le présent recueil.

¹⁹ *Voie de Paradis*, éd. cit., v. 878. La *Voie de Paradis* se contente d'une simple mention du lieu. Il est à noter que la transposition dans la *Voie* est moins bien maîtrisée que dans le *Songe*, car le nom de la cité est employé pour désigner une simple maison, celle de Desir.

²⁰ *Li Tornoiementz Antecrit...*, éd. cit., v. 1226-1238.

²¹ *Ibid.*, v. 3127-3128.

On ne change pas une équipe de personnifications qui gagne

À qui personnifiera le plus

L'allégorie a recours à un procédé particulièrement marquant : la personnification. Celle-ci est la condition nécessaire – voire suffisante – pour légitimer l'appellation critique de « texte allégorique » et, dans le cas précis qui nous occupe, le dénominateur le plus commun entre ces trois textes, de factures relativement différentes. Raoul de Houdenc est le premier artisan d'une mode littéraire : celle de l'expression par personnification. Comme le souligne Marc René Jung²², le trait caractéristique du *Songe* est manifestement l'emploi de l'allégorie par personnification dans le cadre du récit de voyage dans l'au-delà. Récit de pèlerinage original, le *Songe* renouvelle le genre des voyages dans l'au-delà en introduisant environ dix-neuf noms de personnifications allégoriques au cours de la narration²³. La *Voie de Paradis*, elle, met en scène trente-cinq noms de personnifications pour 1368 vers²⁴. Ces trente-cinq noms représentent une augmentation absolue mais non nécessairement relative : avec 682 vers, le *Songe d'Enfer* présente une moyenne de personnification de $2,79 \times 10^{-2}$ noms de personnifications différents sur l'ensemble de l'œuvre, contre $2,56 \times 10^{-2}$ pour la *Voie de Paradis*²⁵. Le paroxysme de la personnification est atteint avec le *Tournoiementz Antecrit*, qui énonce, décrit et combine sur 3544 vers près de 114 personnifications de vices et de vertus, sans compter les personnages mythologiques, bibliques et romanesques avec lesquels elles interagissent²⁶. La personnification allégorique y est dense, atteignant en moyenne $3,22 \times 10^{-2}$ noms nouveaux de personnification par vers.

22 Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, Francke, « Romanica Helvetica » 82, 1971, 334 p.

23 À savoir, par ordre alphabétique : Avarisce, Doner, Engleterre, Envie, Hasart, Honte, Larguece, Larrecins, Mesconte, Mestret, Mienuit, Papelardie, Pechié, Rapine, Roberie, Tolir, Tricherie, Versez et Yvresce. Ce décompte exclut les personnages mythologiques, bibliques et romanesques. Les personnifications se concentrent de fait presque exclusivement dans la première partie de l'œuvre, avant l'arrivée du narrateur dans la cité d'Enfer, c'est-à-dire dans les 350 premiers vers.

24 À savoir, par ordre alphabétique, hors personnages mythologiques, bibliques et romanesques : Amor, Atempance, Avarisce, Charitez, Chasteez, Coardie, Confession, Constriction, Cremir, Descipline, Desesperance, Desirrier, Envie, Esperance, Foi, Fornication, Gemir, Grace, Haïne, Humilitéz, Ire, Juners, Obedience, Orgueilz, Peneance, Penitance, Perseverance, Religion, Satisfaction, Souspir, Temptation, Vaine Gloire, Veillier, Vigor.

25 Ces chiffres sont obtenus par un calcul de moyenne. Ils tendraient à être nuancés en considérant le fait que, tout comme pour le *Songe*, les personnifications se concentrent dans la première partie de la *Voie de Paradis*, des vers 1 à 894. Le Paradis du Pseudo-Raoul, à l'instar de l'Enfer houdencien, n'accueille pas de personnifications. Desirriers est ainsi la dernière personnification de l'œuvre, le sermon final – après le réveil du narrateur – étant lui aussi exempt de personnifications allégoriques.

26 À savoir, par ordre alphabétique : Alliance, Amitié, Amours, Anemistié, Astinence, Aumosne, Avarice, Avoutire, Baraz, Bobenz, Bras-de-Fer, Charité, Chastée, Coardie, Cointise, Concience, Concorde, Confession, Conponcion, Contricion, Cortoisie, Courouz, Coveitise, Cruauté, Debonereté, Delectacion, Descorde, Desdain, Desesperance, Desleauté, Desmesure, Despiz, Detraction, Devotion, Droit, Anglois, Envie, Ereysie, Escot, Esperance, Fauseté,

Les acteurs de l'au-delà

La personnification ne constitue pas, de loin, le seul type d'anthropomorphisme allégorique. Le personnage, en effet, bien qu'issu d'autres genres littéraires, participe de l'allégorie – la référence étant un des procédés du double sens. D'un point de vue méthodologique, le personnage se distingue assez aisément de la personnification, le nom du premier étant marqué d'un sens culturel, celui du second d'un sens linguistique.

En ce qui concerne les personnages, trois influences littéraires se distinguent. Le substrat biblique tient évidemment la part belle dans la description de la cosmologie de l'au-delà, puisque ces trois récits relatent les aventures de l'âme humaine. Dans le *Songe*, ce sont les personnages bibliques qui habitent la cité d'Enfer, à l'exclusion, flagrante et notable, des personnifications, qui ne font que guider le narrateur jusqu'à ses portes. La personnification ne constitue par conséquent pas le procédé ultime de l'expression allégorique. Certes, dans le *Songe*, les personnages sont encore peu nombreux : le roi d'Enfer, *Belzebus* et son sénéchal, *Pylates*²⁷, représentent les seuls protagonistes intertextuels de toute l'œuvre. Mais leur rôle, crucial dans l'économie narrative, suggère qu'ils devaient jouir d'un charisme particulièrement fort. Ce fait se retrouve dans les deux autres œuvres, et en particulier dans la *Voie* dont le paradis²⁸, bien plus peuplé en personnages, est également marqué par l'absence de personnifications : y habitent des saints, des prophètes et la Sainte Famille²⁹.

Huon de Méry exploite deux autres traditions fortes : la mythologie et le roman. Les personnages de la mythologie antique, situés à la frontière de la personnification et du personnage, sont aussi présents que les personnifications classiques. Le roman constitue quant à lui le dernier type fort d'influence dans l'allégorie de Huon de Méry qui met en scène des personnages issus du cycle arthurien, comme Yvain et Gauvain.

Enfin, il ne faut pas oublier la valeur allégorique des acteurs, à la fois abstraits et indifférenciés, que constituent les pluriels de généralisation. En dehors de l'allégorie par personnification, Raoul de Houdenc vise l'abstraction par l'emploi au pluriel de noms communs ou d'adjectifs substantivés. Pour

Felonie, Philosophie, Folie, Force, Fornication, Forsenerie, Franchise, Frenesie, Glouternie, Guersoio, Haïne, Hardiment, Hasarz, Honte, Hymelité, Ignorance, Inocence, Justice, Largesce, Larrecins, Largemein, Leauté, Lecherie, Loberie, Losenge, Mençonge, Mesconte, Mesdiz, Meprison, Mestret, Mie-Nuit, Misericorde, Murtrice, Nature, Niceté, Normant, Obedience, Omicide, Outrages, Outrecuidié, Orgeus, Patience, Paour, Penitence, Peresce, Pes, Pitié, Proesce, Promesse, Prison, Rapine, Relegion, Reson, Ribaudie, Roberie, Sainte-Foi, Sainte-Iglise, Sanz-Merci, Sapience, Silence, Simpleice, Tençon, Tentacion, Torz, Traïson, Tricherie, Vanterie, Veine Gloire, Verité, Vilenie, Virginité, Yvrece, Ypocreisie. Cette liste n'est pas exhaustive, étant entendu qu'il est parfois difficile de distinguer dans ce texte la personnification très ponctuelle de l'*abstractum agens*.

27 *The Songe d'Enfer...*, éd. cit., v. 411.

28 *Trouvères belges...*, éd. cit., v. 896 à 1007.

29 La vague description de l'Enfer, proposée dans la *Voie de Paradis*, des vers 1135 à 1239, au moment du réveil du narrateur, ne fait état d'aucun personnage et d'aucune personnification.

Raoul de Houdenc, comme pour le Pseudo-Raoul et Huon de Méry, ce pluriel de généralisation est une variante au pluriel de la personnification classique. Il est le moyen privilégié de la satire des mœurs et permet la formulation de sentences, comme le fait *Confession* au narrateur de la *Voie* :

Et dist : « Amis, ne r'alez mie
Avoec la male compaignie
Des gloutons no des lecheors,
Ni des entulles pecheors³⁰.

Pour Raoul de Houdenc, la personnification allégorique a elle-même des visages variés. Elle ne consiste pas uniquement en l'incarnation de concepts moraux, mais aussi d'actions, de lieux et de circonstances. Elle est forte de sa définition large. Sémantiquement, elle connote le nom bien davantage qu'elle le définit.

Raoul de Houdenc coordonne environ quatre types de personnifications allégoriques construits sur trois bases lexicales différentes. Sur la base du nominalisme commun abstrait – c'est-à-dire des concepts – il construit les vices et vertus personnifiés au sens strict. Un premier groupe est ainsi essentiellement issu de la morale religieuse, de la pratique de la vertu et de la perpétration du péché. Ainsi pour *Larguece*, *Pechié*, *Papelardie*, *Tricherie* et *Yvrece*.

Toujours sur la base des noms communs, certaines personnifications sont formées par intersection avec le champ lexical de la vie de débauche et constituent par métonymie des occurrences concrètes de la vie de taverne. Ainsi, par exemple, pour le champ lexical du jeu de dés : *Hasart*, *Mesconte*, *Mestret* ; pour le champ lexical du crime : *Larrecin*, *Rapine*, *Roberie* et *Mienuit*.

Raoul de Houdenc n'hésite pas non plus à former une allégorie dynamique en substantivant un verbe, c'est-à-dire une personnification d'action à partir de la base verbale. Ainsi pour *Doner*, *Tolir* et *Versez*.

Ponctuellement, une personnification construite sur la base d'un nom propre de lieu peut apparaître – en l'occurrence à partir d'un toponyme, *Engleterre*³¹, qui est dit avoir engendré *Versez*. Le procédé demeure anecdotique dans le *Songe*, mais Huon de Méry le confirme au moment de présenter *Guersai*, au vers 1078, avec *Normant*, *Englois* et *Escot*. Huon de Méry a en tout cas une conception large de la personnification, étendue jusqu'au surnom : la personnification s'appuie parfois dans le *Tournoiement* sur les particularités physiques des protagonistes. Ainsi pour *Bras-de-Fer* et *Large-Mein*.

Le Pseudo-Raoul, lui, perçoit la personnification bien différemment. La personnification dans la *Voie de Paradis* est essentiellement issue de la catégorie des vices et des vertus personnifiés. Cette observation semble s'accorder avec l'idée d'un auteur familier des questions de théologie et de morale religieuse.

³⁰ *Trouvères belges...*, éd. cit., v. 346-349.

³¹ *The Songe d'Enfer...*, éd. cit., v. 222 et 278.

Il n'utilise pas la personnification toponymique, mais réalise en revanche la personnification d'objets à partir du corpus des noms communs concrets³².

Les têtes d'affiche du *Songe d'Enfer*

Les vices et les vertus ne connaissent aucune liste entérinée par la tradition ou la religion. Les personnifications allégoriques varient beaucoup d'un texte à l'autre. *Avarisce* et *Envie* sont par exemple les deux seules allégories par personnification dont le nom apparaît dans les trois textes. Encore ces concordances ne sont-elles pas toujours significatives.

Dans le cas de la *Voie de Paradis*, les quelques rares concordances de noms de personnifications allégoriques semblent fortuites. Le Pseudo-Raoul ne récupère guère de personnifications du *Songe*. Ce fait s'explique assez bien par la nature antithétique de la voie sur laquelle s'engage le narrateur : sur les trente-quatre noms de personnifications de la *Voie de Paradis*, vingt-cinq désignent des vertus³³.

Un lien fort existe entre les personnifications du *Songe* et celles du *Tournoiement*. Il s'observe surtout dans certains détails de la caractérisation anthropomorphique des personnifications. Dans le *Songe* (v. 122-129), Raoul de Houdenc exploite un des attributs anthropomorphiques offerts par la personnification en développant (selon le principe d'une *amplificatio* allégorique par synecdoque) le portrait des mains de la générosité, qui, selon le témoignage du narrateur, sont toujours cachées, en raison de la conjoncture difficile : « Doners n'ose moustrer ses mains³⁴ ».

Cette attitude est due à la crainte nourrie envers *Tolir* qui se « contient » fort bien face à lui. Cette attitude craintive fait notamment passer *Doner* pour valétudinaire aux yeux de sa cour :

A hautes cors de Doner samble
Que il n'ait mie le cuer sain,
Qu'en son sain tient adés sa main³⁵.

Ce procédé allégorique par synecdoque, relevant de l'amputation symbolique, est traité au sens propre par Huon de Méry, à qui ce jeu symbolique sur les mains a plu. Il transpose la figure de *Doners* dans la thématique martiale du *Tournoiement* en celle de *Largesce*. L'amputation de la générosité aboutit alors à une sorte de *planctus* miniaturisé de la part de Courtoisie :

32 Ainsi pour *Cremer* (v. 42), traduit par P. Lebesgue par « Chrême », qui porte le titre de Sénéchal.

33 Amor, Ateprance, Charitez, Chasteez, Confession, Constriction, Cremer, Discipline, Desirrier, Esperance, Foi, Gemir, Grace, Haïne, Humilitez, Ire, Juners, Obedience, Orgueilz, Penance, Penitance, Perseverance, Religion, Satisfaction, Souspirs, Temptation, Vaine Gloire, Veilliers, Vigor...

34 *The Songe d'Enfer...*, éd. cit., v. 122.

35 *Ibid.*, v. 126-128.

Largesce n'a mes que le non,
Largesce n'a mes le cuer sain ;
Sa mein senestre a en son sain,
Et la destre li est coupée³⁶.

Les réifications de l'au-delà

Contrairement à l'onomastique allégorique, la réification se construit plus souvent sur la base d'un groupe nominal étendu que sur celle d'un nom seul. La réification d'idées abstraites constitue une défaillance sémantique plus flagrante encore que pour l'onomastique, qui ne possède par convention aucune définition spécifique, sinon référentielle.

Dans la réification, l'écart sémantique est donc particulièrement saillant. Les thèmes abordés par le récit sont d'autant plus pertinents qu'ils soulignent cet écart par l'usage d'un vocabulaire technique et précis. C'est en particulier le cas des termes d'héraldique et du vocable de la cuisine, qui permettent, dans l'allégorie, de concrétiser des relations d'analogie frappantes entre deux univers, en apparence hétérogènes.

« *C'est li escuz a deus envers*³⁷ »

Le *Tournoiement* est indéniablement riche d'un type de réification très particulier, dont la dénomination s'apparente toujours à une *ekphrasis* : celle de l'héraldique allégorique. Ce procédé trouve son origine dans le *Roman des eles*, qu'Huon de Méry cite explicitement³⁸.

Le *Roman des eles* n'exploite le procédé que de manière relativement marginale, car il ne répond qu'à un besoin ponctuel d'illustration, à savoir décrire l'écu de *Lecherie* :

C'est cil qui au tornoiement
Porte l'escu au non divers ;
C'est li escuz a deus envers,
Qui est partis de lecherie,
A un blasme de vilonie,
A quatre ramposne rampanz,
A une langue a cinq trenchanz
Qui l'escu porprent et sormonte,
L'escu au miroir de honte,
Au lyon portret de manaces³⁹.

L'allégorie étant intrinsèquement liée à la métaphore, elle réclame une structure attributive des caractéristiques du comparant vers le comparé. Chez Raoul de Houdenc et Huon de Méry, la description allégorique s'appuie

³⁶ *Li Tornoienenz Antecrit...*, éd. cit., v. 2396-2400.

³⁷ *Roman des eles*, dans *Trouvères belges...*, éd. cit., v. 470-471.

³⁸ *Li Tornoienenz Antecrit...*, éd. cit., v. 822. Huon de Méry prête d'ailleurs cet écu à *Detraction* et non à *Lecherie*.

³⁹ *Roman des eles...*, éd. cit., v. 469-477.

presque exclusivement sur une structure de groupe prépositionnel complément du nom, commandée principalement par les prépositions « de » et « a » : « Qui portioient l'escu tot plein / De vanterie et de desdaing⁴⁰ » ; « L'escu noir ot a faus miracles⁴¹ ». C'est sans doute ce rapport frontal entre l'abstraction d'un concept et un objet militaire qui a assuré le succès presque paroxystique de la thématique de l'héraldique dans le *Tournoiement*. Ce type de description fascine en effet Huon de Méry, qui ne crée pas moins de vingt-huit blasons du côté des vices et vingt-trois du côté des vertus.

Dis-moi ce que tu manges...

Dans le *Songe*, la cuisine n'est pas d'emblée un lieu flagrant de l'écart allégorique. Plus de la moitié des plats présentés au cours du festin final – à savoir huit ou neuf dans la quinzaine de plats énumérés – procèdent d'un pluriel de généralisation : « Champions vaincuz a l'aillie⁴² », « Useriers cras a demesure⁴³ », « Larrons murtriers a plentez⁴⁴ ». Ce pluriel tend à transformer les noms communs désignant des êtres animés en matière consommable, mais désigne encore une réalité sensible.

Il faut attendre les « bougres ullez » à la « sausse de feu finalement / Destrempee de dampnement⁴⁵ », mais surtout les langues de « faus pledeors » (6^e plat) pour que l'abstraction s'invite dans la recette de cuisine, puisque ces dernières sont non seulement « Frites el tort qu'il font del droit⁴⁶ », mais, de plus, elles sont elles-mêmes pleines d'abstractions, jusque dans leurs chairs, puisque : « Ou li keu si les demenoient, / Tout le malice avoec hoçoient⁴⁷ » et qu'elles sont « hocies entre deus mensonges⁴⁸ ».

Les derniers vers du banquet sont l'occasion d'un bouquet final de plats cuisinés à la sauce abstraite, mêlant pluriels de généralisation et abstractions morales :

Aprés cel mes nous vint en haste
Bedel beté, bien cuit en paste,
Papelars a l'hypocrisie,
Noirs moines a la tanoisie,
Vielles prestresses au civé,
Noires nonnains au cretonné,
Sodomites bien cuisent en honte⁴⁹.

40 *Li Tornoienenz Antecrit...*, éd. cit., v. 645.

41 *Ibid.*, v. 538.

42 *The Songe d'Enfer...*, éd. cit., v. 451.

43 *Ibid.*, v. 455.

44 *Idem*, v. 472.

45 *Idem*, v. 495-496.

46 *Idem*, v. 545.

47 *Idem*, v. 555-556.

48 *Idem*, v. 564.

49 *Idem*, v. 589-595.

Raoul de Houdenc ménage donc une lente gradation allégorique vers une dématérialisation de la nourriture. Le banquet infernal, en plus d'être le point d'aboutissement du récit, constitue l'apogée de l'allégorie abstraite dans le *Songe d'Enfer*. La cuisine du Pseudo-Raoul, elle, n'évolue guère et est dès le début plutôt abstraite :

S'eümes seglous et soupirs
Aprés ot on piteux gemirs,
Et si but on lermes plorees
Aval la face jus coulees⁵⁰.

Huon de Méry sert également, dès le premier repas du *Tournoiement*, du suprasensible à son lecteur :

De divers mets mes, de divers vinss
Fumes pleinement servi,
Mais sachiez bien, c'onques n'i vi
Fevs ne pois, oeufs ne harenc ;
Touz les mes Raoul de Hodenc
Eümes, sanz fere riot
Fors tant, c'un entremes i ot
D'une merveilleuse friture
De pechiez feiz contre nature,
Flatiz en la sause chartaine.
D'une thonne de honte pleine
Convint l'entremes abeurer⁵¹.

Une gradation est opérée cependant vers une nourriture plus mystique, à savoir les symboles tirés de la Bible. Une fois à *Esperance*, le narrateur se voit offrir du « pain » et du « vin de vie », ainsi que les fruits du Paradis⁵².

Synthèse : gradation allégorique et systématisation

Les premiers aspects de l'allégorie médiévale en font davantage une figure de pensée qu'une figure de style. Dans la mesure où elle désigne un tropisme de l'expression de la pensée, elle ne se résume pas à la personnification et à la réification. Elle constitue plus largement pour Huon, le Pseudo-Raoul et Raoul, un effet d'expression allusive ou connotative. Ces auteurs mêlent en effet dans leurs œuvres le symbole à la connotation, à la référence mythologique ou les toponymes allégoriques à la personnification. L'allégorie médiévale suggère en effet le concept plus qu'elle ne le définit. Elle glose la notion envisagée, par approximation, de proche en proche. Cette glose, infinie par essence, confine parfois à l'épuisement et à la tautologie. Le nominalisme

50 *Voie de Paradis*, éd. cit., v. 369-379. Voir aussi les vers 195 à 198.

51 *Li Tornoiementz Antecrit...*, éd. cit., v. 410-419. Voir aussi la recette encore plus abstraite de la « merveilleuse poison » confite par *Delectacion* après la victoire du Roi du Firmament, v. 2669 à 2774.

52 *Ibid.*, v. 3229, 3259 et 3267.

constitue ainsi le support de base de la rhétorique médiévale de l'allégorie. Celle-ci se fonde sur la mise en relation imagée mais explicite de mots-clefs. Ces mots-clefs sont ordonnés selon des rapports quasi-arithmétiques d'accumulation ou d'opposition.

Les trois textes envisagés témoignent d'une hiérarchie des moyens d'expression allégorique en rapport avec l'avancement du récit. Les trois étapes principales de la gradation qui s'opère dans chacun des textes sont celles de l'allégorie concrète, puis celle de l'allégorie abstraite, pour enfin aboutir à l'allégorie intertextuelle. Ces trois étapes concernent tous les procédés d'expression allégorique (topification, personnification et personnages, réification). Tous les procédés d'expression allégorique ne débutent cependant pas du même point. *A fortiori*, il y a rarement coïncidence des degrés de gradation allégorique d'une œuvre à l'autre. Les manifestations de l'allégorie ont donc un visage contrasté.

La postérité allégorique du *Songe d'Enfer* est donc dessinée par contre-point, de manière partielle. Les émules du *Songe* s'inspirent de manière sélective, donnant l'impression d'une filiation allégorique par malentendu. Les trois œuvres ne sont pas sans lien, mais elles dessinent chacune une conception de l'allégorie bien différente et témoignent de la croissance endogène des normes de l'allégorie.



Faire neuf

Évolutions, innovations et brouillages



Construction et déconstruction de l'allégorie dans le *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc

Mireille Demaules

Université d'Artois (RAJOUTER le centre de recherche), France

Raoul de Houdenc passe pour avoir été l'inventeur du procédé du songe-cadre en langue vulgaire avec le *Songe d'Enfer*. Ce récit bref, composé de 682 octosyllabes, semble de fait annoncer le *Roman de la Rose* et près d'une centaine d'ouvrages qui emprunteront cette forme dans les siècles suivants. Il est également le premier exemple en langue vulgaire d'un voyage allégorique dans l'Au-delà, genre littéraire qui s'enracine dans les traditions apocalyptiques et visionnaires ainsi que dans le modèle antique de la catabase¹. La nature allégorique de ce récit est d'emblée affirmée par la plus récente éditrice du *Songe*, Madelyn Timmel Mihm : « the *Songe d'Enfer* is an allegorical work² ». L'allégorie, qui est un procédé stylistique destiné à dire autrement, selon la définition étymologique du terme, est fondée sur le cadre du rêve symbolique, qui est comme le note à juste titre Iris Black, une sorte d'allégorie naturelle³. En outre, la figure d'allégorie tient une place essentielle dans l'élaboration et la progression du récit. Mais on peut se demander si elle aboutit à un système rhétorique complètement stable dans le *Songe d'Enfer*. En effet, dans son étude sur le genre littéraire de la vision de l'enfer, Douglas Owen note le manque d'unité du récit qu'il impute au fait que l'allégorie s'effondre ou s'altère lorsque le poète atteint l'enfer⁴. De même Iris Black écrit que « l'allé-

1 Voir Fabienne Pomel, *Les Voies de l'Au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2001.

2 Raoul de Houdenc, *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc: An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, ed. Madelyn Timmel Mihm, Tübingen, Niemeyer, 1984, p. 14. Toutes les références à l'œuvre seront faites à partir de cette édition.

3 Iris Black, « Quelques paysages rêvés du Moyen Âge : Enfer, Paradis et Cocagne », *Voix plurielles* 2-2, décembre 2005, p. 1-12, et plus particulièrement p. 3.

4 D.D.R. Owen, *The Vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature*, Edinburgh and London, Scottish Academic Press, 1970, New York, Barnes and Noble, 1971, p. 159.

gorie s'estompe avec l'arrivée de Raoul en Enfer ; à sa place, nous trouvons un banquet burlesque très apprécié par "cil d'Enfer"⁵ ». Nous aimerions nous interroger sur cette discontinuité dans l'élaboration de l'allégorie, et après avoir examiné les modalités de la construction du système allégorique dans le récit, nous nous proposons d'étudier les jeux et les déplacements que le poète introduit dans ce système. Nous montrerons que l'effacement de l'allégorie se produit au profit de l'écriture du mythe. Par ailleurs nous tenterons de définir les effets esthétiques que tire Raoul de Houdenc de ce ludisme de l'écriture, destiné à affirmer les pouvoirs de la fable.

Construction de l'allégorie

À première lecture, l'unité du *Songe d'Enfer* réside dans le procédé du songe-cadre, qui a pour propriété de détacher du réel l'ensemble de la fiction présentée et d'inciter le lecteur à y chercher un double sens, principe fondateur de l'allégorie. Michel Zink a bien montré dans *La Subjectivité littéraire* qu'il existe en effet une affinité entre le songe et l'allégorie⁶, mais il convient de préciser que le songe est une expérience plurielle de la vie de l'âme, et que selon la classification macrobienne, qui a fourni jusqu'à la Renaissance le cadre théorique de la conception du songe, toutes les expériences oniriques ne peuvent également entretenir de lien avec l'allégorie. Il existe en effet selon Macrobie des songes insignifiants comme l'*insomnium*, provoqué par les besoins du corps, la faim ou la soif, ou inversement par un excès de nourriture ou de boisson. Lorsqu'il a une origine psychique, il s'agit d'un rêve provoqué par les préoccupations de la veille, les désirs, l'amour et les soucis. Tout aussi vain est le *visum*, terme qui désigne les visions hypnagogiques qui apparaissent entre la veille et le sommeil. Ce sont des visions confuses et désordonnées. Ces deux types de rêve représentent un régime inférieur de la pensée, et comme ils ne contiennent aucune vérité, ils ne requièrent pas d'interprétation. De ce fait, ils n'entretiennent nulle affinité avec l'allégorie.

Parmi les songes véridiques, il en existe deux types que le langage direct écarte de l'allégorie caractérisée par l'expression voilée de la réalité : l'oracle et la vision. L'*oraculum* est un songe clair, de nature programmatique : il se produit lorsqu'un parent, un ami ou une personne inspirant le respect – ce peut être un dieu ou un prêtre – révèle clairement un événement à venir ou invite à tenir une conduite de toute urgence. Quant à la *visio*, elle préfigure en clair un événement qui se réalise peu de temps après⁷. Une seule espèce de songe présente donc une affinité avec l'allégorie en raison de son langage symbolique : il s'agit du *somnium* qui cache sous des symboles, des voiles et

5 Iris Black, *Quelques paysages...*, art. cit., p. 4.

6 Michel Zink, *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 143-147.

7 Voir Macrobie, *Commentaire au Songe de Scipion*, texte établi, traduit et commenté par M. Armisen-Marchetti, 2 vol., Paris, Les Belles Lettres, 2001-2003, I, 3, 1-20, p. 10-16.

des énigmes sa signification, laquelle demeure incompréhensible sans interprétation. Le *somnium* fournit par nature un cadre au récit allégorique.

Comment comprendre le *Songe d'Enfer* à la lumière de la classification macrobienne? Cette classification est-elle pertinente pour expliquer la construction du récit? En raison de son caractère merveilleux ou fabuleux, ce songe pourrait entrer dans l'espèce du songe insignifiant, d'autant qu'au cours de son errance nocturne, le rêveur-narrateur fait halte à Vile Taverne où il rencontre Yvrece et se bat avec Versez qui le laisse vaincu, ce qui suggère un penchant pour l'intempérance propre à créer un songe sans queue ni tête, né des vapeurs de l'ivrognerie. Dès le premier vers, Raoul rappelle la nature fabuleuse du songe: « En songes doit fables avoir ». Mais dès le deuxième, il affirme aussi que le songe peut contenir une vérité: « Se songes puet devenir voir ». À plusieurs reprises au cours du récit, il assure de la vérité de ses péripéties oniriques: « sai je bien que il m'avint » (v. 3), « de voir le sai » (v. 148), « Ne cuidiez pas que je vous mente » (v. 430), « Itant vous di bien sanz faitié » (v. 465), « sanz nule fable » (v. 507), « Mes je vous di sanz mespresure » (v. 665⁸). Ce récit de rêve est donc, si l'on en croit l'auteur, une fable vraie, ce qui correspond à la démonstration de Macrobe qui a entrepris sa dissertation sur les rêves afin de montrer que le songe est une espèce de fable, laquelle expose des vérités que la raison ne peut expliquer rationnellement. Dans sa première partie, le *Songe* s'apparente ainsi à l'espèce du *somnium*, tandis que dans sa deuxième partie, il se définit mieux comme une espèce de *visio* ou d'*oraculum*, le roi de l'Enfer lui intimant l'ordre de faire la lecture à haute voix d'un livre consignait les droits du roi et les péchés pour lesquels il doit rendre justice.

Dans la première partie, les procédés propres au langage allégorique structurent le récit qui présente de manière continue un feuilletage du sens. Le sens littéral se présente en effet sous l'espèce d'un voyage dans l'au-delà du rêveur-narrateur qui prend l'identité transitoire et fabuleuse d'un pèlerin s'acheminant vers la cité d'Enfer. Mais l'allégorie est un discours figuré construit sur une dualité: d'une part elle obscurcit une réalité jusqu'à la rendre mystérieuse, voire indéchiffrable, d'autre part elle rend cohérente et apparemment claire l'organisation de sa forme, et la charge d'une expressivité qui fait mouche, tient en alerte l'esprit du lecteur et le guide vers le sens second. Dans ce récit allégorique, nous pouvons distinguer deux procédés d'écriture qui transfigurent des idées abstraites en images concrètes, et qui servent à élaborer les lieux et les personnages qui les peuplent. Les haltes symboliques de l'itinéraire du pèlerin sont construites grâce à une association entre une notion abstraite et un lieu. À la suite de Florence Bouchet, relevant le procédé dans le *Livre du Cœur d'amour épris*, on pourrait nommer ce procédé une topification⁹. Par ce procédé, la notion abstraite devient un toponyme:

8 Voir *The Songe d'Enfer...*, éd. cit., p. 13.

9 René d'Anjou, *Le Livre du Cœur d'amour épris*, éd. et trad. Florence Bouchet, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 2003, p. 76. Pour ces dénominations techniques et leur définition, on se reportera également à l'article d'Armand Strubel, « En la forêt de longue

tel est le cas de Desesperance ou de Cruauté qui sont les dernières étapes avant l'enfer. Souvent la topification s'effectue grâce à la préposition *de* suivie d'un complément de nom : « la cité de Convoitise », « la terre de Deloyauté », « le fleuve de Gloutonie ». Dans d'autres cas le toponyme est composé par l'association d'un adjectif à valeur axiologique, suivi d'un substantif comme dans *Vile Taverne* ou par la juxtaposition de deux substantifs tels « Chastiau Bordel », qui forment un nom composé ironique, où le bas et le haut de la société sont mêlés. À travers les lieux se dessine une topographie de l'au-delà qui semble le miroir progressivement sinistre de l'ici-bas : le pèlerin fait halte dans des cités et châteaux, traverse le fleuve de Gloutonie, s'arrête à la taverne, puis à la maison de prostitution, passe devant le gibet de Murtreville pour arriver à Desesperance, Montjoie de l'enfer. L'ultime passage est celui de Mort Soubite qui jouxte l'enfer : « N'i a c'un soufle a trespasser » (v. 363). L'itinéraire que suit le pèlerin et la succession des lieux visités sur sa route tracent en crescendo sur un mode symbolique la déchéance progressive d'un être qui gaspille sa vie, se laisse happer progressivement par le désir mauvais (la convoitise), par les plaisirs coupables tels que la gloutonnerie ou la luxure, enfin par des comportements délictueux de plus en plus graves, puisqu'ils le conduisent jusqu'à la désespérance, péché de Judas, et la mort subite, privée de la confession qui peut laisser espérer une rédemption.

Le deuxième procédé propre à l'écriture allégorique et mis en œuvre dans le récit est la personnification. En effet à chaque étape, le narrateur rencontre des personnifications qui lui accordent une généreuse hospitalité, préfiguration du banquet infernal auquel il assistera. Il est difficile *a priori* de définir le système des personnifications, son organisation et sa logique, car il ne correspond pas au septénaire des péchés capitaux, et il mêle de manière hétérogène un vice classiquement condamné par la doctrine religieuse, comme Envie, à des comportements sociaux transgressifs tels que Tricherie, Tolir, Yvrece, Larrecin. Toutefois les personnifications sont regroupées à l'intérieur de chaque « ostel » en une petite société, censée représenter les vices ou les tentations que le narrateur observera d'abord de l'extérieur à titre de témoin, avant d'y être fatalement soumis. D'un lieu à l'autre, deux ensembles se détachent : les personnifications qui renvoient à la cupidité, dominées par Envie, la première rencontrée sur la route du pèlerin, et celles qui définissent la débauche dont le narrateur fait l'expérience à Vile Taverne et à Chastiau Bordel. Le premier groupe stigmatise l'insatiable soif de captation manifestée par les hommes et il comprend des personnifications voisines qui dessinent une isotopie du vol avec Tricherie, sœur de Rapine, Tolir, Roberie et Larrecin. Le deuxième groupe, dominé par la figure d'Yvrece, rassemble des personnifications qui désignent indirectement l'univers des jeux de hasard avec Hasart, Mesconte et Mestret, et celui de la prostitution avec la rencontre de Honte, fille de Péché à Chastiau Bordel. Entre ces deux groupes, il n'y a pas de césure : par le jeu

actente » : réflexions sur le style allégorique de Charles d'Orléans, in Daniel Poirion, dir., *Styles et Valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1990, p. 167-186.

ou la prostitution, l'homme sacrifie le salut de son âme à une soif sacrilège de gain. Au milieu de ces personnifications erre le rêveur qui progressivement s'insère à leur univers lors de l'étape à Vile Taverne. La rencontre avec Yvrece est déterminante car, à cause d'elle et de son fils Versez, il connaît au propre comme au figuré la chute qui lui ouvre la voie d'Enfer. Personnification d'un état de transport et de dérèglement des sens vécus par le narrateur, Yvrece au cœur de la première partie du récit semble concentrer les caractères de l'onirisme par l'éloignement de la raison qu'elle provoque. Tout autant que le rêve, elle incarne un état qui donne accès à la vision de l'Enfer et à sa mise en mots délirante. Apparemment hétérogène, le système des personnifications présente donc au contraire une cohérence solide qui aide à la construction filée de l'allégorie.

Déconstruction de l'allégorie

Toutefois, dès cette première partie, Raoul de Houdenc ne se conforme pas aux règles de l'écriture allégorique avec lesquelles il joue sur un mode parodique. Ainsi traditionnellement l'allégorie et l'épique se mêlent pour donner naissance à un type particulier de montage narratif des personnifications : la psychomachie qui met en scène un combat des vices contre les vertus sur le mode antithétique. Dans le *Songe d'Enfer* la psychomachie est traitée sur un mode parodique à deux reprises. Dans un discours rapporté du narrateur, deux comportements sont opposés : un comportement vicieux (Tolir) et un comportement vertueux (Doner). Mais dans une logique satirique et carnavalesque, et au rebours de l'allégorie religieuse ou didactique, c'est le comportement vicieux qui est montré séduisant et victorieux :

Tolir est biaus et renommez ;
N'est pas chetis ne recreüs,
Ainz est et granz et parcreüz.
De cuer, de cors, de braz, de mains,
Est granz assez : Doners est nains. (v. 130-134).

À l'inverse, le comportement vertueux est décrit dans une sorte d'épiphraise comme un adversaire nanifié et vaincu. L'utilisation ironique du schéma psychomachique réapparaît dans le récit burlesque du combat du narrateur contre Versez, allégorie de la défaite de l'esprit du buveur en proie à l'ivresse. Dans ce cas, il ne s'agit plus du combat édifiant d'un vice contre une vertu, mais de l'allégorie burlesque d'un enivrement : le double sens n'est plus moral mais comique. Ainsi le narrateur qui chancèle sous les coups de son adversaire, qui lui montent à la tête et finissent par le laisser sur le carreau tout étourdi, n'est pas tant le glorieux guerrier d'une psychomachie qu'un pauvre hère effondré dans un état d'ébriété comateux. Le regard ironique du narrateur sur lui-même participe ainsi de la mise à distance des conventions de l'allégorie.

Cette représentation ironique du moi à l'intérieur du songe atténuée et perturbe tout à la fois le caractère intemporel et universel de l'allégorie. De même

l'allusion à des personnages réels provoque l'intrusion du monde référentiel et contemporain à l'intérieur du monde des essences représenté dans le récit allégorique. Lorsque sa visée est satirique, celui-ci reste dans la généralité pour se livrer conventionnellement à un passage en revue des états sociaux, comme on le trouvera ultérieurement par exemple chez Jean Dupin, dans le *Livre de Mandevie* (1336-1340) ou chez Alain Chartier dans le *Quadriloge invectif* (1422). En présentant un masque qui autorise à dire couvertement ce qu'on ne saurait dire ouvertement, l'allégorie offre une voie d'expression détournée à la polémique et à l'interprétation subjective de la réalité. Néanmoins la dénomination directe d'acteurs de la vie publique reste extrêmement rare et, de ce fait, le langage allégorique conserve une valeur moralisatrice et didactique capable de traverser les siècles. Ainsi Armand Strubel observe par exemple que « Louis IX n'est jamais nommé par Rutebeuf¹⁰ ».

Avec Raoul de Houdenc il en va tout autrement, car le récit du pèlerinage est truffé de noms propres et d'allusions à l'actualité qui, en raison du fossé creusé par les siècles, ont perdu toute leur signification et rendent ardue la compréhension du sens littéral. En faisant la satire d'un groupe social qui ne passe pas pour être un acteur tout-puissant des institutions sociales, à savoir les taverniers parisiens, ou en faisant de l'humour sur des hérétiques de la secte d'Amaury de Chartres ou sur d'humbles individus tombés dans l'oubli, comme Charles et Mainsens (v. 181¹¹), Gautiers Moriaus (v. 189), Jehans, Hermers, Guiars li fardoilliers (v. 189-191), Michiel de Treilles (v. 197), Girart de Troyes (v. 201), Gautier l'Enfant (v. 222), le récit allégorique perd sa quête du « plus haut sens » pour renvoyer à un référent extra-textuel anecdotique. « En étant entièrement soumise à l'actualité de la satire », pour reprendre les termes de Marc-René Jung¹², en s'ouvrant à l'anecdote comme celle de l'effondrement ou de la destruction de l'église de Vernon (v. 398-401¹³), l'allégorie perd alors son autonomie, son universalité et sa puissance heuristique.

Si dans la première partie du *Songe d'Enfer* le système allégorique présente des failles qu'on pourrait qualifier de ludiques, dans la seconde partie il semble s'effriter davantage voire se déconstruire. En effet, le feuilletage du sens qui gouverne la construction allégorique en opposant le sens littéral au sens figuré n'est plus systématiquement construit, car le texte se déroule selon une série de tableaux représentant des pécheurs châtiés en Enfer. Le *somnium*

10 Armand Strubel, « *Grant senefiance a* ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 267.

11 Dans son article intitulé : « Raoul de Houdenc : est-ce lui ? », in *Mélanges Maurice Delbouille*, II, Gembloux, 1964, p. 165-193, Anthime Fourier explique la localisation à Chartres de la loge de papelardie où logent Charles et Maisens (v. 162-168) comme une allusion à l'hérésie d'Amaury de Chartres (p. 183-184), ce qui ferait d'eux des amauriciens.

12 Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, « *Romanica Helvetica* » 82, Berne, Francke, 1971, p. 255.

13 Pour une discussion sur le sens de l'allusion obscure contenue dans les vers 398-401, on se reportera aux notes de l'édition de Madelyn Timmel Mihm, p. 116-118.

et son langage symbolique s'effacent pour laisser place à la *visio*, rêve qui préfigure en clair un événement à venir : la damnation des pécheurs.

Sur le plan stylistique et formel, l'effritement de l'allégorie se mesure par la disparition des principaux outils de l'allégorie tels la topification et la personnification, laquelle est remplacée par le type social. Il serait aisé de repérer le changement stylistique en recherchant pour chaque personnification de la première partie le groupe social qui lui correspond dans la seconde partie. Ainsi pour représenter l'idée de la cupidité ou de la captation frauduleuse, la première partie mettait en scène Avarice, Tolir, Roberie ou Larrecin. Dans la seconde partie, l'idée s'incarne dans la pluralité des catégories humaines représentées, telles que le groupe des usuriers, à plusieurs reprises cible du discours satirique et objet de châtement (v. 432, 455, 468) ou des voleurs meurtriers (v. 472). À Chastiau Bordel, l'idée de luxure était représentée par la personnification de Honte, fille de Péché ; dans l'Enfer, se côtoient des caricatures humaines censées représenter la dépravation morale, des « vieilles putains aplaqueresses » (v. 479) et des sodomites « bien cuis en honte » (v. 595). On pourrait multiplier les exemples, mais l'humanité grouillante châtiée dans la gueule d'Enfer déborde largement le cadre d'une stricte correspondance entre les personnifications de la première partie et les types sociaux figurés dans la deuxième partie, car les cibles privilégiées de Raoul de Houdenc sont les usuriers et les prostituées, les hérétiques, désignés à plusieurs reprises sous les termes de « popelican » (v. 437), « toisserant » (v. 439), « bougres ullez » (v. 490), mais aussi des représentants de l'Église officielle, des nonnes et des moines noirs, ainsi que des faux plaideurs dont les langues sont frites dans le tort qu'ils font au droit (v. 545). Dans la première partie, les personnifications se mouvaient dans un Au-delà du monde réel, dont elles demandaient des nouvelles au narrateur qui servait d'intermédiaire entre ces deux mondes parallèles. Au contraire dans la seconde partie, les deux mondes semblent se mêler et se confondre : regroupés en type sociaux, les acteurs du monde réel sont projetés dans l'Au-delà et placés sur le même plan que Belzébuth et ses démons. Les deux plans de la lecture allégorique sont désormais brouillés.

Toutefois l'écriture allégorique ne s'efface pas sans laisser de traces. Le texte présente en effet dans la description de l'inferral festin bon nombre de jeux de mots ou d'équivoques qui réintroduisent du double-sens au niveau micro-structural dans l'allusion voilée à un événement de l'actualité. Ainsi par « la grant sausse parisee, / [...] Sausse de feu, finalement / destrempee de dampnement » (v. 491, 465-6) qui accompagne les bougres brûlés, il faut entendre une allusion à l'exécution à Paris, aux Champeaux, en décembre 1210, des hérétiques sectateurs d'Amaury de Chartres¹⁴. Dans de nombreux

14 Sur ce point, voir outre l'article d'Anthime Fourrier précédemment mentionné : Pierre Drogi, « La crise amauricienne et ses répercussions en littérature (paradis et enfer autour des années 1215-1240 environ) », in Jan A. Aersten, Andreas Speer, dir., *Geistleben im 13. Jahrhundert, Miscellanea Mediaevalia*, Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln, vol. 27, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2000, p. 335-361.

cas, le double-sens s'élabore par un passage de l'abstrait au concret : lorsque les langues des faux plaideurs sont frites dans le tort qu'ils font au droit, le tort devient une substance assimilée à de l'huile de friture. Ce procédé pourrait se définir comme une réification : l'abstraction devenant par transfert métaphorique une chose concrète. Ce procédé stylistique est employé à plusieurs reprises dans l'explication des sauces ou des condiments : la malice des faux plaideurs devient par transfert une épice saupoudrée sur leur langue frite (v. 556-557) ; les sodomites sont cuits dans la honte (v. 595) ; au lieu de vin, on sert à boire des vilénies (v. 600). Mais si les images du festin mettent en jeu un transfert de l'abstrait au concret, ce qui lui donne une coloration symbolique, elles reposent cependant très souvent sur un transfert du concret au concret, ou plus précisément de l'humain à l'objectal. Ainsi, au début du festin, les panetiers étendent sur les tables des nappes faites avec les peaux des usuriers déloyaux (v. 431-432), le siège sur lequel s'assoit le narrateur est fait de deux peaux de popelicans tendues l'une sur l'autre (v. 437-438), sa table est faite d'un tisserand (v. 439), terme désignant un hérétique, et on lui donne dans sa main une serviette ou une sur-nappe faite dans le cuir d'une vieille putain (v. 442). Le transfert est donc l'opposé de celui sur lequel repose la personnification, qui implique l'anthropomorphisation d'une abstraction ou d'une chose : ici, c'est l'humain qui est réifié, procédé qui aboutit à la combinaison d'un être avec un objet, le tissu et le bois se confondant avec la chair. Cette tératologie infernale de choses inorganiques se confondant avec l'homme apparaîtra dans la peinture de Jérôme Bosch, notamment dans le *Jardin des Délices* et la *Tentation de saint Antoine*, dont la construction éclatée par la représentation de groupes disparates, aux personnages minuscules, resserrés dans le cadre de tableaux compacts, fait penser à celle du *Songe d'Enfer*¹⁵.

De manière générale, l'allégorie caractérisée par une succession de rencontres dialoguées avec des personnifications, non décrites, réduites à un simple nom, est remplacée dans l'épisode du banquet infernal par une efflorescence d'images qui confère au texte l'esthétique visionnaire des écrits apocalyptiques. En effet, tout l'épisode de la visite à Belzébuth est construit à partir de trois images qui s'entremêlent, se superposent ou se succèdent : celle de la gueule d'enfer et celle du festin infernal signifiant la damnation, et celle du livre, don et révélation réservés à un élu sommé de témoigner devant ses semblables de sa vision. La métaphore du festin infernal est créée à partir de l'inversion de la métaphore biblique du festin messianique qui rassemble les élus autour des patriarches et des prophètes et qui symbolise l'accession au Royaume des cieux, dont sont exclus ceux qui n'ont pas répondu à l'appel du Christ¹⁶. Sur cette métaphore inversée vient se superposer l'image de la gueule d'Enfer qui apparaît comme motif iconographique au x^e siècle et se généralise au xii^e siècle : l'Enfer est symbolisé par un brasier auquel on accède

15 Sur ce point, voir Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion 1981, p. 214-218.

16 On la trouve dans Es 25, 6 ; Lc 13, 28-29 ; 14, 15-16. 24 ; 22, 16. 18. 30.

par la gueule béante du monstre Léviathan, symbolisant le Mal dans le livre de Job (41, 1-26). Le mélange de ces deux métaphores de la damnation aboutit à la représentation sarcastique du roi de l'Enfer comme diable dévorateur d'hommes, et plus spécialement des hommes avides. Enfin la tonalité apocalyptique conférées par ces deux images est confirmée par l'image du livre donné à lire au rêveur par Belzébuth, détournement du motif du livre que Jean doit manger au début de l'Apocalypse (10, 8-10)¹⁷. Le récit s'achève sur l'image de l'armée des démons, se mettant en selle pour aller ravager et piller la terre (v. 659-664). L'esthétique qui s'impose dans cette dernière partie n'est plus l'esthétique ordonnée de la littérature allégorique, mais celle touffue et énigmatique de la littérature apocalyptique, pourvoyeuse d'images traitées sur un mode ironique voire parodique¹⁸. On peut dire que la métaphore frappante et l'hypotypose éclipsent l'allégorie dans la seconde partie du *Songe*.

Il convient de s'interroger sur les raisons de ce changement dans l'esthétique du texte et sur le sens ainsi implicitement conféré à l'allégorie qui a été abandonnée. On pourrait formuler l'hypothèse que l'allégorie est usitée dans le récit pour symboliser une démarche de quête inséparable de l'expérience ordonnée du discours, d'où la forme qu'elle emprunte de l'itinéraire balisé par les rencontres dialoguées avec les personnifications, lesquelles guident le pèlerin sur la voie de l'Enfer. Une fois l'Enfer atteint, l'allégorie s'efface parce que les images du texte relèvent du mythe de l'Enfer, de la fable de Belzébuth et de son armée de démons. Le narrateur-rêveur est alors confronté à un univers de chaos où l'homme se réifie, où la violence et la transgression sont omniprésentes. De ce fait l'allégorie, expérience du discours rationnel qui tente de mettre de la clarté dans l'expérience confuse des choses, se trouve débordée par la fable. La progression du *Songe d'Enfer*, avec le passage qu'elle orchestre de l'allégorie au mythe, illustre bien l'idée de Hans Robert Jauss selon laquelle l'allégorie récupère et réduit les mythes, avant de recréer les siens propres¹⁹. Sans doute Jauss entendait-il par mythes, les mythes de l'Antiquité gréco-latine, mais on peut sans doute concevoir l'Enfer et son imagerie comme un mythe en tant qu'il s'agit d'un récit fabuleux à caractère religieux confrontant l'homme aux mystères eschatologiques du monde. Les

17 Voir Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà...*, op. cit., p. 211-212.

18 Anthime Fourrier a montré le rapport étroit qui lie Le *Songe d'Enfer* au *Verbum abbreviatum* de Pierre le Chantre, composé après 1187. Cet ouvrage se donne à lire comme une sorte de « guide pour la pratique de diverses vertus exposées selon leur valeur et leur beauté ; parallèlement, l'auteur peint les différents vices et péchés de manière à en détourner le lecteur » (art. cit., p. 186). Les étapes qui mènent à l'Enfer (Convoitise, Avarice, Gloutonie, Ivresse et Fornication, Mort Subite) se retrouvent chez Pierre le Chantre.

19 Hans Robert Jauss, « Allégorie, "remythisation" et nouveau mythe. Réflexions sur la captivité chrétienne de la mythologie au Moyen Âge », in *Mélanges Charles Rostaing*, Liège, 1974, t. I, p. 469-499.

travaux de Jean-Pierre Albert²⁰ et de Jean-Claude Schmitt²¹ ont bien montré que le christianisme constitue une mythologie, mais qu'en même temps la culture savante chrétienne élabore un discours critique rationnel sur ses mythes, à travers l'exégèse et l'allégorèse. D'une certaine manière le *Songe d'Enfer* refléterait bien ce double mouvement du christianisme, cette opposition entre la pensée rationnelle, qui ordonne la première partie de l'œuvre, et la pensée sauvage qui imprégnerait la seconde.

Définir le *Songe d'Enfer* comme un récit allégorique est donc exact, mais il convient de préciser cette définition et d'examiner sa validité pour l'ensemble du texte. Dans la première partie du *Songe*, le récit est bien construit selon le schéma de l'itinéraire allégorique. Les outils de l'allégorie tels que la topification et la personnification permettent la progression narrative selon le principe de la halte, de la rencontre et du dialogue. Dans la seconde partie, l'allégorie semble au contraire s'effacer, comme l'a remarqué avec justesse Douglas Owen : les personnifications sont remplacées par des types sociaux, par l'emploi de la figure de la réification et de la métaphore. Le *somnium* laisse place à la *visio*, à ce qui sera après le Jugement dernier pour les pécheurs. Ce changement dans le régime de l'écriture coïncide avec l'arrivée en Enfer et l'intrusion massive du mythe dans le récit. Si globalement l'humour et l'ironie confèrent au *Songe* une certaine unité de ton, le passage de l'allégorie au mythe entraîne toutefois un changement dans l'esthétique qui, fondée sur l'échange dialogué dans la première partie, se développe dans la seconde partie à partir d'images susceptibles de faire écho à l'univers pulsionnel du lecteur. Au moment donc où l'allégorie cède la place au mythe, le texte de Raoul de Houdenc évolue vers une esthétique véritablement onirique et on pourrait dire que le rêve, au sens moderne du terme, commence avec l'entrée en scène de Belzébuth. L'analyse de ce changement dans l'écriture peut sans doute nous aider à mieux comprendre le sens que donne Raoul de Houdenc au mot « fable » dans le premier vers : « En songe doit fables avoir ». Sans doute faut-il comprendre ce terme par opposition à l'idée de vérité contenue dans le vers 2 : « Se songes puet devenir voir²² », mais on peut aussi entendre le mot *fable* au sens de « récit fabuleux », « mythe », si bien que le premier vers peut apparaître comme programmatique : il doit bien y avoir du mythe dans un rêve, et le rêve est le détour qui permet d'accéder à la vérité contenue dans le mythe. Assurément, Raoul de Houdenc a bien accompli ce programme, mais il a en outre saisi intuitivement l'affinité du mythe et du rêve, fréquemment soulignée par la psychanalyse.

20 Voir en particulier : Destins du mythe dans le christianisme médiéval, L'Homme 30-1, 1990, p. 53-72.

21 Jean-Claude Schmitt, « Problèmes du mythe dans l'Occident médiéval », in *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, p. 53-76.

22 La ponctuation de l'édition de Madelyn Timmel-Mihm entre ces deux vers « En songes doit fables avoir ; / Se songes puet devenir voir » devrait sans doute être supprimée, comme Pierre Drogé le note (art. cit. p. 359), pour obtenir un sens plus satisfaisant.

Le *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc, un monde sens dessus-dessous

Marylène Possamaï

Université Lumière-Lyon 2, CIHAM, UMR 5648, France

Le *Songe d'Enfer*, récit de songe allégorique à la première personne, est appelé « voie » dans plusieurs de ses manuscrits. Or il contredit nombre des règles du genre de la « Voie de l'au-delà¹ ». Ainsi il ne fournit aucune clef pour son interprétation². L'apparente inversion des thèmes masque-t-elle une intention didactique, ou le *Songe d'Enfer* est-il une simple parodie ? Peut-on prendre chacune des propositions « à l'envers », suffit-il de les retourner pour savoir ce que Raoul de Houdenc a voulu dire ?

Dans l'un de ses manuscrits, le texte est présenté comme « roman d'enfer ». Le sens du mot *roman* pointe d'abord le choix de la langue vulgaire, mais fait signe aussi vers les « romans » du XI^e siècle, ceux de Chrétien de Troyes en particulier, le grand « modèle » de Raoul de Houdenc pour ses textes « arthuriens ». Le *Songe d'Enfer* a bien l'apparence d'un récit fictif. Mais quelle est la composition de la narration ? Le texte ne retrouve ni le didactisme des écrits d'inspiration morale ou théologique, particulièrement des songes allégoriques en latin, ni les topoï de la littérature narrative en langue romane. De quel genre relève-t-il donc ?

Dans une première partie le *Songe d'Enfer* raconte le cheminement du « pèlerin » vers l'Enfer. Le seul épisode qui donne lieu à un développement plus dramatique est le combat contre Versez. Dans le lieu de Vile Taverne, le rêveur-pèlerin rencontre différents personnages, dont Versez, le fils d'Yvrece,

1 Voir Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2001.

2 Voir Chantal Connochie-Bourgne, « Comment dire le vrai en langue vulgaire : le *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc », *Perspectives Médiévales* 2008, p. 91-106, et Carine Giovénal, « Le *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc : voie de l'au-delà ou chemin d'ici-bas ? », *Questes* 22, novembre 2011, p. 65-77.

qui lui livre un combat en duel et finit par le terrasser. Le récit de ce combat est l'épisode le plus long de cette première partie, et même de tout le texte, avec ses quelque quatre-vingts vers³. La seconde partie est occupée principalement par le récit du festin d'enfer, et l'un des deux épisodes les plus développés est la description du mets préféré du roi de l'Enfer, les langues de plaideurs frites⁴ : alors que les autres mets occupent entre un et six vers, le texte consacre quarante vers à chacun des deux « entremets », celui des « bougres ullez⁵ » et celui de langues frites.

Le combat contre Versez et le plat de langues frites revêtent donc une importance particulière dans le récit, et contiennent peut-être la signification du texte.

Le combat contre Versez ou le renversement de la raison

Le personnage est l'une des rares figures allégoriques du texte à recevoir un semblant de description : « Versez est grant et parcreüz » (v. 219), « Versez est si fors a merveille / Et si membruz et si divers » (vers 230-231) : encore la description se contente-t-elle de noter sa taille et sa force, car pour ce qui est de l'adjectif « divers », il signifie « méchant, cruel, pervers », mais son premier sens est « curieux, bizarre ». Il note peut-être l'aspect changeant, volatile et insaisissable du personnage... Outre l'aspect burlesque du combat (les deux combattants s'affrontent avec des bâtons de clerc (v. 250), et les coups qu'ils se portent n'ont rien d'héroïque, puisqu'ils se « tapent »), le combat se caractérise par le retournement, par la mise sens dessus-dessous : *Versez* est celui qui « gete les plus granz envers ». Le jeu sur la racine *-vers-* figure ce mouvement de haut en bas, qui du côté du signifié est celui du liquide qu'on fait couler dans le verre, et du point de vue du signifiant celui du combattant terrassé.

Me prent aus braz et si me torne,
Et en cel tor si mal m'atorne,
Qu'il m'abat encontre terre. (v. 275-277)

Cette fois c'est le jeu sur la racine *-tor-*, qui signifie le tour complet, le renversement. Versez triomphe de tous ses adversaires en les abattant « jambes levees a un tor ». Après avoir « chancelé à destre au point de presque tomber à gauche » (v. 263-264) (c'est l'équilibre instable de l'homme ivre qui est rendu ici, mais c'est encore une manière de brouiller la polarité...), le narrateur est terrassé par « cil qui trestoz les enteste », au moyen d'un coup qui

3 v. 216 à 302.

4 v. 525-576.

5 Voir Chantal Connochie-Bourgne, « Comment dire le vrai... », art. cit. ; Pierre Drogi, « L'école de Chartres et la fiction (Bernard Silvestre : une poétique de l'intervalle) », in *Aristote, l'école de Chartres et la cathédrale*, Chartres, AACMEC, 1997, p. 145-164 ; Mark Burde, « Sweet dreams: parody, satire and alimentary allegory in Raoul de Houdenc's *Songe d'Enfer* », in Keith Busby, Catherine M. Jones, dir., *Por le soie amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, « Faux Titre » 183, 2000, p. 53-74. Je citerai ce dernier article en le traduisant en français.

[...] el chief me monte
Ou l'estordie⁶ m'ert montee.
Ce fu li cops de sormontee,
Quar il me monta en la teste. (v. 269-273)

Ce coup à la tête qui entraîne le renversement figure le terrassement de la raison...

Le plat de langues de plaideurs frites

Avec l'entremets de « bougres ullez », c'est celui de langues de plaideurs frites qui retient le plus longtemps l'attention du rêveur et la mémoire du narrateur. C'est en effet « li mes el mont / C'onques li rois plus desirroito » (v. 566-567). C'est aussi le seul qui soit décrit tout au long de sa préparation. Le plat est d'abord présenté au futur (du passé) dans les paroles des convives – donc dans leur désir –, et comme un plat « farci », ce qui n'est peut-être pas sans intérêt : « et puis si farsiroient / Faus pledeors a grant revel » (v. 526-527). C'est surtout parce qu'ils sont « faux » (« Por le faus jugement / Qu'il font », v. 529-530) que la perspective de les manger provoque la joie des convives (« grant revel » rime avec « grant gaudel ») : « Sont en Enfer mengié a joie / Greignor que dire ne porroie. » (v. 535-536).

Or c'est à propos de cet entremets de langues de plaideurs frites que le texte retrouve l'un des thèmes chers à Raoul, celui du renversement du tort et du droit⁷ :

Quar li queu ont les langues prises
Des pledeors, et tretes fors
Des gueules, et si les ont lors
Frites el tort qu'il font el droit.
La ont les langues del tort droit
Et de lor faussetez merites... (v. 542-547).

Les langues des faux plaideurs sont en outre assaisonnées de sauces à base de mauvaises paroles : « Tout le malice [...] / Qu'on puet en pledeor puisier ». Elles sont enduites, ou saupoudrées (« embroïes ») « De plain panier de maudissons » (de larges rasades de malédictions) (v. 562-563) et secouées entre deux mensonges (« Entre deux mençonges hocies », v. 564). C'est donc toute la préparation du plat qui est décrite, d'abord au passé composé (v. 542-545),

6 Le manuscrit U donne « lestormie ».

7 Voir Chantal Connochie-Bourgne, « Comment dire le vrai... », art. cit., p. 103 : dans le *Songe d'Enfer* Raoul « reprend un thème qui lui est familier, celui du tort et du droit ; on lit dans *Meraugis de Portlesguez*, aux vers 1851-1867, la description du chevalier Outredouté qui est droit dans son apparence extérieure mais tort dans son esprit et son cœur ». Voir Romaine Wolf-Bonvin, « Voir tue. Scènes de l'oubli dans la *Vengeance Raguidel* », in Patrizia Romagnoli, Barbara Wahlen, dir., *Figures de l'oubli (iv^e-xvi^e siècle), Études de Lettres 1-2*, 2007, p. 99-117 et « La Bestornée et le "coup de la nef" : la merveille dans la *Vengeance Raguidel* », in *Une étrange constance. Les motifs du merveilleux dans les littératures française et francophone*, Colloque international du 3 au 5 octobre 2002, University of Western Ontario, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 75-106.

puis au présent (v. 550) et à l'imparfait (de durée ou de répétition, v. 555, 556, 559) avant que le plat ne soit porté sur la table du roi (« les portent » retrouve le présent, au v. 566). Le narrateur conclut sa description par la formule caractéristique de l'hyperbole épique : « Qui veïst [...], / Mander peüst ». Le spectacle extraordinaire provoque le récit de célébration, de mémoire. Et les auditeurs éventuels de ce récit (les lecteurs du *Songe d'Enfer* ?) sont encore de « mauvais parleurs » : les « parjurez », les « menteors » (v. 573).

Cet épisode central met donc l'accent sur la parole, sur la mauvaise parole qui devient un mets recherché.

Le festin, écrit Chantal Connochie, renvoie aux péchés de gourmandise et de luxure, *gula* et *luxuria*, la bouche absorbe, broie, dévore et avale, mais aussi elle est l'organe de la parole, elle médite, condamne, trompe et peut anéantir. C'est par elle que s'exercent les péchés de langue⁸...

Le XIII^e siècle verra l'avènement de la figure de Renart : le goupil est toujours en manque de nourriture, et c'est bien souvent avec ses paroles qu'il en obtient. Cette parole renardienne ne se situe plus dans le « mode symbolique », qui « suppose l'adéquation du discours au réel, la correspondance entre les mots et les choses⁹ », mais dans le mode « sémiotique » : comme le goupil du *Roman de Renart*, les trompeurs en parole deviennent des maîtres du renversement de valeurs, de la métamorphose des apparences. Ils provoquent un déséquilibre dans l'ordonnance de la Création, ils réinstaurent le chaos, l'instabilité dans les choses humaines : « Le rapport entre le signe et la chose » est désormais « de l'ordre du "barat", de la "guile", de l'ordre de la production d'un sens qui ne dépend plus d'une convention établie une fois pour toutes, gelée, mais qui découle de l'intention du producteur et qui permet tous les retournements¹⁰ ».

Ces deux épisodes semblent bien contenir le sens du *Songe d'Enfer*, celui d'un renversement, d'une inversion des valeurs, du tort et du droit, du vrai et du faux, du sage et du fou : le Livre du roi de l'Enfer, dans lequel le rêveur-pèlerin lit « les vies des fols menestrels » (v. 626) est sans doute « un double de son propre texte », « une métaphore » de son propre livre « qui raconte – on le comprend après coup – la vie d'un fol ménestrel, et suggère que son texte est lui-même une "deablie"¹¹. » Si le texte est une « renardie » et si le renversement des valeurs est la clef, on peut comprendre pourquoi tous les topoï sont mis à mal.

8 Chantal Connochie-Bourgne, « Comment dire le vrai... », art. cit., p. 103.

9 Jean R. Scheidegger, « Moutl a entre faire et dire, ou les modes de la parole et de l'échange », in Jean Dufournet, dir., *Le Goupil et le Paysan, (Roman de Renart, branche X)*, Paris, Honoré Champion, 1990, p. 108-126, ici p. 112.

10 *Ibid.*, p. 114. Voir *idem*, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989.

11 Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà...*, op. cit., p. 212.

Le renversement des topoï théologiques et moraux

Les « Voies de l'au-delà » sont des textes allégoriques aux visées didactiques et édifiantes :

le propos édifiant voit la littérature comme un moyen, un instrument au service d'un projet extra-littéraire, ici religieux : le salut individuel. L'enjeu réside donc dans l'articulation entre le texte et le « hors-texte » ; il s'agit de relier un lire à un faire, d'articuler un niveau narratif et un niveau pragmatique¹².

Or ce n'est pas le cas du *Songe d'Enfer* : Raoul de Houdenc ne nous paraît pas avoir de visée didactique, il n'y a pas de hors texte. Et si l'on comprend le mot *allégorie* au sens médiéval, c'est-à-dire comme un texte qui se présente comme signifiant et appelle un signifié supérieur, univoque, hiérarchique, on pourrait dire de façon un peu provocatrice que le texte n'est pas allégorique. Il n'y a pas non plus dans le *Songe d'Enfer* de personnages qui « prennent figure de prédicateur¹³ », ni de discours qui « repose sur une hypertrophie des fonctions phatique et émotive » comme dans le discours d'un prédicateur¹⁴ : l'adresse directe du « je » au « vous » ne concerne que des affirmations de la véridicité du récit. On ne trouve pas non plus d'« esthétique du pathos », pas d'hyperbole ni d'accumulation « dans la description des châtements infernaux¹⁵ », pas davantage d'exemplarité ou d'identification : le motif du « miroir » est absent du *Songe d'Enfer*¹⁶. Si le lecteur s'identifiait au rêveur, ce serait pour suivre la même voie, et non pour la rejeter... Enfin le *Songe d'Enfer* ne comporte aucune invitation à la prière¹⁷ : il n'a donc aucune des caractéristiques du texte édifiant !

Et le propos de Raoul de Houdenc n'est pas davantage didactique : on ne lit aucune référence à un quelconque enseignement, à un quelconque savoir qui serait acquis par le narrateur au cours de son pèlerinage : au contraire, c'est lui qui détient le savoir et le délivre aux figures infernales qui lui posent des questions. C'est bien « le monde à l'envers ».

Ce pèlerinage suit un cheminement horizontal : le rêveur n'a pas besoin de descendre dans un monde souterrain¹⁸. Si Fabienne Pomel suppose que le choix de la voie de gauche crée « une dualité implicite¹⁹ », ce choix n'intervient qu'au deuxième jour, après la nuit à « Convoitise la cité » (v. 97). Quand il commence son pèlerinage, le protagoniste prend sa voie « Tout droit vers la cité d'Enfer » (et peut-être ce chemin tout droit est-il le premier indice de

12 *Ibid.*, p. 145.

13 *Ibid.*, p. 149.

14 *Ibid.*, p. 151.

15 *Ibid.*, p. 153.

16 *Ibid.*, p. 155.

17 *Ibid.*, p. 157 sq.

18 Voir Chantal Connochie-Bourgne, « Comment dire le vrai... », art. cit., p. 91.

19 Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà...*, op. cit., p. 112.

l'inversion entre le « droit » et le « tort »). Carine Giovénal le souligne : Raoul de Houdenc

s'écarte de la tradition du *bivium* qui, selon Philippe Maupeu, « assume une fonction structurale déterminante pour des textes qui ont vocation à infléchir le choix du lecteur-pèlerin, à le détourner de la voie du vice pour le gagner à celle du salut²⁰. »

Cela tend encore à prouver que Raoul n'a pas cette intention, lui qui ne présente qu'une seule voie au départ de son pèlerinage, lui qui sans doute n'est pas l'auteur de la *Voie de paradis* pourtant annoncée au vers 681 et transcrite par Philéas Lebesgue à la suite de son édition de 1908, mais que les critiques s'accordent aujourd'hui à donner comme anonyme.

Bien plus, en présentant l'Enfer comme un lieu de plaisir et de joie (les critiques ont noté l'importance du vocabulaire de la joie) et les Vices comme des figures courtoises²¹, le narrateur renverse toutes les représentations traditionnelles de l'Enfer comme lieu de tortures et de tourments. Faut-il lire ces renversements, ces « oxymores » comme des antiphrases ironiques ? En effet, comme le rappelle Armand Strubel, l'ironie est, au Moyen Âge comme dans l'Antiquité, une des formes de l'allégorie²². Mais si l'on définit l'ironie comme le fait Fabienne Pomel, citant Jankélévitch²³, celle-ci repose sur « une "disjonction de l'esprit et des signes de l'esprit", et l'ironiste "fait semblant de jouer le jeu de l'ennemi, parle son langage", pour mieux le ruiner de l'intérieur²⁴ ». Le désir de Raoul de Houdenc de « ruiner l'ennemi de l'intérieur », qui relèverait d'une intention polémique et didactique, n'est pas perceptible. Fabienne Pomel décrit l'ironie comme la « ruse suprême du didactisme » : « l'ironie assure une fonction critique en impliquant un parcours passant par l'erreur puis par la reconnaissance de l'erreur²⁵. » Comme le parcours passant par l'erreur n'est jamais désigné comme tel, et que l'intention didactique n'est pas montrée par la reconnaissance de l'erreur, on est en droit de douter de cette fonction critique.

Reste que... L'on peut supposer, comme Pierre Drogi, que le *Songe d'Enfer*, rédigé sans doute vers 1210-1215, porte l'écho de « la crise amauricienne²⁶ » :

20 Philippe Maupeu, « Bivium : l'écrivain nattier et le Roman de la Rose », in Frédéric Duval, Fabienne Pomel, *Guillaume de Digulleville. Les pèlerinages allégoriques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 490 p., p. 21-41, disponible sur <http://books.openedition.org/pur/35096>.

21 « Courtois et débonnaires » (cf. v. 107).

22 Voir : Armand Strubel, « Pour une lecture ironique de Jean de Meun : mise au point sur une notion galvaudée », *L'Ironie au Moyen Âge, Revue des Langues Romanes* CXII-2, 2008, p. 435-461.

23 Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, PUF, 1950, p. 43 puis p 66, cité par Fabienne Pomel (*Les Voies de l'au-delà...*, op. cit., p. 202).

24 *Ibid.*, p. 202-203.

25 *Ibid.*, p. 204.

26 Pierre Drogi, « La crise amauricienne et ses répercussions en littérature (paradis et enfer autour des années 1215-1240 environ) », *Miscellanea Medievalia* 27, 2000, p. 335-361.

parmi les idées hérétiques qui furent reprochées à Amaury de Bène et ses disciples figure en bonne place celle d'avoir nié quelque localisation que ce soit à l'enfer et au paradis en en faisant des lieux spirituels : « *infernus nichil aliud est, quam ignorantia; nec aliud est paradisu, quam cognitio veritatis*²⁷ ».

Amaury lui-même mourut en 1206, mais Robert de Courçon poursuivit ses disciples et les fit brûler publiquement à Paris en 1210, fait spectaculaire unique pour l'époque et qui semble-t-il frappa les esprits²⁸.

Le litige, écrit Pierre Drogi, concerne en fait la Vision Béatifique et l'eschatologie : il semblerait qu'Amaury ait enseigné une compréhension « réductrice » (purement métaphorique ou symbolique) de ces lieux de l'au-delà que sont le Paradis et l'Enfer – et transporté, de fait, dans le langage le problème de l'articulation du lieu et de son effectivité [...]. Pour le fond, ce qui semble reproché aux disciples d'Amaury consiste apparemment à rabattre sur des noms ou des mots (hypothèse intellectualisante et nominalisante, ou pour le moins verbale), ou encore des « réalités » entendues en leur sens métaphorique, le « lieu » littéral ou matériel spécifié par le dogme, et les peines physiques qui lui sont associées²⁹.

Cela expliquerait que les lieux et les figures allégoriques du *Songe d'Enfer* (les *loci* et les *imagines* des arts de mémoire) ne sont en fait que des noms, ne bénéficient d'aucune description, d'aucune « coloration », d'aucune image. Pierre Drogi parle de « mots aveugles sans représentation³⁰ ». Raoul de Houdenc, en inversant les topoï de la représentation traditionnelle de l'Enfer, masque-t-il son soutien aux thèses amauriciennes ? Comme le disent Chantal Connochie et Carine Giovénal à sa suite, l'enfer qu'il dépeint est notre monde terrestre³¹. Mais elles ajoutent qu'il est « ramené à sa dimension intérieure³² » : « l'enfer, lieu spirituel, se trouve en nous, dans nos actes et nos péchés, et non dans une improbable géographie souterraine³³ ». Et Carine Giovénal soutient que « Raoul de Houdenc adhère en cela aux théories d'Amaury de Bène³⁴ ». Et donc, si l'on poursuit cette thèse, comme il est très dangereux d'adhérer à ces théories au moment où Raoul écrit, il doit avancer masqué.

Ce qui paraît gênant, c'est tout d'abord l'absence totale d'élucidation allégorique, de tout commentaire qui « rabattrait le récit vers un sens situé au-delà³⁵ ». Ensuite, l'enfer qui est décrit n'a vraiment rien de spirituel...

27 Chantal Connochie-Bourgne, « Comment dire le vrai... », art. cit., p. 102.

28 Robert de Courçon est cité nommément avec les Béguins et les Béguines parmi les convives du festin d'enfer dans le manuscrit U. Voir Pierre Drogi, « La crise amauricienne... », art. cit., p. 346.

29 *Ibid.*, p. 341-342.

30 *Ibid.*, p. 346.

31 Chantal Connochie-Bourgne, « Comment dire le vrai... », art. cit., p. 102-103 et p. 106, et Carine Giovénal, art. cit., p. 76.

32 Chantal Connochie-Bourgne, « Comment dire le vrai... », art. cit., p. 106.

33 Carine Giovénal, « Le Songe d'Enfer... », art. cit., p. 77.

34 *Ibid.*, p. 77.

35 Pierre Drogi, « La crise amauricienne... », art. cit., p. 346.

Il faut donc aller plus loin : pour Raoul de Houdenc, la représentation spirituelle de l'au-delà est aussi irréaliste que la représentation matérielle. Il ne dit ni ne montre que l'enfer est spirituel. Il dit et montre que l'enfer, c'est le paradis : cette inversion est un pied de nez à toutes les théories des uns et des autres, qui sont tous mis dans le même sac, ou presque, les uns mangeant, les autres étant mangés, mais tous en enfer. Les hérétiques (sans doute les « bougres ullez » de l'entremets) et leur persécuteur, Robert de Courçon, explicitement nommé dans le manuscrit U, sont renvoyés dos à dos.

La raison humaine, renversée par le « coup de Versez » qui lui « monte à la tête », ne peut se représenter l'au-delà, de même que la parole humaine, vide, « blanche » comme la parole renardienne, ne peut le dire. En ayant conscience de la vacuité de la parole, en décrétant « une sorte de scepticisme “verbal” universel, retranché dans les mots³⁶ », en se sachant « pure représentation verbale³⁷ », la littérature de fiction fait de la parole et de la raison un usage plus orthodoxe que les théologiens qui se disputent sur la représentation de l'enfer.

On pourrait ajouter le renversement d'un autre point du dogme, souligné très finement par Mark Burde, celui de la « dévoration » des fidèles et des hérétiques par l'Église pour la constitution d'un seul corps :

un banquet lors duquel les convives partagent de la chair humaine et du sang rappelle, au moins vaguement, l'exhortation de Jésus à ses disciples au moment de la Cène ; une enquête plus complète sur cette scène de fête infernale doit commencer par l'examen des valeurs politiques accordées à l'eucharistie dans les années entourant la composition du *Songe d'Enfer*³⁸.

Mark Burde s'appuie sur Philippe Buc³⁹, pour décrire la conception de « l'incorporation théologique » :

le Christ a bien pu donner son corps pour nourrir les fidèles, mais les successeurs terrestres du Sauveur sont chargés de la mission de construire un corps de croyants – un *corpus christianorum* – ici et maintenant en les incorporant littéralement, apportant leurs corps physiques dans le corps métaphorique de l'Église. D'une manière saine – et sacrée –, donc, l'Église *mange* ses fidèles⁴⁰.

Raoul de Houdenc, disciple (voire neveu) de Pierre le Chantre, se ferait dans le *Songe d'Enfer* l'écho de l'utilisation de cette métaphore autour de l'école de Notre-Dame. Mark Burde rappelle qu'au xii^e siècle, deux groupes ecclésiastiques distincts et rivaux virent le jour autour du centre administratif de l'État français naissant : l'un centré à Notre-Dame, l'école de Pierre le Chantre, et l'autre, la communauté monastique de Saint-Denis. Les disciples de Pierre le Chantre avaient des ambitions mondaines. Ils accusaient donc les agents

36 *Ibid.*, p. 337.

37 *Ibid.*, p. 349.

38 Mark Burde, « Sweet dreams... », art. cit., p. 65.

39 Philippe Buc, *L'Ambiguïté du livre. Prince, pouvoir et peuple dans les commentaires de la Bible au Moyen Âge*, Paris, Beauchêne, 1994, p. 208 sq.

40 Mark Burde, « Sweet dreams... », art. cit., p. 65-66.



terrestres de Satan – Juifs, hérétiques, tyrans, etc. – de chercher à construire leur propre *corpus mysticum*.

Les autorités de l'Église accusaient les despotes de figurativement manger leurs sujets « avec leur sang », ou *crus* : *comedunt cum sanguine*⁴¹.

On rencontre souvent cette phrase « lorsqu'il s'agit de décrire les abus intéressés du pouvoir judiciaire⁴² ». Or le second mets du festin d'Enfer, est constitué de « larrons meurtriers » « *toz vermauz / De sanc* » (v. 472-476). Raoul ne ferait que reprendre au sens propre cette métaphore, si fréquente qu'elle en était devenue une sorte de slogan politique. Composé à cette époque,

le *Songe d'Enfer* inverse l'allégorie exégétique en prenant au sens littéral sa sensualité figurée : comment autrement pourrions-nous décrire ces plats fumants d'hérétiques et de mécréants sinon comme étant « immolés » et « mangés » et ainsi incorporés dans l'Église⁴³ ?

Mais d'après Mark Burde, le texte se nourrit lui-même des textes antérieurs, en les parodiant, et la métaphore culinaire et anthropophagique aurait aussi une valeur auto-réfléxive :

le *Songe d'Enfer* présente un banquet de voracité, auquel certains textes laïques ou cléricaux contemporains sont dévorés, une réécriture des allégories exégétiques de l'incorporation, et, finalement, une représentation poignante du processus de la création littéraire ludique lui-même⁴⁴.

Cette remarque nous conduit à notre deuxième point : outre les motifs théologiques et moraux, ce sont en effet les traditions littéraires et rhétoriques que Raoul reverse, construisant sa propre poétique et affirmant la liberté de la littérature de fiction.

Le renversement des topoï littéraires et poétiques

Plutôt que d'ironie au sens précis de double sens polémique⁴⁵, on pourrait parler de parodie. Jean-Yves Tilliette établit une distinction fort utile dans son étude du *De amore* d'André le Chapelain⁴⁶, en reprenant à son compte « une suggestion récemment formulée par Peter Dronke, selon qui le *Tractatus* [...] doit faire l'objet non pas d'une lecture naïve – qui semble résolument impraticable –, ni non plus d'une lecture ironique – selon laquelle un sens profond, accessible aux seuls initiés, serait sous-jacent aux incohérences des mots et de

41 *Ibid.*, p. 68.

42 PhilippeBuc, *L'Ambiguïté du livre...*, *op. cit.*, p. 221, cité par Mark Burde, « Sweet dreams... », *art. cit.*, p. 68.

43 Mark Burde, « Sweet dreams... », *art. cit.*, p. 71.

44 *Ibid.*, p. 74.

45 Comme le souligne Pierre Drogi (« La crise amauricienne... », *art. cit.*, p. 343), on se demande qui est victime de la satire, qui est visé ici.

46 Jean-Yves Tilliette, « *Amor est passio quaedam ex visione procedens*. Amour et vision dans le *Tractatus amoris* » d'André le Chapelain, *Micrologus* VI, 1998, p. 187-200, p. 199.



la pensée –, mais d'une lecture parodique⁴⁷ ». Il semble en effet que l'on assiste à cette parodie, et même à cette inversion, à ce renversement, de tous les topoï littéraires, rhétoriques, poétiques, des textes précédents et contemporains.

Ce songe « allégorique » n'est pas vraiment allégorique, ni au sens médiéval puisqu'on cherche en vain un véritable double sens, ni au sens moderne puisque nos figures sont à peine des *abstracta agentia* et n'ont aucune « couleur » (picturale ou rhétorique) capable de fixer les mémoires. Le double sens ironique à portée satirique vise aussi bien les hérétiques que leurs accusateurs et le clergé orthodoxe, ce qui paraît neutraliser toute intention polémique. Plutôt donc que la « parodie allégorique⁴⁸ » que propose Fabienne Pomel, je parlerais de « parodie d'allégorie ».

C'est un récit de fiction qui se revendique comme tel, mais pastiche ses modèles : avec ses figures oxymoriques des vices courtois, il met à distance ses patrons littéraires, Chrétien de Troyes en particulier, qu'il imite mais en les parodiant dans ses propres romans arthuriens. « La littérature fictionnelle de son temps construirait-elle des contes faux, illusoire, compensatoires ? » se demande Chantal Connochie⁴⁹. Romaine Wolf a montré l'aspect carnavalesque du motif des vêtements à l'envers de la demoiselle « bestornée » de la *Vengeance Raguidel*⁵⁰ et décrit « cette voie d'“à côté” qui est celle de la parodie » dans la même *Vengeance*⁵¹.

D'ailleurs, du récit de fiction, de l'écriture narrative, Raoul ne garde pas les codes rhétoriques. Il ne décrit pas un cheminement « initiatique », n'établit pas de progression, pas même un ordre des éléments du récit. La chronologie de l'itinéraire est certes marquée au point que l'on a pu calculer que le pèlerin arrive à la table d'Enfer un vendredi, mais sur cette voie pourtant « toute droite⁵² », le *Songe d'Enfer* ne présente « aucun souci d'équilibre, aucune progression descriptive ou psychologique [...]. Chaque lieu vicieux semble situé là par hasard [...]. Sa voie d'enfer n'est pas organisée⁵³... ».

47 Voir Peter Dronke, Andreas Capellanus, *The Journal of Medieval Latin* 4, 1994, 51-63, cité par Jean-Yves Tilliette, « Amor est passio... », art. cit., p. 199, n° 2.

48 Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà...*, op. cit., p. 214.

49 Chantal Connochie-Bourgne, « Comment dire le vrai... », art. cit., p. 100.

50 Romaine Wolf-Bonvin, « La Bestornée... », art. cit. Ce motif fait encore penser à Renart et au rêve de Chantecler, avalé par une bête « à l'envers », avec le pelage « à l'intérieur » : cf. *Le Roman de Renart*, br. II, v. 146-148 : « Et del peliçon se mervelle, / Que la chevece ert en travers : / Et si l'avoit vestu envers. », éd. J. Dufournet, Garnier-Flammarion, 1985, vol. 1.

51 Wolf-Bonvin, Romaine, « Voir tue... », art. cit.

52 Cf. v. 339, 346, 347, 387, etc.

53 Carine Giovénal, « Le Songe d'Enfer... », art. cit., p. 69. L'auteur utilise l'argument pour montrer que cette voie d'enfer est « à l'image du désordre du monde des hommes soumis aux tentations et oublieux du bel ordre divin ». Voir Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà...*, op. cit., p. 214-215 : « L'auteur rejette également la taxinomie dogmatique des sept vices, susceptible d'organiser la Voie d'enfer, préférant une série hétérogène. [...] De même, son enfer n'est pas organisé en catégories de pécheurs correspondant aux vices. [...] Les châtements n'ont rien de systématique ou d'analogique [...]. En outre, la distinction entre pécheurs et mangeurs est volontairement brouillée dans le personnage de Raoul, à la fois pécheur et mangeur. » S'il n'y a pas d'analogie, peut-il y avoir allégorie ? « Le choix des chemins les plus directs

L'absence de description, de dramatisation, de pathétique oppose aussi le *Songe d'Enfer* aux autres récits de fiction. Le seul épisode dramatisé est celui du combat contre Versez, encore le comique vient-il mettre tout pathos à distance : c'est Yvrece qui prend une posture maternelle !

« Ainsi, dit encore Carine Giovénal à la suite de Fabienne Pomel⁵⁴, Raoul dédramatise la vision traditionnelle de l'enfer en le banalisant et en l'humanisant ». Il « crée un effet de réel et donne à cet enfer les contours de l'ici-bas. L'altérité de l'espace infernal est gommée⁵⁵ ». Ce faisant, il inverse aussi les topoï de l'écriture pastorale : cette dédramatisation de l'enfer, dépeint comme un lieu courtois et agréable, est bien loin des tableaux effrayants de l'Apocalypse qu'on trouve d'habitude dans ce genre de textes.

Conclusion

Se consacrant à renverser tous les topoï, théologiques, moraux, sociaux, littéraires et rhétoriques, Raoul de Houdenc vise tout simplement à proclamer la liberté de la littérature de fiction. Tout se passe comme si Raoul, auteur de fictions romanesques, se moquait des philosophes et théologiens de tout poil, orthodoxes ou hétérodoxes, voire hérétiques, en montrant la vacuité du langage et la vanité de la raison humaine. Son narrateur-rêveur n'est-il pas celui qui, renversé par Versez, sera guidé sur sa route par Yvrece : comment peut-il alors nous dire qu'il va « tout droit » ?

Écrivant en ce début de XIII^e siècle qui verra l'avènement de la figure de Renart, Raoul ne croit plus au symbolisme de la parole, à sa capacité à dire le vrai, à le représenter. Cela entraîne en lui un scepticisme généralisé. Si la parole ne peut plus représenter le vrai, le langage est vide. Les disputes des théologiens sont vaines, les idéaux courtois ne sont que des idéaux, c'est-à-dire n'existent que dans la littérature de fiction et peuvent donc aussi bien être inversés. Et la raison même n'est plus représentable, ne peut plus trouver une forme sensible pour être présentée, représentée : la rhétorique n'est qu'une enveloppe vide, une enveloppe sans contenu – comme le serait aussi peut-être, l'enveloppe allégorique : l'auteur joue aussi avec les codes allégoriques, peut-être pour en dénoncer la vanité, à l'heure où le langage ne peut plus être pris au sérieux. La mise en question de la raison et du langage débouche sur

souligne aussi le refus de toute pause descriptive et de toute dramatisation à l'exception du combat contre Versez. Le narrateur frustre ainsi constamment le lecteur, escamotant même la révélation contenue dans le livre par un "Qu'en diroie ?" et lui proposant une fin on ne peut plus abrupte... ».

54 *Ibid.*, p. 206. La réduction des damnés « au statut d'objet ou d'ustensile alimentaire évince toute possibilité de pathétique ; l'altérité du lieu est gommée par la banalisation de cet univers seigneurial familial ; enfin, la damnation attendue pour le pécheur est escamotée et il ne fait qu'un séjour temporaire et plaisant en enfer. Ces procédés d'inversion ironique tendent à dédramatiser la représentation infernale. Les quelques aspects menaçants [...] sont neutralisés par le contexte. »

55 Carine Giovénal, « Le Songe d'Enfer... », art. cit., p. 75.

Marylène Possamai

une représentation du non-sens, d'un univers où tous les concepts peuvent être inversés, où d'ailleurs les mots ne sont que des mots, et non les vecteurs d'idées et de représentations. La métaphore culinaire centrale dans le *Songe d'Enfer* serait bien ainsi emblématique du sens du texte, de son aspect de *farçissure*, voire de *farce*.

L'adieu au roman

Isabelle Arseneau

Université McGill, Canada

Dans le chapitre du *Bâtard conquérant* intitulé « Roman et narration longue », Francis Gingras commente l'originalité du *Roman des eles* et remarque que son auteur, Raoul de Houdenc, semble « refuser l'opposition fonctionnelle entre roman de chevalerie et texte didactique¹ ». Cette mise en tension de la *fiction* et du *didactisme* qui aurait orienté la production de l'œuvre n'est pas sans avoir infléchi aussi sa réception, tant médiévale que moderne. Pendant longtemps, c'est en effet en opposant *fiction futile* et *fiction utile* que les philologues et éditeurs ont travaillé à l'attribution et à l'établissement de la chronologie des œuvres de Raoul de Houdenc. Anthime Fourier remarque ainsi dans un article intitulé « Raoul de Houdenc : est-ce lui ? » qu'un « assez long espace de temps sépare *Meraugis*, œuvre de jeunesse, du *Songe*, produit de la maturité », chronologie qui ménage un espace mitoyen au *Roman des eles*, qui devient dès lors une œuvre transitoire entre celles jugées « moins abouties » (œuvres de *fiction*) et celles, « matures » (œuvres didactiques), qui ne s'embarrassent plus de la vanité de la fable².

Si cette association propose une vue par trop téléologique des choses, il reste qu'il se dégage à la lecture des œuvres complètes de l'auteur l'impression que cette dénonciation de la vanité de la *fiction* et de l'artificialité de ses codes, loin de ne caractériser que ce que les philologues convoqués ont appelé la « maturité » de l'œuvre, en constitue bien plutôt la basse continue. D'évi-

1 Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion de la forme romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 344.

2 Anthime Fourier, « Raoul de Houdenc : est-ce lui ? », in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille*, vol. II, Gembloux, J. Duculot, 1964, p. 179. La chronologie proposée par Alexandre Micha reposait sur le même type d'équivalence (voir : Raoul de Houdenc est-il l'auteur du *Songe de Paradis* et de la *Vengeance Raguidel* ?, Romania 68, 1945, p. 316-360).

dence, ce procès de la fable emprunte les voies de la parodie³, le grossissement des traits que suppose la réécriture ludique étant peut-être le mieux à même de faire apparaître à quel point la fiction – du moins celle d'Arthur – tourne à vide, à l'image d'ailleurs de cette carole aussi frénétique qu'enchantée dans laquelle est pris Méraugis dans le roman éponyme. Mais ce procès, qui dans les deux récits arthuriens se traduit par une sorte de fol emballement de la machine romanesque, se concrétise aussi par un désir de dompter le roman en assujettissant à l'utilité et à l'efficacité un genre qui se définit justement par le plaisir qu'il prend à l'inanité et à l'étendue de ses fables.

Le *Bourjois Bourjon* est sans doute l'œuvre qui témoigne le mieux de ce rapport problématique à la *fabula*. On se rappelle en effet que le narrateur du prologue, risquant l'oxymore, qualifie le récit qu'il entreprend de « fablel sans fable⁴ », rejetant ainsi « les fondements fictifs⁵ » du fabliau pour n'en retenir que la forme (*brève*) et les fonctions (*didactique et exemplaire*), comme il le fera plus tard dans le *Songe d'Enfer*, qui se pose dans l'épilogue comme un *fablel* « sanz mençonge⁶ ». Dans les œuvres précédentes (*Meraugis*, la *Vengeance* et le *Roman des eles*), cette dénonciation ne s'articule jamais aussi directement et il s'agit plutôt pour l'auteur de dispenser une leçon en actes sur ce que devrait être ou chercher à devenir ce qui est déjà, au XIII^e siècle, une forme à succès. Ces tentatives d'échappées du genre se remarquent d'abord sur le plan métatextuel de la désignation générique. Dans *Meraugis* et la *Vengeance*, l'« adieu au roman » se traduit en effet par une série de glissements sémantiques du vocabulaire qu'un siècle de pratique narrative a rendu disponible (*livre, matière, conte, istoire*) et par la disparition de la dénomination attendue (le substantif *roman*). Cette absence est relayée par tous les copistes sauf un, et caractérise autant le périphrase éditorial (les formules d'*incipit* et d'*explicit*, les *marginalia* et les tables) que le périphrase auctorial (les prologues et épilogues et les interruptions du narrateur)⁷. Dans le *Roman des eles*, cette problématisation

3 Voir, outre les réflexions fondamentales de Renate Blumenfeld-Kosinski et de Keith Busby, les contributions récentes de Francis Gingras (« Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle » (Chantilly, Condé 472), in Ugo Dionne, Francis Gingras, dir., *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, XLII, 1, 2006, p. 13-38 et : « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican », *Regina Latina 1425, Babel* 16, 2007, p. 61-80), Michelle Szkilnik (« Méraugis et la Joie de la Cité », in Élisabeth Gaucher, dir. *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale, Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 15, 2008, p. 113-127) et Isabelle Arseneau (« Méraugis de Portlesguez ou l'art de railler et de faire dérailler la mécanique du roman », in Mathieu Bélisle, dir., *Le Rire et le Roman, Études françaises* 47-2, 2011, p. 21-37).

4 Raoul de Houdenc, *Li Dis Raoul Hosdaing*, éd. Charles H. Livingston, *The Romanic Review* XIII-4, october-december 1922, p. 292-304, v. 8.

5 Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 343.

6 Raoul de Houdenc, *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc: An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, ed. Madelyn Timmel Mihm, Tübingen, Niemeyer, 1984, v. 677-678.

7 Pour peu que l'on accepte, avec les tenants de la Nouvelle Philologie, de considérer le scribe comme un premier « lecteur critique » de l'œuvre et, plus précisément, comme un éditeur. Voir entre autres l'article fondateur : Elspeth Kenedy, « The Scribe as Editor », in dir. Jean-Charles Payen, Claude Régner, dir., *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la*

des genres aboutit à une réappropriation et un transfert étonnants de l'appellation consacrée : privant deux textes que leur matière arthurienne associait sans doute spontanément à la catégorie du *roman*, l'auteur y recourt trois fois plutôt qu'une pour rendre compte de ce qui n'en a ni le fond ni la forme ou du moins l'étendue. Enfin, cette disparition n'est pas sans avoir troublé le copiste du manuscrit de Vienne (Österreichische Nationalbibliothek, 2599) – l'un des trois seuls témoins à avoir conservé l'intégralité du roman de *Meraugis*⁸ – puisqu'on le surprend à tenter d'aligner son objet sur l'horizon d'attente des lecteurs de romans arthuriens plus « conventionnels », habitués à des *romans* qui en ont et le nom et la forme.

Dehors, le roman !

Analyse de la désignation générique (et de son absence)

dans *Meraugis de Portlesguez*, la *Vengeance Raguidel* et le *Roman des eles*

L'analyse comparée des occurrences des termes *livre*, *matière* et *conte* dans le texte et le péri-texte de *Meraugis de Portlesguez* et de la *Vengeance Raguidel* met au jour des différences sémantiques quasi imperceptibles mais néanmoins significatives avec le vocabulaire des prologues de Chrétien de Troyes, étudié naguère par Marie-Louise Ollier et Tony Hunt dans des articles souvent cités⁹. Dans un épilogue qui cultive l'« art de la reprise¹⁰ », le narrateur de *Meraugis* signale la fin de son récit en recourant à des termes connus de l'auditeur-lecteur et dont le sens s'est figé, depuis les prologues des premiers romans et, plus particulièrement, ceux du maître champenois :

Cis contes faut, si s'en delivre

Raoul de Houdenc qui cest *livre*

Commença de ceste *matire*. *Meraugis de Portlesguez*, v. 5892-5894 (nous soulignons).

L'acception du terme *livre* contraste ici avec le sens qu'il a dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, où il renvoie le plus souvent à la source latine dont le romancier s'amuse à faire miroiter le mirage¹¹, comme par exemple les « livres

Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis, Genève, Droz, « Publications romanes et françaises », 1970, p. 523-531.

- 8 Le roman de *Meraugis* a été conservé dans trois manuscrits complets : V = Vatican, Bibliothèque Apostolique, Reg. lat. 1725 (f. 98v-130v) ; W = Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, 2599 (f. 1r-38v) ; T = Turin, Bibliothèque Nationale et Universitaire, L.IV 33 (f. 82r-119r). Nous possédons également deux fragments : B = Berlin, Staatsbibliothek, Gall. Q. 48 (f. 144r-154v) et M = Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 5386 (f. 24-25).
- 9 Marie-Louise Ollier, « The Author in the Text: The Prologues of Chrétien de Troyes », *Yale French Studies* 51, 1974, p. 26-41 ; Tony Hunt, « Tradition and originality in the prologues of Chretien de Troyes », *Forum for Modern Language Studies* 8-4, 1972, p. 320-344.
- 10 *Meraugis de Portlesguez. Roman arthurien du XIII^e siècle*, éd. bilingue, Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 21.
- 11 Nous reprenons l'expression de Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.

de l'aumaire / Mon seignor saint Pere a Biauvez¹² » ou celui que le comte Philippe de Flandres aurait remis au narrateur du *Conte du Graal* et dont ce dernier dit se « delivrer » (v. 64-66), verbe polysémique qui réapparaît d'ailleurs dans l'épilogue de *Meraugis*. Dans le « roman » de Raoul de Houdenc, le terme *livre* sert cependant à désigner non pas la source mais le résultat obtenu suite à la transformation d'une matière. Il se rapproche ainsi du sens qu'il avait dans la *Charrette* (« Comance Crestiens son livre », v. 25) et qu'il aura encore dans le roman parodique de *Hunbaut* (« Por moi le di qui faic un livre¹³ »).

Quant au terme *matire* (v. 5894), il conserve le sens de « matériau brut », qu'il recouvre aussi dans le *Roman des eles* lorsqu'il est question de la matière des plumes et de l'écu (v. 318 et 466). Si, lorsqu'il s'agit de la matière d'un *conte*, le terme demande à être rendu par le substantif « sujet¹⁴ », il lui arrive aussi de désigner plutôt la source dont se sert prétendument l'auteur, conformément à ce que Marie-Louise Ollier remarquait dans les prologues du maître champenois¹⁵ : « Ensi com la matiere conte » (v. 4292), phrase reprise à l'identique dans la *Vengeance* (« Issi com la matere conte¹⁶ »). Raoul de Houdenc se signale cependant encore une fois par l'inflexion nouvelle qu'il donne au substantif auquel recouraient déjà ses prédécesseurs, en se posant, dans la *Vengeance*, comme un « générateur » de matière, là où le terme renvoyait jusque-là à une phase initiale de la production du texte (par exemple, l'étape du choix du sujet) :

Ci commence Raols son conte,
Qui ne fait pas a mesconter,
Ançois¹⁷ fait molt bien a conter
Et a oïr et a retraire.
La *matere* qu'il en vielt faire
Est verités, si fait a croire. *La Vengeance Raguidel*, v. 3320-3325 (nous soulignons).

Ce même type de glissement – qui suppose que l'on retienne un terme imprécis sur le plan de la désignation générique – se remarque aussi à propos du terme *conte*. L'examen attentif de l'ensemble des occurrences dans les récits arthuriens de l'auteur permet de constater que le substantif peut renvoyer, sans surprise, soit à une séquence narrative (« Ne vos voel ci lonc conte fere », *Meraugis*, v. 799), soit plus largement au récit, notamment dans les traditionnelles formules d'abrègement (« Que vos feroie plus lonc conte ? », *Vengeance*, v. 273¹⁸). Cependant, contrairement à ce que remarque Marie-Louise Ollier à

12 Chrétien de Troyes, *Cligès* (*Ceuvres complètes*, dir. Daniel Poirion, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, v. 20-21).

13 *The Romance of Hunbaut. An Arthurian Poem of the Thirteenth Century*, éd. Margaret Winters, Leiden, E. J. Brill, 1984, v. 31. Voir aussi v. 41 : « Ne doit baer a livre faire ».

14 Comme le fait Michelle Szkilnik (éd. cit., p. 443) : « Raoul de Houdenc, qui commença ce livre sur ce sujet ».

15 Marie-Louise Ollier, « The Author in the Text... », art. cit., p. 30.

16 *La Vengeance Raguidel*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2004, v. 12.

17 Le manuscrit A (Chantilly, Condé 472) donne plutôt : « istoire fait bien a conter ».

18 « De quoi feroie lonc contes ? » ou « ne seroit li contes fallis » (*Meraugis*, v. 3703 et 5956) ; « Por ce que li contes n'anuit... » (*La Vengeance...*, v. 3637).

propos des prologues de Chrétien de Troyes, le terme *conte* ne renvoie que très rarement chez Raoul de Houdenc à la prétendue source qui serait à l'origine du récit. En effet, on ne retrouve aucune occurrence de ce procédé rhétorique dans la *Vengeance* et hormis une leçon du manuscrit de Vienne (W) sur laquelle nous reviendrons, *Meraugis* n'en accueille qu'une seule, au moment des affrontements finaux, lorsque le narrateur, pris dans un dialogue avec le narrataire, renvoie au « droit conte » (v. 5254-5256). C'est encore le sens général de « récit » (profondément oral, au même titre d'ailleurs que ces *novelles* qui circulent de façon obsédante dans la *Vengeance*) qui réapparaît dans le corps du texte lorsque la pucelle aux *dras envers* propose à Gauvain de lui exposer les aventures à l'origine de son *bestornement* (« Or oiés le conte mortel, / par foit, et jel vos conterai », v. 4950-4951) ou lorsque la Pucelle de Gaudestroit se propose de relater, toujours pour le neveu d'Arthur, l'origine du sarcophage commun qu'elle leur a fait construire, dans un passage fortement saturé d'occurrences :

– Sire, se vos estoit *contés*
 Li *contes* por quoi jel fis faire,
 Mout vos poroit li *contes* plaire
 Por *conter* a le cort le roi.
 Il li respont : « *Contés* le moi
 Certes, jel *conterai* a cort... *La Vengeance Raguidel*, v. 2210-2215 (nous soulignons).

Si les variations de sens observées ne sont pas inusitées, il est cependant remarquable que les termes *livre*, *matière* et *conte* – auxquels une leçon du manuscrit de Chantilly (Condé, 472) adjoint aussi le substantif *istoire* – se substituent au vocabulaire générique par ailleurs disponible. Cette substitution se remarque dans les lieux précis où le terme *roman* apparaît depuis plusieurs décennies déjà, c'est-à-dire dans les formules péritextuelles par lesquelles l'auteur évoque, comme l'écrit Gilles Roussineau, son « travail d'écrivain¹⁹ ». C'est déjà ce que l'on avait dans l'épilogue (« cest livre » et « cis contes faut²⁰ »), et c'est encore ce qui se répète dans le seul manuscrit à avoir conservé l'épilogue de la *Vengeance* (Chantilly, Condé, 472²¹) :

[...] Ici faut et remaint
 Li contes, qu'il ne dure mes.
 Raols quil fist, ne vit après
 Dont il fesist grinnor acontes
 Qui n'i soit noumé. *C'est li contes*
De la Vengeance Raguidel.
 Nus nel porroit trover plus bel,
 N'an voir, car de lui est estraite,
 Et por ce doit estre avant traite. *La Vengeance Raguidel*, v. 6100-6108 (nous soulignons).

19 Gilles Roussineau, *La Vengeance...*, éd. cit., p. 24.

20 On compte une occurrence de plus dans le manuscrit V, le seul manuscrit complet à avoir conservé la *Vengeance*.

21 Le manuscrit M (Nottingham, Wollaton Library, WLC/LM/6) étant incomplet de la fin (il est amputé d'un folio).

On remarquera enfin que trois des quatre passages où « l'homme et l'œuvre » se signalent à la mémoire de l'auditeur-lecteur recourent au terme *conte*, tant dans les épilogues qu'au moment de ces sorties du récit que s'autorisent les narrateurs : « Ci commence Raols son conte (*Vengeance*, v. 3320) ; « Raouls qui fist [le conte] » (*Vengeance*, v. 6103) ; « Raouls qui ramaine cest conte » (*Meraugis*, v. 4294).

Cette indétermination – pour peu que l'on s'entende pour dire que *roman* suppose une restriction sémantique des termes *conte*, *livre* et *matière* – caractérise aussi le péri-texte éditorial puisqu'elle est maintenue par les différents scribes qui, sauf celui du manuscrit de Vienne, ne retiennent jamais le substantif *roman* (ou son dérivé verbal), ni dans les formules d'*incipit*, ni d'ailleurs dans les *explicit*. Dans le manuscrit du Vatican, la fin de *Meraugis* est marquée par la triple répétition de la formule *Explicit Meraugis de Portlesguez* (f. 130) et contraste fortement avec les intitulés finaux des trois récits qui le précèdent dans le recueil et qui recourent systématiquement au substantif *roman* :

Ci faut li *romanz* de la charrette, f. 34,

Ci faut li *romans* / Dou Chevalier au leon, f. 68,

Explicit li *romans* de la rose, f. 98 (nous soulignons).

De la même façon, dans le manuscrit de Turin, les formules d'*incipit* de *Gliglois* et de *Meraugis* ne donnent que le nom du héros éponyme : la formule « Chest de Meraugin de Pollesgues » sépare le récit de Raoul de Houdenc du récit précédent, signalé par la formule d'*incipit* « C'est de Gliglois, comment il eut grant paine pour s'amie » (f. 63a). En revanche, là où le plus court roman arthurien se clôt par la formule « Explicit le roman de Gliglois » (f. 81c), la fin du récit de Raoul n'est signalée que par la formule « Explicit de Meraugis » (f. 119). De la même façon, dans l'unique manuscrit qui a conservé l'intégralité de la *Vengeance* (Chantilly, Condé, 472), le récit de Raoul est suivi de la formule « Explicit li Vengeance de Raguidel ». Enfin, dans le manuscrit de Nottingham (Wollaton Library, WLC/LM/6) où la *Vengeance* est amputée de 92 vers (ou d'un folio), l'annotation marginale « Del roi Artut » (f. 304a) fait office de formule d'*incipit* et associe le récit à venir non pas à une catégorie générique mais tout simplement à une matière, celle d'Arthur.

L'analyse des occurrences du terme *roman* dans l'œuvre *a priori* non romanesque de Raoul de Houdenc se révèle elle aussi éclairante. Privant de la dénomination attendue deux récits que leur forme (le couplet d'octosyllabes à rimes plates), leur matière (Arthur et la Table Ronde) et leur étendue (un peu moins ou un peu plus de 6000 vers) associent spontanément au *roman*, l'auteur bouleverse l'horizon des attentes et y recourt à trois reprises à propos d'un bref exposé didactique et allégorique qui s'oppose, presque en tous points, aux caractéristiques du genre. Le terme apparaît d'abord dans le prologue :

Por ce me plaist en mon *romans*
 Ke des chevaliers vos comans
 Noviauz moz, u ilh poront prendre
 Exemple et cortoisie aprendre. *Le Roman des eles*²², v. 5-8 (nous soulignons).

Associant, comme il est de coutume, le *roman* à la dimension du *plaisir* (v. 5²³), le narrateur signale la nouveauté de son entreprise (v. 6) qui, dans une double tentative de réconciliation de la fiction et du didactisme et de redéfinition du genre, espère faire du roman le lieu de *l'exemple* et de *l'apprentissage* (v. 7-8). Contrairement à ce que l'on a pu observer dans *Meraugis* et la *Vengeance*, le terme *roman* recouvre sa fonction de restriction et sert, dans l'épilogue, à préciser le sens du terme *conte* et à donner son titre au récit :

De ce conte conter avant
 N'ai soing que plus m'en entremette ;
 Lairai je que non ne li mete
 A cest romans ? Par foit, je non :
 Li romans des eles ait non. *Le Roman des eles*, v. 656-660.

Comme l'a fait remarquer Francis Gingras dans les pages du *Bâtard conquérant* où il commente les aménagements textuels du manuscrit aujourd'hui conservé à la Fondation Bodmer²⁴, ce passage n'est pas sans avoir troublé les copistes. L'examen du péri-texte éditorial tend en effet à suggérer qu'ils ont été sensibles au contraste entre le *nom* et la *chose*, c'est-à-dire entre le *titre* et *l'œuvre*, et qu'ils se dissocient pour la plupart assez clairement de ce que l'on est tenté d'envisager comme un caprice d'auteur. Ainsi, les manuscrits Bibliothèque nationale de France, français 837 et 19152 annoncent respectivement « C'est les hailes de courtoisie » (f. 54r) et « Des eles de courtoisie par quoi les chevaliers doivent être courtois » (f. 39r) – formule reprise en abrégé dans la table des matières (« Des ailes de courtoisie ») –, alors que les intitulés finaux donnent plutôt : « Expliciunt les eles de cortoisie » (Bibliothèque nationale de France, français 837) et, tout simplement, « Explicit » (Bibliothèque nationale de France, français 19152). C'est sans doute le manuscrit de Turin (L.V 32) qui fait le mieux apparaître la résistance sur le plan de la réception à cette tentative de redéfinition du roman puisque la formule d'*incipit* précise cette fois : « C'est li *lais* des .vii. eles » (f. 112v), catégorie générique (le *lai*) qui a sans doute paru plus appropriée pour rendre compte de ce qui, par son registre et par sa forme ou son étendue, n'est ni un roman ni un fabliau. À l'inverse de *Meraugis* et de la *Vengeance*, qui en ont tous les airs sans en porter le titre, le *Roman des eles* s'approprie le nom de ce genre auquel il doit pourtant très peu et, prêchant par *l'exemple*, formule le vœu, resté pieux, de voir cette grande forme à succès prendre la voie du didactisme (par l'allégorie, notamment) et de la brièveté²⁵.

22 Raoul de Houdenc, *Le Roman des eles. The Anonymous Ordene de Chevalerie*, éd. et trad. Keith Busby, Amsterdam et Philadelphia, Benjamins, 1983.

23 Voir dans le présent recueil d'articles la contribution d'Hélène Dupraz-Rochas.

24 Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*, p. 344-345.

25 *Ibid.*

Une indétermination qui agace : l'exemple du manuscrit de Vienne

Ce sont sans doute cette indétermination générique et ces jeux de glissements qui déjouent sans cesse l'horizon d'attente des auditeurs/lecteurs de *romans* qu'a voulu pallier le copiste du manuscrit qui est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale autrichienne à Vienne (Österreichische Nationalbibliothek, 2599) et qui ne contient que *Meraugis*. Dans ce manuscrit de luxe daté du deuxième quart du *xiv^e* siècle, composé d'une œuvre unique et sans doute préparé pour Jeanne de Bourgogne²⁶, le terme *livre*, qui apparaît toujours dans l'épilogue, acquiert évidemment un sens particulier et renvoie précisément à l'objet matériel dont le copiste semble avoir soigné l'unité et la cohérence. L'examen du manuscrit de Vienne nous permet d'ailleurs de formuler l'hypothèse d'un copiste cherchant à adoucir la part antiromanesque de l'œuvre initiale.

Pour ce faire, il a d'abord travaillé les extrémités du texte. L'adjonction du prologue attendu lui permet de retrouver non seulement un périphrase plus conforme à la tradition romanesque en vers mais aussi « a strong authorial presence²⁷ », notamment grâce à une première signature d'auteur qui imite celle de Chrétien de Troyes dans *Érec et Énide*²⁸. La suppression des dix dernières lignes soigne elle aussi la clôture du texte qui, contrairement à la version conservée dans le manuscrit du Vatican²⁹, se termine par un vers « performatif » qui annonce « Que Raouls s'en taist a itant » (v. 5897), ce que vient réaliser le récit qui, justement, s'achève :

26 Pour une description du manuscrit, voir Keith Busby, « Mise en texte and mise en image : *Meraugis de Portlesguez in Vienna* », ÖNB 2599, in Keith Busby, Catherine M. Jones, dir., *Por le soie amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 95-116.

27 *Ibid.*, p. 96.

28 « Pur ce Raoul de son sens dit » (v. 17), vers qui n'est pas sans faire écho au prologue d'*Érec et Énide* : « Por ce dist Crestiens de Troies » (v. 9).

29 Où le commentaire sur le surnom acquiert un sens particulier puisque *Meraugis* succède au *Guillaume de Dole* qui se termine par une anagramme dissimulant le « surnom » de l'auteur.

Vatican, Reg. Lat., 1725

Cis contes faut, si s'en delivre
 Raoul de Houdenc qui cest livre
 commença de ceste matire.
 Se nus i trueve plus que dire
 Qu'il n'i a dit, si die avant,
 Que Raouls s'en taira atant.
 Et gel o bien què il s'en taise.
 Por ce que cis contes miex plaise
 I deüst il autre non metre,
 Car li sornons, ce dit la letre,
 Est si vers le mont entechiez,
 Se ce ne fust vilains pechiez
 Je blasmasse lui e son livre.
 Que hom qui d'aumosnes doit vivre
 Doit toz jors ses pechiez plorer
 E por ses bienfetors orer.

Meraugis de Portlesguez,

v. 5892-5907.

Vienne, ÖN, 2599

Li contes faut ; ci s'en delivre
 Raoul de Hodenc qui cest livre
 Comença de ceste matire.
 Se nuls i trove plus que dire
 Qu'il n'i a dit, sel die avant,
 Que Raoul s'en test a itant.

*Explicit li romanz de Meraugis de
 Portlesguez par maistre Raoul de
 Hodenc³⁰, (nous soulignons).*

Cet alignement sur l'horizon des attentes du lecteur du xiv^e siècle passe aussi par le recours au terme *roman*, qui apparaît désormais autant dans le texte que dans le péri-texte, alors qu'il se signale plutôt par son absence dans les autres versions conservées. On se rappelle en effet qu'au moment où le récit retrouve Méraugis, qu'il avait pour ainsi dire « oublié » à la carole magique, l'auteur fait irruption en se désignant dans les manuscrits *V* et *T* comme celui qui « ramaine » le conte, leçon qui diffère du vers tel qu'il se donne à lire dans le manuscrit de Vienne, où apparaît plutôt le verbe « romancer » :

Vatican, Reg. Lat. 1725

Turin, L. IV. 33

E Meraugis, que devint il ?
 Carole il encorè ? – Oïl,
 Einsi com la matière conte.
 Raouls qui *ramaine* cest conte
 Trueve c'onques n'en remua
 De caroler... *Meraugis*, v. 4290-
 4295 (nous soulignons).

Vienne, ÖN, 2599

Et Meraugis, que devint il ?
 Carole il encore ? – Oïl,
 Einsi com la matire conte.
 Raous qui *romance* le conte
 Trueve qu'onques n'en remua
 De caroler... *Meraugis*, éd.
 Friedwagner³¹, v. 4331-4336
 (nous soulignons).

30 *Meraugis de Portlesguez*, roman de la Table Ronde par Raoul de Houdenc publié pour la première fois par Henri Michelant, avec fac-similé des miniatures du manuscrit de Vienne, Paris, Tross, 1869, p. 255.

31 *Meraugis de Portlesguez*, éd. Mathias Friedwagner, Genève, Slatkine 1975 (Halle, Niemeyer, 1897), v. 4331-4336.

Cette leçon, dont s'est servi Gilles Roussineau pour corriger un vers de la *Vengeance* (v. 3320), est pourtant propre au manuscrit W : en rétablissant le rapport de force entre le *conte* et le *roman*, elle concorde davantage avec les enseignements que dispense le genre depuis les premières grandes translations où l'exercice de « mise en roman » ne se présente plus comme un simple transfert linguistique mais comme la transformation littéraire d'une (supposée) matière première³². Ce souci de conformité avec la tradition se donne aussi à lire dans *l'explicit* : en effet, dans la formule du dernier folio, le terme *roman* retrouve sa fonction de restriction sémantique et sert à nouveau à préciser la catégorie générique du récit qui s'achève : « Explicit li *romanz* de Meraugi de Portlesguez. par maistre Raoul de Hodenc » (f. 38vb, nous soulignons). Bien plus, la référence au savoir prestigieux du *maître* – que la miniature d'ouverture représente à son pupitre, le doigt levé « *in a didactic gesture*³³ » – cherche sans doute à hisser le roman au rang de la littérature « qui enseigne » en le rattachant par son péri-texte à la grande tradition du *Roman de la Rose*, que le xiv^e siècle associe surtout à *maistre Jehan de Meun*³⁴, représenté à son pupitre dans plusieurs manuscrits, d'une façon qui n'est pas sans ressemblance avec le portrait de *maistre Raoul*³⁵.

Ces indications génériques sont propres et particulières au manuscrit de Vienne. L'examen comparé des témoins conservés suggère d'ailleurs que le copiste de W a cherché à équarrir ce roman dont les aspérités caractérisent autant le plan de la *thématique* par la réécriture ludique et distanciée des principaux motifs de la tradition que celui de la *mécanique* que viennent faire dérailler les jeux de dialogue entre le narrateur (N1) et un narrataire (N2) qui n'hésite jamais à interrompre la bonne marche du récit par une série de questions dont la pertinence varie³⁶. Ces interruptions ont à ce point gêné le copiste de W qu'il a tenté de faciliter la tâche du lecteur non seulement par une ponctuation particulièrement marquée³⁷ mais aussi par une série d'aménagements textuels visant à alléger le procédé dialogique. En effet, la lecture parallèle des passages tels qu'ils se donnent à lire dans les manuscrits V et T d'une part et W d'autre part tend à faire apparaître que le copiste du manuscrit de Vienne a cherché à pallier les effets de brisure induits par les incessantes questions du narrataire,

32 Voir surtout Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant...*, *op. cit.*

33 Keith Busby, « Mise en texte... », art. cit., p. 96.

34 Voir surtout Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au xiv^e siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980.

35 Voir par exemple les manuscrits de la Bodleian Library (Selden Supra 57, f. 28v et Douce 332, f. 41vd), de la Library of Congress (Rosenwald 0396, s.p.) et de la collection privée Ferrell (Ferrell Rose, f. 23v). Les numérisations sont disponibles sur le site www.romandelarose.org.

36 Isabelle Arseneau, « *Meraugis de Portlesguez* ou l'art de railler... » art. cit.

37 C'est aussi le cas dans V (Keith Busby, art. cit., p. 98 : « punctuation is particularly heavy in passages of dialogue and internal debate »). Voir aussi la thèse de : Christine Ruby, *Mise en page et mise en texte dans les manuscrits de Chrétien de Troyes (xiii^e-xiv^e siècles)*, Université Paris IV-Sorbonne, juillet 2000, vol. 1, p. 240-242.

dont la présence se faisait par exemple sentir par le recours occasionnel au vouvoiement, qui n'apparaît plus dans *W* :

Vatican, Reg. Lat. 1725
Turin, L. IV. 33

[N1] – Et amor se fiert en la roiz.
[N2] – Quel roiz ? *Qu'apelez roiz ?*
[N1] – Les iex.
[N2] – Et dont nes sai ge nomer miex ?
[N1] – Nenil ! (N2) – Por quoi ?
(N1) – L'en voit au cors que li oil peschent les amors...
Meraugis, v. 1194-1198 (nous soulignons).

Vienne, ÖN, 2599

– Et amor se fiert en la roiz.
– Que est roiz ? *Qu'appel je roiz ?*
– Les ieuw.
Et donc nel sai je nomer mieuz
Par quoi en veoit ancois si eil
Que par tel roiz cousent li œil.
Nenil, por quoi l'en doilt au cors
Que li œil percent les amors
Meraugis, éd. Friedwagner,
v. 1224-1230 (nous soulignons).

La substitution de la P1 à la P5 (« qu'apel je » plutôt « qu'apelez ») transforme en simple question rhétorique un échange qui, dans *V* et *T*, permettait la formulation d'un commentaire ironique sur l'imagerie amoureuse de la littérature courtoise (« les rets de l'amour³⁸ »). Le copiste de *W* retrouve ainsi une narration plus conforme à la tradition romanesque qui suppose, depuis les premiers témoins en vers jusqu'à *Jacques le Fataliste* au moins, que le récit soit pris en charge par une seule voix narrative. On retrouve ce même type d'aménagement dans le passage qui amorce le retour des personnages principaux à la cour d'Arthur et où le narrataire s'inquiète du sort de Méraugis et de Gorvain, interruption que vient gommer l'élimination de l'interrogative « initiale » dans *W* :

Vatican, Reg. Lat. 1725
Turin, L. IV. 33

[N1] – Li rois ainsi com ge vos di
Tint cort e si baron i vindrent.
[N2] – *E li chevalier, que devindrent*
Qui la bataille durent fere ?
[N1] – Il se furent mis el repere...
Meraugis de Portlesguez, v. 818-822
(nous soulignons).

Vienne, ÖN, 2599

– Li rois, ainsi com je vos di,
Tint cort et li baron i vindrent.
– *Et li chevalier qui revindrent*
Qui la bataille durent fere ?
– Ils se furent mis au repere...
Meraugis, éd. Friedwagner,
v. 848-852 (nous soulignons).

En plus de ces interruptions dont la pertinence varie mais qui permettent pour la plupart l'obtention d'une nouvelle information, le récit est aussi traversé par un deuxième type de remarque, qui témoigne cette fois de l'incapacité du narrataire à dépasser le « stade du pourquoi³⁹ ». En effet, plus d'un tiers de

38 Beate Schmolke-Hasselmann remarquait déjà « *the introduction both of outlandish metaphors and of a simultaneous irony directed against this procedure* » (*The Evolution of Arthurian Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 149).

39 Isabelle Arseneau, « *Meraugis de Portlesguez* ou l'art de railler... », art. cit., p. 26 à 29.

ses interventions consiste à répéter de façon mécanique et automatique une question qui irrite le narrateur principal (qui en vient aux insultes aux vers 3027 à 3030) et qui tend à lasser l'auditeur/lecteur : « Por quoi ? ». Au narrateur qui s'avoue impuissant à rendre compte de l'extrême beauté d'une héroïne, il demande ainsi « Pourquoi ? », décrochage métaleptique⁴⁰ qui permet l'expression d'une distance ironique à l'égard du *topos* convenu du « chef-d'œuvre inimitable⁴¹ » et qui n'apparaît plus dans *W* :

Vatican, Reg. Lat. 1725
Turin, L. IV. 33

Et je que vos diroie ? Ainz nus
N'en porroit la disme redire.
Por qoi ? – Que riens n'estoit a dire
De par beauté qui la ne fust...
Meraugis, v. 880-883 (nous
soulignons).

Vienne, ÖN, 2599

Je que vos diroie, ne nus
Ne porroit de l'une redire
Chose qui n'aferist a dire
De par beauté qui la ne fust ;
Qui leur biaute aperceust...
Meraugis, éd. Friedwagner,
v. 910-914 (nous soulignons).

Le collationnement des versions met donc au jour un élagage important des interventions du « narrateur rouspéteur⁴² » dans *W* et l'atténuation de ce qu'Alexandre Micha interprétait comme un « tic [...] fatigant » dont l'auteur se serait « guéri⁴³ » dans l'œuvre plus mature du *Songe d'Enfer* et que nous choisissons d'interpréter plutôt comme un procédé conscient qui permet de « dénuder⁴⁴ » les rouages de la poétique romanesque. Cette entreprise ne pouvait évidemment pas plaire au copiste du xiv^e siècle qui semble soucieux de faire rentrer dans les rangs ce laboratoire narratif où sont mis à l'épreuve les procédés et les *topoi* caractéristiques du genre. La prise en compte de ce refus de dénudement et du désir concomitant d'équarrissage permet d'ailleurs de lire d'un nouvel œil la condamnation des *contrediseurs* par laquelle s'ouvre le roman, que *W* dote d'un prologue :

Contrediseur noient ne dient
Point de leur sens, ainz sont de ceus
Qui tout boivent leur sens par eus.
Pur ce Raoul de son sens dit
Que il veult de son sens qu'est petit
Un novel conte comencier
Qui sera bons a anouncier... *Meraugis*, v. 14-20.

40 Sur la métalepse en tant qu'intrusion de la métadiégèse dans la diégèse, voir Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004.

41 Sur ce *topos*, voir : Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, « Agora », 1986 [1956] et l'article récent : Carmelle Mira, « Un *topos* médiéval, le chef-d'œuvre inimitable... et sans cesse imité : la beauté de l'héroïne chez Chrétien de Troyes », *Arobase* 3-2, p. 1-27.

42 Gérard Genette, *Métalepse...*, *op. cit.*, p. 32.

43 Alexandre Micha, « Raoul de Houdenc est-il l'auteur... », art. cit., p. 331, note 1.

44 Gérard Genette, *Métalepse...*, *op. cit.*, p. 23.

On peut certes choisir, comme le font Keith Busby et Michelle Szkilnik, d'attribuer à Raoul de Houdenc le prologue qui n'a été conservé que dans le manuscrit de Vienne. Les vers 14 et 15 sont alors d'une interprétation difficile : en effet, comment réconcilier, sinon par l'ironie, cette dénonciation des *contrediseurs* et les constants exercices de *contrediction* (de la tradition en vers, de la voix narrative principale, etc.) auxquels se livre le roman de Raoul ? Mais rien ne nous interdit de supposer au contraire que *W* « invente » plutôt qu'il ne répète, en imitant cependant au plus près les prologues de Chrétien de Troyes, dont il semble proposer une anthologie des « meilleurs moments ». La condamnation des *contrediseurs* s'accorderait alors avec l'atténuation marquée de la deuxième voix narrative que fait apparaître la lecture parallèle des différentes versions.

Il n'est sans doute pas exagéré d'avancer que dans le paysage littéraire du premier tiers du XIII^e siècle, l'œuvre « complète » de Raoul de Houdenc se distingue par la variété des genres et des formes auxquels l'auteur s'est « essayé ». Œuvre expérimentale et *diverse*, elle s'apparente à une série d'explorations à la périphérie de la typologie des genres, suffisamment bien établie dans le premier tiers du XIII^e siècle pour que Raoul de Houdenc s'amuse à la compliquer. La relecture du paratexte de *Meraugis*, de la *Vengeance* et du *Roman des eles* a forcé un premier constat : le terme *roman* n'apparaît jamais là où on l'attend – c'est-à-dire dans les lieux consacrés par plusieurs décennies de pratique – et se voit sans cesse préférer d'autres substantifs, qu'il a pourtant depuis longtemps déclassés au moment où écrit Raoul de Houdenc. Cette absence caractérise aussi le plan du périphrase éditorial. S'il disparaît de ces œuvres arthuriennes à propos desquelles Claude Fauchet parlera, lui, de *roman*⁴⁵, il réapparaît dans une œuvre qui n'en a que le nom et qui vient forcer une redéfinition bien artificielle du genre, contre laquelle joue le poids du nombre et de la tradition – puisqu'on sait bien qu'en ce premier tiers du XIII^e siècle, le roman est déjà *par tradition et en termes numériques* une « longue favele » « vaine et plaisante⁴⁶ ».

Cet intérêt pour la poétique et la typologie des genres nous a vite menée sur les terres de la réception, dont le manuscrit de Vienne constitue un témoin privilégié et parlant. Sensible au travail de réinvention du genre auquel se livre l'auteur de *Meraugis*, mais irrité, peut-être par ses efforts de sape et les excursions que s'autorise le « modèle », le copiste du manuscrit *W* entreprend de « déproblématiser son modèle⁴⁷ » et semble tout mettre en œuvre pour faire coïncider enfin le *nom* et sa *chose*. Auteur d'un prologue pastiche, qui pastiche peut-être ceux, déjà célèbres, de Chrétien de Troyes, il procède au réaligement de l'œuvre somme toute expérimentale de celui qui a peut-être été, un siècle plus tôt, le premier « nouveau romancier » de l'histoire du genre.

45 Au f. 99a, on lit l'annotation marginale « roman de meraugis de porlesguez » (de la main de Claude Fauchet).

46 Ce sont les mots, amalgamés, de Hue de Rotelande et de Jean Bodel.

47 C'est le verbe qu'emploie Keith Busby pour parler des extraits qui paraissent dans la Bibliothèque universelle des romans au XVIII^e siècle (« Roman breton et chanson de geste au XVIII^e siècle », in David P. Schenck, Mary Jane Schenck, dir., *Echoes of the Epic. Studies in Honor of Gerard J. Brault*, Birmingham, Summa Publications, 1998, p. 17-45.



« N'est si haus bois qui n'ait broucille » : le champion du nain dans *Meraugis de Portlesguez*

Romaine Wolf-Bonvin

Université Lumière – Lyon 2, France / Université de Genève, Suisse

Parmi les multiples questions qui surgissent à la lecture de *Meraugis de Portlesguez*, celle de la parodie et du monde à l'envers a été abordée déjà. Suivre la piste de ceux qui furent sensibles à l'humour décapant de ce roman revient à prolonger leurs remarques en les confrontant aux épisodes les plus déroutants – au sens propre – de cette histoire¹. Tels ceux qui, dès son départ de Carduel en compagnie de Lidoine, amènent Méraugis à suivre un guide taiseux et malgracieux : un *nain camus* ; la quête de Gauvain disparu dans laquelle le futur héros vient de se lancer paraît pour le moins différée par le détour aventureux dans lequel l'entraîne le nabot.

Rappelons-en le résultat. Si ce dernier semble faire diversion en éloignant Méraugis de sa quête, c'est afin qu'il résolve son propre problème : il le conduit sans explication à la cour du roi Amagon, pour faire de lui son champion contre un arrogant qui l'a offensé et lui a refusé celle qu'il aime, une *naine camuse*. Le combat se solde par la victoire de Méraugis, qui se voit récompensé ; le roi lui attribue la fonction dévolue auparavant au vaincu, celui de marieur des demoiselles présentes à la cour. Mais peut-être ce succès lui amène-t-il quelque autre gain, plus obscur ; après avoir quitté le nabot à qui il a pu rendre son amie, notre héros repart et arrive sans accroc au seul endroit où il est susceptible de recevoir des informations sur Gauvain : l'Esplumoir Merlin.

1 Parmi les derniers articles en date : Francis Gingras, « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican », *Regina Latina 1725, Babel* 16, 2007, p. 61-80 ; Michelle Szkilnik, « Méraugis et la Joie de la Cité », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes* 15, 2008, p. 113-27 ; Isabelle Arseneau, « Méraugis de Portlesguez ou l'art de railler et de faire dérailler la mécanique du roman », *Études françaises* 47-2, 2011, p. 21-37. Voir aussi Romaine Wolf-Bonvin, « Quand la courtoisie bat de l'aile : Lidoine et la Vieille estivale dans *Meraugis de Portlesguez* », in Margarida Madureira, Carlos Clamote Carreto, Ana Paiva Morais, dir., *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, Paris, Classiques Garnier, 2016., p. 155-174.

Autrement dit, si ces événements détournent objectivement Méraugis de sa quête, en matière de progression symbolique sa victoire à la cour d'Amangon paraît lui ouvrir l'accès à l'étape indispensable pour parvenir à son but.

Autre question : Lidoine. Elle qui régnait sur l'orée du roman s'avère dès le début de la quête une spectatrice à éclipses. Hormis quelques apparitions fugaces – à l'occasion de leur départ de Carduel, lors des démêlés de Méraugis avec les dames de la tente puis avec Laquis – elle brille par son absence. Le récit l'efface d'emblée, lors de la rencontre avec le nain à pied pataugeant dans la neige haute, puis lors de l'altercation avec la vieille qui a volé la monture de ce dernier. Il l'annule encore par la suite, lors de l'épisode où Méraugis le retrouve puis fait demi-tour sur son conseil afin d'éviter l'énigmatique essart de la honte. Absente, elle l'est encore du début à la fin de son séjour chez le roi Amangon, et au-delà de son élection en tant que marieur de demoiselles. Elle ne ressurgira aux côtés de Méraugis qu'au sortir de cette aventure. Bref, une évidence jaillit : la totalité des séquences qui se déroulent sous la férule du nain concerne le seul Méraugis ; le récit abolit Lidoine.

C'est donc cette bizarre diversion qui nous retiendra, diversion dont le nabot active tous les leviers. En quoi la victoire chez le roi Amangon s'avère-t-elle une clé qui ouvre au héros l'accès à l'Esplumoir ? Pourquoi cette histoire traite-t-elle Méraugis avec une dérision si franche qu'il devient le champion d'un nain ? Enfin, pourquoi l'occultation de Lidoine ?

Noël à Carduel

Première remarque : en matière de monde à l'envers, un net mouvement de bascule se laisse percevoir si l'on confronte la cour d'arrivée à celle de départ. Celles-ci ne se ressemblent guère, voire s'opposent.

Au seuil du roman, surgit la cour arthurienne. Y débarquent Gorvain et Méraugis tombés amoureux de la belle Lidoine, le premier l'aimant pour son *cors*, le second pour sa *cortoisie*, et sortis *ex æquo* d'un combat interrompu qui les a opposés sur cette question. Le différend doit être tranché à Carduel le jour de Noël, et l'évocation liminaire du couple de souverains les cite l'un, puis l'autre, *la reine* précédant *li rois*, chacun pour soi ; puis les membres de la cour se répartissent, les dames avec la reine, les barons avec le roi, chaque parti regroupé sur deux octosyllabes (v. 812-19)². Cette contiguïté où les sexes se côtoient sans se mélanger augure la suite : la réunion des barons, dissociée de celle des dames. Certes, ce sont eux qui en matière de jugement gardent la préséance, mais la brièveté de leur débat sur les amours de Méraugis et Gorvain donne la mesure de leur échec. Comme ils ne parviennent pas à sortir de l'impasse,

La roïne vient e demande
Sa court e li rois li commande

2 Édition de référence : Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, éd. Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004.

« *N'est si haus bois qui n'ait broucille* » : le champion du nain dans *Meraugis de Portlesguez*

Q'el se taise, mes non fera !
Mout fierement li demanda
E dit : « Sire rois, l'en set bien
Que tuit li jugement sont mien
D'amors ! Vos n'i avez que fere ! » [...]
Atant issirent de laiens
Li baron. Les dames i vienent. (v. 857-77).

Vif échange de population par lequel la cour du roi change de sexe, devient la cour de la reine. Le débat au féminin permet cette fois de dégager un consensus : amour de courtoisie vaut mieux qu'amour du corps. « Dont aime Méraugis a droit », déclarent-elles (v. 988). Le roi est appelé pour avaliser la sentence, et le jugement rendu devant la cour rassemblée.

On comprend la colère de Gorvain. Il refuse de se plier au verdict, et tient derechef à défendre son droit par les armes. Méraugis acquiesce. Mais la reine rappelle à ce dernier qu'il n'est pas sûr qu'il en sorte vainqueur :

« Quant la bataille vos plest si
Ainçois que a honte vos tort,
Aillors, non pas en ceste cort,
Poez commencer la meslee. » (v. 1052-55).

Curieuse prohibition, et non conforme à la tradition, que celle qui exclut un duel judiciaire à la cour arthurienne. « Est-ce là une cour *faee*, demande Gorvain, qu'il ne puisse s'y dérouler un combat ? » En fait, ce refus masque à peine sa raison d'être : si le recours aux armes s'avère impossible, c'est que la chose est déjà jugée par elles, dans leur cour à elles. Leur cour, parce que régie par une reine qui a le verbe haut, qui parle malgré l'interdiction du roi puis l'exclut sans ménagement, le temps pour ces dames de venir à bout du cas, ne rappelant Arthur sur le devant de la scène que lorsqu'elles l'ont résolu. À l'évidence, *Meraugis de Portlesguez* accentue la pente romanesque qui avant lui tendait à faire d'Arthur un souverain affaibli, voire quasi mutique, comme si *Ar-tu* « mettait en œuvre par la récurrence de son attitude le sème contenu dans son nom : "tu"³ ». Ici à cause de la montée en puissance de sa femme. Non contente de réduire son époux à la portion congrue, la reine neutralise les deux champions dans cet espace réservé où elle règne sans partage. Bien que devant Gorvain elle nie la nature enchantée de sa cour, Guenièvre / *Gwenhwyvar* emporte dans son sillage l'ombre blanche, autoritaire, de la fée : elle fige la question une fois qu'elle a tranché, et au lieu où elle a tranché⁴.

Aussi Gorvain tire-t-il de tout cela une conclusion en des termes bien sombres, avant de tourner les talons. La cour d'Arthur où l'on se plie à la loi des femmes ? Un monde où la reine tient la bride courte au roi. Où « ce derriere va devant ». Une cour bancale, en somme, où « clochent li droit »,

3 Danièle James-Raoul, *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 46.

4 Le nom gallois signifierait « blanc fantôme » ou « blanche apparition » comme le notait déjà Jean Frappier, (*Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1968 p. 34).

finît-il par lâcher (v. 1066-80). De fait, le repas de Noël qui s'ensuit obéît à un rituel confirmant ce chambardement : la coutume du jour pratique une entorse à la cohérence des sexes, rôles masculins et féminins s'échangent. Tandis que le roi se fait servir par des demoiselles, la reine se fait servir par des damoiseaux (v. 1228-35).

Entre alors en scène un nouveau contempteur. Voici que surgit, laid à faire peur, le *nain camus*, pour reprocher leur joie au roi et à ses gens :

« Rois, esgarde tot entor toi.
Gauvains, tes niés, est il caienz ?
Nenil, voir ! Or est il noienz
De ta cour que mes soit doutee.
Non, que ta courz est escornee
Dou mellor chevalier dou mont.
Rois, tu descenz aval dou mont
Quant tu doiz contremont monter. » (v. 1258-65).

Constat sans concession que celui-là : la roue de Fortune a tourné, de sorte qu'Arthur se retrouve en pleine dégringolade. Tout se passe donc comme si cette révolution où la reine se trouve régir la cour arthurienne présentait comme symptôme de la dévitalisation de ses mâles l'absence du meilleur d'entre eux, disparu dans une quête dont l'enjeu réside précisément en l'arme emblématique de la chevalerie, en l'occurrence une arme connue pour sa fragilité : l'Épée *as Estranges Renges*⁵.

Que tout cela se joue à Noël ne laisse pas d'être signifiant, quand vont s'écouler les Douze Jours marquant le solstice d'hiver où le soleil affaibli tutoie l'horizon. Voilà qui creuse l'écart avec la coutume selon laquelle l'entrée dans le récit arthurien est estampillée par telle ou telle fête printanière, irriguant les aventures à venir de toute la sève de la reverdie. Ici, la bascule du solstice coïncide avec la subversion de Carduel, et l'absence de Gauvain le signale, qui rejoue ce qui se passe sur le plan du macrocosme, atteint par ce déficit de clarté. Quand y brille par son absence ce soleil de la chevalerie⁶, s'épanouit le règne hivernal des femmes, ces créatures au tempérament froid et humide en accord avec la saison⁷. Philippe Walter rappelle que « Noël est la fête du calendrier chrétien la plus marquée par les valeurs du matriarcat ; il en est de même dans la tradition celtique ou anglo-saxonne, puisque c'est, selon Bède, la "nuit des mères", une nuit en l'honneur des fées⁸ ». Que le pouvoir royal soit frappé de débilité, et voilà que les mâles risquent bien de n'apparaître que sous la forme d'un souvenir (Gauvain) ou à l'état de promesse (Méraugis), tandis que règne sans partage Guenièvre la Blanche.

5 Sur le sujet : Marc Loison, *Les Jeux littéraires de Raoul de Houdenc*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 814-23 et 343-349.

6 Cf. entre autres Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. Mario Roques, Paris, Honoré Champion, 1980, v. 2402-10.

7 Fait confirmé par le discours médical. Lire entre autres : Sylvie Laurent, *Naître au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, chap. IV.

8 Philippe Walter, *La Mémoire du temps*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1989, p. 587.

« *N'est si haus bois qui n'ait broucille* » : le champion du nain dans Méraugis de Portlesguez

On connaît la suite : au roi qui lui demande si son neveu est encore en vie ou en prison, le nain répond par une esquivé avant de tourner les talons ; il faudrait le meilleur chevalier du monde pour ne serait-ce que tenter de retrouver Gauvain, désigné par une périphrase qui lui sied : le « chevalier as damoiseles » (v. 1318). Aucun des barons présents ne relève l'invite. Sauf Méraugis. Qui s'adresse alors au roi en parlant de lui-même à la 3^e personne : « Sire, s'a ma dame plesoit, / li chevaliers ma dame iroit / en ceste queste. Priez li ! » (v. 1325-27). Qu'il soit tout entier réduit à cet anonymat courtois – qu'il soit soumis en *fin'amant*, au bon plaisir de Lidoine – se lit dans cette requête où absenté à lui-même, il prie Arthur d'intervenir auprès d'elle afin qu'elle lui accorde cette faveur. Lidoine accepte. Le *chevalier as damoiseles* va donc être l'objet de la quête menée par le *chevalier sa dame*. L'écart entre les dénominations saute aux yeux : à la multitude féminine collectée dans la périphrase gauvinienne s'oppose avec vigueur la mention de l'Unique à laquelle Méraugis est rivé, au point qu'il en perd son identité, littéralement absorbée par *sa dame*, tant il est en état de réplétion amoureuse, littéralement inondé d'amour pour elle (v. 464-477).

De quoi charger la suggestion de la reine – « Aillors, non pas en ceste cort, / poez commencer la meslee » – de toute la valeur d'une parole programmatique : il s'agit pour Méraugis d'acquérir ailleurs ce qui lui manque pour battre Gorvain, en confirmant le théorique, l'abstrait jugement des dames au fil du roman. Partir dans cette quête où s'est aboli le meilleur des chevaliers, disparu en quête de l'*onor* – perdu ? – de la cour (v. 1271), c'est donc, faute de mieux, s'élancer « par la ou li nains fu alez ». Et nul doute qu'au sortir de Carduel, cette « route novele » ouverte par le nabot ne puisse s'entendre du point de vue littéraire aussi bien (v. 1384-87).

Premier janvier : la cour d'Amargon

Appâté précisément par le leitmotiv abstrait de la honte à éviter et de l'*onor* à conquérir – puisque tels sont les termes de l'alternative que lui fera miroiter le nain au long de leur voyage⁹ – Méraugis, forcé de se satisfaire de cet enjeu sibyllin, met une semaine à rallier la cour d'Amargon, dans laquelle il débarque le 1^{er} janvier (v. 2202). Là, tout bascule. Le souverain jouit d'antécédents légendaires passablement brutaux. Le roi *Amargon* / *Amargon* serait, selon Ferdinand Lot, l'avatar romanesque d'un héros appartenant au plus ancien cycle épique d'Irlande : *Amorgen* « à la chevelure de fer », père de Conall Cernach, rival de Cuchulainn¹⁰, un roi qui, dans l'*Elucidation*, vole et

9 Sur ce début de voyage : Kristin Burr, « *Méraugis de Portlesguez and the Limits of Courtliness* », in D. O'Sullivan, L. Shepard, dir., *Shaping Courtliness in medieval France, Essays in honor of Matilda Tomaryn Bruckner*, Cambridge, D.S. Brewer, 2013, p. 83-94.

10 Celtica, Romania 24, 1895, p. 326-27.

viole l'une des *puceles* féeriques vivant dans les puits du royaume de Logres¹¹. Que ce violeur de fée se retrouve ici garant d'une coutume qui élit un marieur de jeunes filles relève sans doute de la parodie, comme le suppose Michelle Szkilnik. En tout cas, c'est bien de ce privilège dont Amangon gratifie un Méraugis avide d'explications après sa victoire sur le champion de la cour, privilège dont il s'agit d'abord de dépouiller le vaincu :

« L'onor est vostre. Il la vos let,
Puis qu'a force l'avez conquis.
Tenez mon gant. Je vos saisiz
De l'onor e des damoiseles.
.C. en i a e plus de beles
Qui sont a vos a marier. » [...]
Meraugis qui a s'onor prise
E receüe par son gant,

Mercie le roi. (v. 2309-73).

L'onor que le nain fit miroiter à Méraugis depuis le début de son parcours, c'est donc ce pouvoir gagné de haute lutte, octroyé au meilleur des chevaliers sommé de remettre son titre en jeu tous les 1^{ers} de l'an. Remis au vainqueur de la joute, le gant du roi concrétise cet honneur, parce qu'il symbolise la toute-puissance de sa volonté sur elles toutes. D'ailleurs, lors de la distribution des jeunes filles, peut s'ajouter une option pour le champion lui-même : « E s'einsi est qu'en ait envie, / il choisist cele quë il veult », ajoute Amangon (v. 2355-56).

Loi du mâle. D'une cour à l'autre et sans un mot, le nabot aura conduit Méraugis au lieu qui se dresse face à la cour « dénaturée » d'Arthur comme son exacte antithèse. Surgit un enjeu analogue – à qui attribuer au mieux la femme ? – à ceci près que le scénario de naguère se diffracte, multiplié en autant de demoiselles qu'il s'en trouve à marier. Là-bas, le pouvoir de décision revenait à la foule des dames prohibant par la voix de leur reine tout combat, ici il revient à un seul, le *meillor des chevaliers*, un *chevalier des demoiselles* en somme, élu rituellement à coups d'épées. On notera donc la robustesse de cette cour et le pouvoir de son roi, que ne saurait lui contester des femmes devenues ombres anonymes, réduites au rang d'objets à prendre ou à laisser. De leur passivité témoigne le confinement de la reine : l'épouse d'Amangon se tient « joust le roi, sor un perron » (v. 2218), réduite à cette elliptique mention qui suggère en toutes lettres sa mise de côté.

Par ailleurs, le tour de roue qui remet les hommes en selle pourrait être préparé – voire permis – par un interdit lancé naguère, lorsque Méraugis était encore en chemin vers la cour. Il s'agit de la défense créée en urgence à l'instant où il s'apprête à suivre en toute innocence une voie convenue, et donc à pénétrer dans un essart. « Vite, fais demi-tour, lui jette le nain, "car se

11 Cf. Michelle Szkilnik, éd. cit., n° 78, p. 313 ainsi que *l'Elucidation* v. 23-155 (éd. A. W. Thompson, Genève, Slatkine reprints, 1982).

« *N'est si haus bois qui n'ait broucille* » : le champion du nain dans Meraugis de Portlesguesz

tu vas avant .ii. pas, / tu ez honiz !' » (v. 2165-66). Méraugis s'exécute sans comprendre, et le narrateur d'approuver :

Diex ! com li nains l'a retorné
De grant honte ! – Comment ? – S'il fust
Alez avant, enuis eüst
Sans retourner : dedenz l'essart
Li hardi devient coart
Com lievre e li coart hardi
Plus que lions. (v. 2179-85).

Il s'en est fallu de peu. Ces deux pas que n'a pas faits Méraugis ne sont-ils pas les deux pas de Lancelot, appelé à la honte de grimper dans la charrette au nom de celle qu'il aime¹² ? Si oui, cela donne la mesure de la critique portée par le roman nouveau sur les excès de la passion : esquiver le déshonneur saturant l'essart magique reviendrait à esquiver les bouleversements auxquels conduit la *fin'amor*. Car le mystère qui règne dans l'essart où l'ordre naturel est subverti, emporte avec lui le souvenir du moment où Cligès – le *hardiz* – tombait amoureux de Fénice au point qu'il n'osait l'aborder, et qu'il en devenait tout poltron, tout *acoardiz*. C'était là se comporter comme si les chiens fuyaient devant le *lievre* ou comme si le cerf chassait le *lyon*. *Si vont les choses a envers*, commentait alors Chrétien de Troyes, au bout d'une longue liste de comportements animaux contre nature¹³. Mais ici, l'énigmatique commentaire s'adresse au seul lecteur ; Méraugis, lui, n'en sait rien.

L'on perçoit alors en quoi la cour d'Amangon pourrait offrir l'image d'un retour exagéré du balancier en faveur des mâles, quand la magie amoureuse ne leur met pas la tête à l'envers. Aussi pourrait-il faire signe de quelque enjeu futur dormant encore dans les limbes de cette histoire. Le 1^{er} de l'an ouvre les calendes de janvier, lesquelles « sont le moment privilégié de l'année où il est possible de lire dans l'avenir [...]. C'est le moment où le temps laisse deviner ses virtualités¹⁴ ».

Interrogeons d'abord la nature du conflit qui éclata naguère entre le nain et le chevalier d'Amangon, déclenché par le non-respect d'un principe : encore faut-il que la loi du plus fort soit une loi juste. Le roi précise en effet au sujet de son champion des demoiselles :

« A son voloir les puet doner
E a son voloir departir.
Mais s'il veut par reson partir,
Qu'il ne li tort a vilonie,
A doner ne li covient mie
Que les abaist ne desparage.
S'einsi les depart sanz outrage
L'en li atorne a cortoisie. » (v. 2347-54).

12 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, éd. Mario Roques, Paris, Honoré Champion, 1981, v. 4484-87.

13 Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. Alexandre Micha, Paris, Honoré Champion, 1978, v. 3796-3812.

14 PhilippeWalter, « Merlin, l'enfant-vieillard », in D. Chauvin, dir., *L'Imaginaire des âges de la vie*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 131.

Pour agir en toute *cortoisie*, il faut donc répartir les dames sans qu'il y ait mésalliance, sans passer les bornes des convenances, sans *outrage*. Or – Méraugis l'apprend à l'issue de sa victoire – se comporter de façon outrageante, c'est ce que fit l'*orgueilleux* qu'il vient de battre, ce chevalier qui, selon le nain « tant s'outrecuidot par sa force » (v. 2415, 2385). Quelle fut sa faute ? Le champion refusa au *nain camus* sa *naine camuse*. Ce dernier dont on apprend dans la foulée qu'il est de lignée royale parce qu'apparenté à Amangon, se rebiffa devant l'injustice. Alors l'outrecuidant l'humilia d'une chiquenaude sur le nez. « Onques nel lessa por le roi, / ainz me feri en plaine cort / d'un de ses doiz sor mon nez cort. » D'où la colère du nabot, qui explique à Méraugis : « Jamais je n'ai été frappé par main de chevalier et ce fut sa honte : il n'avait plus de quoi donner une dame de cette main-là ». Aussi l'offensé s'engagea-t-il auprès d'Amangon à trouver un chevalier qui puisse prouver qu'en sa cour « il ne doit estre / droiz chevaliers de sa main destre ». Et de conclure, satisfait, avec ces mots adressés à Méraugis : « Or est einsi du chevalier / que vos l'avez fet esclenchier » – « vous l'avez rendu gaucher » (v. 2407-35). Pure métaphore certes ; la pichenette sur le nez dont s'est rendue *coupable* la vilaine *destre* du chevalier est payée de retour par une amputation qui demeure toute symbolique – Méraugis le vainc mais ne le mutile pas – il n'empêche : sa défaite le prive ainsi de la main avec laquelle il opérait les mariages.

Aussi, d'une figure d'orgueil à l'autre, de l'*oultre-cuidant* à celui auquel Méraugis sera confronté par la suite comme à son plus redoutable adversaire, l'*Outre-doté*¹⁵, ce que suggère la reprise du préfixe est on ne peut plus clair. Voici, de l'œil de Laquis arraché il y a peu par l'affreuse main de l'Outredouté, une réplique grotesque, frappée de nanisme : une chiquenaude. Si Méraugis se trouve ici amputer symboliquement son adversaire et pourvu du coup de cette main autorisant les mariages sous la forme concrète du gant que lui remet le roi Amangon, cela ne préfigure-t-il pas ce qui se passera plus de 2000 vers plus loin, lorsqu'il amputera l'Outredouté de sa main droite, cette main coupée qu'il emportera avec lui et couvrera avec un entêtement prouvant non seulement qu'il tient à remettre à l'éborgné la preuve de sa vengeance (v. 4581-4692), mais aussi qu'à l'instar du gant d'Amangon, ce membre coupé lui ouvrira sans qu'il le sache l'accès à Monthaut, donc l'accès à celle qu'il a perdue ?

Car ce n'est pas tout. Le nabot aime celle qu'il lui faut. Le nain camus décrit ainsi sa naine camuse¹⁶ :

« C'est la seule damoisele
Qu'en cest royaume n'a sa per.
Nuls ne la vousist demander

15 Voir à cet égard la brève et excellente remarque de Ronald Spensley, « The Theme of *Meraugis de Portlesgues* », *French Studies* 27-2, 1973, p. 131-32.

16 Sur les mythes et légendes d'origine : Claude Lecouteux, *Les Nains et les Elfes au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1988. Pour l'écart du couple de nains par rapport à la tradition littéraire française : Francis Gingras, *Érotisme et Merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 166-75, et Anne Martineau, *Le Nain et le Chevalier*, Paris, PUPS, 2003.

« *N'est si haus bois qui n'ait broucille* » : le champion du nain dans Meraugis de Portlesguez

Fors moi. Si vos dirai por quoi.
Ele est plus camuse de moi,
E plus corte, si est boçue.
Einsi come fols e maçue
Doivent toz jors aler ensamble,
Devons nos .ii., si com moi samble,
Par droit l'uns l'autre chalengier ». (v. 2397-2406).

La description commence par l'hyperbole d'usage qui esquisse le leurre d'une demoiselle à la beauté sans pareille, avant que la suite ne l'infirmes en versant dans le grotesque : les difformités de la naine se calquent mot pour mot sur celles du nain, voire les aggravent. L'effet spéculaire se traduit par une comparaison : la paire de gnomes forme couple autant que le fou et sa massue, allusion sans doute à ces figurations où celui-ci s'accompagne de son bâton, bientôt sculpté en forme de tête à son image et brandi comme un petit miroir, silencieux reflet dans lequel parfois il se mire¹⁷. Cette ressemblance justifie une union qu'Amangon conseillera à Méraugis en des termes qui feront surgir une vraie gémellité :

« Sire, car li donez la fille,
La riens el mont qui plus li samble.
Ne sai s'il furent né ensamble,
Chascuns est si camus naïs
Qu'il s'entresamblent de laïs ». (v. 2447-51).

Ainsi le nabot a-t-il en commun avec Méraugis celle qu'il lui faut – ainsi la naine camuse est-elle l'épouse idoine pour le nain camus. Alors est confirmé l'enjeu futur de cette histoire. Ce qui est appelé ici à se régler concerne bel et bien notre héros en devenir : qu'il l'emporte un jour sur l'Outredouté en l'amputant de sa main coupable, et sa victoire le rendra maître de son choix, celui d'une union avec l'Idonea, soit celle qui lui « convient » autant qu'au fou convient sa massue.

Monhaut : lundi de Pâques

Arrive le printemps, à l'autre bout du roman. Après son combat fatal contre l'Outredouté le jour des Rameaux (v. 4379-82), Méraugis est donc retrouvé puis soigné incognito au château de Monhaut où se morfond Lidoine prisonnière. Descendu dans une chambre sous la tour, à l'écart et loin du bruit, le mourant sera appelé à revivre : « Tel paine i mist [Odelis] q'a mains d'une semaine / le respassa, si qu'il parla / a li e qu'il li demanda : / "Dame, ou sui ge" ? » (v. 4780-84). À la période pascale correspond par conséquent la « mort » puis la « résurrection » de Méraugis, dont la passion profane se calque sur le calendrier de la semaine sainte. Qu'il ait débarrassé le pays de l'Outredouté, ce diable qui semait la terreur et la dévastation, peut donc se lire avec humour

17 Cf. Maurice Lever, *Le Sceptre et la Marotte*, Paris, Fayard, 1983, p. 53-56 et les illustrations afférentes, essentiellement du xv^e siècle et au-delà.

en termes de libération christique, puisque c'est bel et bien « l'endemain de Pasques, le jor / qui est de joie, q'en se doit / esjoïr en ce jor tot droit » que le reclus se lève enfin et remonte des profondeurs jusqu'à une autre chambre là-haut, vers la lumière du feu qui y brûle (v. 4867-69). Alors un bref portrait commente l'être hideux qu'il est devenu :

Devant le feu commande
A fere un lit e on si fet.
Sor un tapiz seoir s'en vet
Li chevaliers. Mes ge vos di
C'onques tant lede rienz ne vi.
Mout est alez, mes ce li vient
De ce que trop li mesavient
Sa teste, qu'il avoit tondue.
Il ne li faut fors la maçe
A sambler fol le plus a droit
Du mont. (v. 4897-4906).

Laideur, tonsure à visée sans doute thérapeutique, semblant d'un fou. Oui, il est fou, poursuit le conteur, fou d'amour. Fou est son désir insensé de la voir. Et son commentaire fait sens, quand il complète le fol de sa compagne de bois, cette massue qui lui manque pour parfaire le tableau. Méraugis coincé au cœur du repaire de Bergis qui retient Lidoine en son pouvoir, devient le frère en folie de Tristan¹⁸, tandis que surgit la réminiscence de la cour d'Amangon, et ce qu'il s'y lisait d'obscur prédiction. Désormais, à chacun sa chacune, au fol sa maçe, laquelle ne tardera pas à apparaître sous la forme de Lidoine en compagnie des dames. En ce lundi de Pâques, en plein équinoxe de printemps, ce « phénix » renaissant de ses cendres retrouvera la reine d'Escavalon¹⁹.

Par la suite, la victoire sur Gauvain puis la déconfiture de Bergis couronneront leurs retrouvailles et consacreront le triomphe de celui qui sera devenu le blanc chevalier. Dès lors, Lidoine se réduira à une silhouette escortant le héros à leur retour vers Cantorbile, la cour d'Arthur : il aura « joste lui s'amie », confinée – comme l'épouse d'Amangon – à cette brève allusion. D'ailleurs la lame de fond se sera déjà propagée jusqu'à la cour elle-même. Une fois épongée la dette envers Laquis (Méraugis lui remettra la main de l'Outredouté pour prix de son œil gauche), c'est au roi tout seul qu'il demandera d'agréer un nouveau combat contre Gorvain, ce qu'Arthur lui octroiera sans hésitation (v. 5829-58). Le roman hivernal et son burlesque monde à l'envers pourra se conclure dans la clarté estivale d'un récit parfaitement bouclé à la Pentecôte. Il aura fallu pour cela le patient déminage d'une quasi mystique de l'amour à mi-chemin entre religion et féerie. Et la maturation d'un blanc-bec.

18 *Folie de Berne*, v. 127-54, *Folie d'Oxford*, v. 205-26, éd. D. Lacroix et Ph. Walter, Paris, le Livre de Poche, 1989.

19 Sur le phénix, symbole de la *renovatio temporum* lié au mystère pascal de la Résurrection : Philippe Walter, *La Mémoire du temps...*, op. cit., p. 588-90.

« *N'est si haus bois qui n'ait broucille* » : le champion du nain dans Meraugis de Portlesgues

« *N'est si haus bois qui n'ait broucille* »

« Pas de haute futaie sans broussaille », disait Amangon à Méraugis, commentant avec le sourire sa parenté avec le nain (v. 2446). Le proverbe pourrait aussi bien convenir à la mini-quête que gouverne ce dernier : greffée au début de la quête principale, elle en combine en version exigüe l'essentiel des enjeux.

D'abord remettre le nabot en selle, puis finir par lui octroyer son amie, ainsi peut se résumer le rôle de Méraugis. Au terme de ce parcours qui égrène sous forme embryonnaire l'essentiel des aventures à venir, s'épanouiront en majeur les potentialités qu'il contient, de sorte qu'après de malgracieux débuts, nain camus et naine camuse s'avèrent les doubles prémonitoires et bouffons des deux héros. Mais si ce cycle d'épreuves résume la quête à venir dans son petit orbe burlesque, par un savant jeu de pliage, la voilà contractée et contrefaite à l'image de l'homoncule qui la pilote, jusqu'à en être méconnaissable. Rappelons à cet égard que la *digressio* a bel et bien valeur argumentative, en ce qu'elle s'éloigne du sujet avec lequel elle semble de prime abord n'avoir aucune ressemblance, mais en éclaire indirectement la signification par effet de contrepoint (*Poetria nova*, v. 206-216²⁰).

Pour en revenir à l'ingénu Méraugis, il aura cherché son honneur avec obstination, au long de la route *novele* dont son guide lui taisait pourtant les clés d'interprétation. En marionnettiste qui manœuvre son pantin, ce dernier aura traité le chevalier, ce poupart soumis au jugement des dames (v. 1076), comme on traite un nourrisson encore privé de raison. D'où, sans doute, l'abolition de Lidoine. Ce qu'elle incarne ne devait-il pas être laissé en suspens, durant cette octave de Noël au 1^{er} de l'an où s'égrènent l'une après l'autre, les fêtes qui exaltent l'Enfance²¹ ? Si le récit oublie l'amie, n'est-ce pas parce que notre néophyte ne pouvait triompher qu'au bout d'une phase de latence durant laquelle le questionnement à porter sur la fin'amor n'était, pour lui, pas encore de saison ? En toute logique, le sursis ne pouvait prendre fin qu'après ce coup d'essai, sa voie le conduisant dès lors à l'Esplumoir Merlin, une fois Lidoine réapparue à ses côtés.

En traversant ces zones de turbulences, Méraugis entré en armes dans cette histoire, et donné d'emblée comme un chevalier accompli, apparaît donc nanti d'une sorte de double biographie où se surimpriment des chronologies à élasticité différente. Le traitement « objectif » de la quête qui s'étend sur une durée de quelque six mois, se double d'un traitement « subjectif » qui

20 Danièle James-Raoul, « La digression dans les arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles : aperçu théorique », in Chantal Connochie-Bourgne, dir., *La Digression dans l'art et la littérature du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, PUP, 2005 p. 229-243. Plus particulièrement sur la *Poetria Nova* de Geoffroi de Vinsauf : Jean-Yves Tilliette, *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 87-97.

21 Jacques Heers en précise le calendrier. Nativité : 25 décembre, Saint-Étienne, patron des diacres, des jeunes et des faibles : 26 décembre, Saint-Jean l'Évangéliste : 27 décembre, Saints-Innocents : 28 décembre, Circoncision : 1er janvier. Cf. *Fêtes des fous et carnavaux*, Paris, Fayard, 1983, chap. III (voir aussi Francis Gingras, *Roman contre roman...*, art. cit., n° 23, p. 75).

Romaine Wolf-Bonvin

lui, demeure sous-jacent : Méraugis suit un parcours narratif qui le mène du poupart à la popine puis jusqu'au blanc chevalier, de sorte qu'affleure une seconde ligne de vie qui raconte la rapide maturation d'un bambin d'abord privé d'entendement. Enfance de l'aventure, aventure d'un enfant. Ainsi *Meraugis* – le roman plus encore que le héros – s'offre-t-il à lire comme un nouveau venu sur la scène arthurienne, lui qui fournit à son béjaune un guide qui lui fait écho par le calibre sinon par le fichu caractère : un nain.

Héroïne ambiguë, personnage novateur : dans *Meraugis de Portlesgues* Lidoine de Raoul de Houdenc

Carine Giovénal

Aix Marseille Université (RAJOUTER le centre de recherche), France

Roman en vers du début du XIII^e siècle s'inscrivant dans la mouvance des continuateurs de Chrétien de Troyes, *Meraugis de Portlesgues* commence d'une façon assez étonnante : là où on attend l'arrivée du héros éponyme – et inconnu de la légende arthurienne –, l'œuvre s'ouvre sur un personnage féminin haut en couleurs, Lidoine.

Fille du roi d'Escavalon, reine d'un royaume apparenté au monde féerique, Lidoine est dotée des traits typiques d'une damoiselle romanesque : beauté incomparable, blondeur des cheveux et blancheur du teint, ainsi qu'« escolee de bien apprendre¹ » au point qu'on vient de loin pour l'« oïr parler² ». Le narrateur ne se prive pas non plus d'une ironie certaine à son égard : le seul fait de la voir protéger pour une journée de toute malchance, et un homme tombé d'un clocher ne boiterait pas pourvu qu'il l'eût rencontrée ce jour-là³ ! Cette raillerie subversive, mêlée aux motifs caractéristiques du roman arthurien, donne le jour à un personnage destiné aussi bien à renouveler la traditionnelle figure féminine qu'à y insérer un début d'humanité, voire, oserions-nous dire, de réalisme⁴.

1 Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesgues*, éd. bilingue Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004, v. 85.

2 *Ibid.*, v. 91.

3 « Non, par mon chief, nes s'il cheïst / D'autresi haut com un clochier ; / Ja por ce n'esteüst clochier, / Que il l'eüst le jor veüe », (v. 104-107).

4 Il ne s'agit évidemment pas de donner au lecteur l'illusion que ce personnage pourrait exister dans le monde contemporain, comme le fait le roman balzacien, mais de lui insuffler quelques traits qui le rapprochent, voire l'apparentent aux vrais êtres humains.

Dans la première partie de cette étude, je m'efforcerai de montrer que Lidoine, dès l'ouverture du roman, ne semble pas destinée à s'insérer dans la galerie des personnages féminins traditionnels : elle règne seule, exerce des fonctions d'homme et mène une vie singulièrement indépendante. Cependant, à mesure que le roman progresse, on voit cette héroïne reprendre peu à peu le chemin de ses consœurs littéraires. Rapt, emprisonnement, mariage forcé : elle devient cette damoiselle en détresse essentielle à tout chevalier en formation. Dans un même temps, au contact de l'homme qu'elle aime, Lidoine la fée devient femme, et dévoile des facettes inattendues de son caractère, qui semblent la placer à mi-chemin entre le bien et le mal.

Un personnage féminin dominant

La reine

La première partie du roman présente Lidoine sous toutes les facettes du « seigneur », et dans des situations qui requièrent une suzeraineté masculine. À la mort de son père, dont elle est la fille unique, elle devient suzeraine d'Escavalon : elle règne seule et avec succès, préservant son royaume de la guerre, et ses capacités sont appréciées de tous. Le portrait fait à l'inverse, par exemple, de celui de Laudine, poussée par ses conseillers à se remarier le jour même de son veuvage, une femme étant considérée comme incapable de régner sur ses terres et de les protéger⁵. L'indépendance du personnage se confirme avec sa décision de se rendre au tournoi de Lindesores tant que « ses cuers li loa » (v. 128), décision qui est l'occasion pour elle de remplir à nouveau un rôle strictement masculin puisque dans le manuscrit de *Meraugis* édité par Henri Michelant⁶ on trouve une variante de l'épisode de la préparation de sa troupe⁷. On y voit Lidoine en train de s'occuper, non de ses suivantes, mais de ses chevaliers. À l'annonce du tournoi, elle rassemble trente jeunes hommes pour leur remettre chevaux, armes et somptueux vêtements⁸ :

5 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. bilingue Corinne Pierreville, Paris, Honoré Champion, 2016, v. 2081 et sq. Le sénéchal de Laudine insiste particulièrement sur l'inaptitude d'une femme à porter les armes en cas de guerre, et donc sur l'absolue nécessité de la présence d'un homme à ses côtés. Dans *Meraugis*, bien que Lidoine ne soit pas appuyée par un homme, nul ne lui déclare la guerre.

6 Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez, roman de la Table Ronde par Raoul de Houdenc*, éd. Henri Michelant, Paris, Tross, 1869, (édition du manuscrit de Vienne, dit manuscrit W, fin XIII^e siècle-début XIV^e siècle).

7 Raoul de Houdenc, *Meraugis von Portlesguez. Altfranzösischer Abenteuerroman*, éd. Mathias Friedwagner, Halle, Niemeyer, 1867 [Slatkine Reprints, Genève, 1975], (édition du manuscrit du Vatican, dit manuscrit V).

8 Selon Kristin L. Burr, concernant cet épisode, le manuscrit utilisé par Friedwagner (qui sert aussi de base à l'édition de Michelle Szkilnik), à l'inverse de celui utilisé par Michelant, accorde une place plus importante aux femmes en parallèle avec la place centrale qu'elles occupent dans la première partie du roman (Kristin L. Burr, « Defining the Courtly Lady Gender Transgression and Travestism » in *Meraugis de Portlesguez, Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 53, 2001, p. 378-392).

Et Lidoine fesoit porquerre
Bien jusqu'à .xxx. damesiaus
Des plus gentilz et des plus biaus
Qu'el pot trover en sa contrée.
Pour ce qu'el cuide estre encontrée,
Les fist richement atorer
Et chevaux et armes doner,
Et les fist au monter vestir
Des plus riches samitz de Tir
Que l'on pot trover pour argent.
La damoisele fist sa gent
Et totes ses dames monter. (v. 201-205, éd. Michelant)

Simple préoccupation d'ordre social, peut-on penser : Lidoine est la « dame », le pendant féminin du seigneur, et il est de son devoir de veiller à ce que ses gens aient des atours qui reflètent leur rang. Mais Raoul de Houdenc inverse ici le schéma qui veut que ce soit un homme qui rassemble autour de lui, soit d'autres hommes, soit des dames, souvent les plus belles de son royaume (cf. Érec et Énide), rassemblant en sa cour les amies de ses chevaliers afin de désigner la plus belle d'entre elles. Dans *Meraugis*, c'est une femme qui fait « porquerre [...] .xxx. damesiaus / Des plus gentilz et des plus biaus ». Le miroir s'inverse, comme si, pour la première fois, c'était un désir féminin qui s'exerçait sur la beauté masculine. Et l'inversion des pouvoirs ne s'en tient pas là : par son autorité et son habileté à les « vestir », Lidoine montre aussi qu'elle assume la charge de présenter et de parer le corps masculin ainsi que l'a souligné Kristin L. Burr : « *Acting as a good ruler, she continually demonstrates her worth and suggests that instead of depending on men (as one might assume she would), her knights depend upon her*⁹ ».

Fréquemment, en littérature, c'est l'homme qui pare à son gré le corps de la femme, à moins que ce travail ne soit dévolu aux femmes¹⁰. Mais la tradition veut qu'une femme ne vête que son époux, non ses soldats, fussent-ils chevaliers ; c'est donc un rôle doublement masculin qu'assume Lidoine, celui de suzerain et celui d'homme¹¹. En faisant montre d'une largesse qui est

9 Kristin L. Burr, « Defining the Courtly Lady... », art. cit., p. 381 « En agissant comme un bon dirigeant, elle démontre continuellement sa valeur et suggère qu'au lieu de dépendre des hommes (comme on pourrait le supposer), ce sont ses chevaliers qui dépendent d'elle », je traduis.

10 Ainsi Guenièvre, à la demande d'Érec, fait habiller Énide lorsque celle-ci arrive à la cour d'Arthur (Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. Mario Roques, Paris, Honoré Champion, 1981, v. 1559 et sq.)

11 Lidoine semble imiter ici la Dame du Lac faisant revêtir à Lancelot, qui entre dans le monde des chevaliers, ses vêtements et ses armes. Cette dame est cependant une fée et la mère adoptive du jeune homme. Le plus célèbre exemple de l'épouse donnant ses armes au guerrier est celui d'Andromaque qui arme Hector dans l'*Illiade*. On trouve un autre exemple de la femme revêtant l'homme dans le *Roman d'Alexandre*, où la reine Olympias habille son fils Alexandre lors de son adoubement. Mais Olympias est une mère, une reine et une veuve : la situation l'oblige à accomplir ce que le père et seigneur d'Alexandre ne peut plus faire.

d'ordinaire l'apanage des hommes¹², elle exerce une autorité inhabituelle que remarque à nouveau Kristin L. Burr :

Lidoine places herself in an unanticipated position of authority. A closer examination of Lidoine's role following the narrator's initial portrait, however, hints at qualities beyond those that define a traditional courtly lady. Though they are missing in the list praising her courtly attributes, she possesses qualities more characteristic of noble men¹³.

Autorité, on va le voir, qui ne s'exerce pas seulement sur les codes vestimentaires. Lidoine s'empare également d'un domaine qui, au XIII^e siècle, est l'apanage de la gent masculine : l'instruction.

La *magistra*

Dans le portrait initial de Lidoine, le narrateur ironise amplement sur ce lieu commun de la littérature courtoise qu'est la description en pied de l'héroïne. Ainsi, il se moque des extraordinaires qualités curatives de son personnage, qui ôte la goutte à qui a le privilège d'être serré dans ses bras (v. 74-78), ou procure le don d'invulnérabilité à qui la côtoie (v. 104-107¹⁴). Cependant, entre ces remarques caricaturales, il glisse des détails insolites sur les occupations de cette dame. De fait, Lidoine tient collègue :

[...] Q'ele estoit plesanz en non
E escolee de bien aprendre.
Environ li peüst on prendre
Totes les honors a plain poig.
E les puceles de bien loig,

12 Ce passage met en valeur une des vertus fondamentales du suzerain, la largesse. Il est en effet de son devoir, concernant ses chevaliers, de subvenir à leur équipement et à leur entretien et, pour ses demoiselles, de bien les marier. Lidoine remplit ce rôle à la perfection, et l'activité de ses décisions est mise en relief par l'emploi de la tournure factitive « faire + verbe d'action », employée ici à trois reprises : « a fet querre » (v. 164), « les fist richement atoner », (v. 179), « les fist vestir », v. 171, les deux dernières occurrences étant centrées l'habillement et les parure des ses demoiselles, afin de leur fournir les *atons* nécessaires à la séduction et à leur possible établissement, par la visibilité de leur éminent rang social. Le narrateur insiste sur la largesse de la dame avec un lexique approprié et des tournures superlatives : « richement » (v. 179), « des plus riches pailles » (v. 181), « por argent » (v.173), ainsi qu'avec la mention de la provenance des étoffes, celles-ci venant de *Tir*. Le topos littéraire de la luxueuse et exotique ville orientale permet de mettre en valeur la largesse et la richesse de la dame, assez fortunée et généreuse pour faire venir à grands frais des étoffes d'un pays si lointain.

13 Kristin L. Burr, « Defining the Courtly Lady... », art. cit., p. 381 (« Lidoine se place d'elle-même dans une position imprévue d'autorité. Un examen plus proche du rôle de Lidoine d'après le portrait initial du narrateur, cependant, fait allusion à des qualités au-delà de celles qui définissent une traditionnelle dame courtoise. Quoiqu'elles manquent dans la liste louant ses attributs courtois, Lidoine possède des qualités plus caractéristiques aux hommes nobles », je traduis.).

14 Selon Marc Loison, « la description de Lidoine, à force de développer la même matière sous un jour différent, devient prétexte à une démonstration rhétorique où l'emportent le goût des lettres, la richesse et la diversité du procédé. L'ambition de l'auteur est de nous convaincre de la beauté de Lidoine mais surtout de la maîtrise de son art » (Marc Loison, *Les Jeux littéraires de Raoul de Houdenc. Écritures, allégories et réécritures*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 119).

De Cornoaïlle e d'Engleterre
La venoient par non requerre
Por veoir e oïr parler.
Toz li monz i soloit aler
Por le gentil pelerinage
E la pucele estoit tant sage
Que ja nuls cortois n'i parlast
Qui plus cortois ne s'en alast
S'il vouzist ses diz retenir.
A cel tens la sieult on tenir
Por la plus gentil damoisele. (v. 84-99)

Héroïne mondaine, certes, mais également personnage public. D'emblée, Lidoine apparaît comme détentrice de l'éloquence, et son verbe possède des vertus bénéfiques. En un temps où l'Église recommande aux femmes de se taire en raison de leur tendance innée à mentir ou à tomber dans l'erreur, l'auteur de *Meraugis* choisit de mettre en scène une femme dont la voix est synonyme de sagesse, qui raisonne, et instruit ses semblables. De toute évidence, le père de Lidoine a accordé le plus grand soin à son éducation, à l'encontre des principes que rappellera Philippe de Novare :

A fame ne doit on apanre letres ne escrire, se ce n'est especiaument por estre nonnain ; car par lire et escrire de fame sont maint mal avenu. [...] et touz jors dit on que au serpent ne puet on doner venin, car trop i en a. [...] Et mout afiert a fame qu'ele parole po ; car en trop parler dit on sovant folie¹⁵.

Or Lidoine a été *escolée*, et l'accent a été mis sur sa maîtrise du deuxième art libéral qu'est la rhétorique. À une époque où l'instruction des filles, même dans la noblesse, est négligée, l'auteur met en avant l'éducation sans faille de son héroïne, non seulement instruite, mais instructrice à son tour des *puceles* désireuses d'*apprendre*. Alors que dans la société médiévale, l'instruction se laïcise en ce début de XIII^e siècle avec la mise en place des universités – universités dont les femmes sont exclues, et dont les maîtres sont des clercs –, le roman houdanesque constitue un réseau féminin de transmission du savoir autour de Lidoine, prolepse de la suite du roman où ce sont les dames – Lidoine, Guenièvre, ses suivantes, les disciples de Merlin – qui détiendront la *reson* – à la fois parole et droit –, et la connaissance. La gent masculine est laissée à l'écart de cet apprentissage du bien parler et bien raisonner. Seules des *puceles* se rendent auprès de la dame, en *gentil pelerinage* comme auprès d'un être supérieur¹⁶ ; à l'image des étudiants du XIII^e siècle, elles accomplissent ainsi la « pérégrination académique » qui veut que celui qui est désireux de

15 Philippe de Novare, *Les quatre âges de l'homme, traité moral*, éd. Marcel de Fréville, Paris, Firmin-Didot, 1888, p. 16-18.

16 « Des écoles privées payantes sont signalées ici ou là. Même des petites filles peuvent être instruites. [...] Des recluses transforment leur cellule en école. [...] Des cartulaires d'abbayes féminines mentionnent les pères qui confient leur fille au monastère. [...] Au XIV^e siècle, des statuts officiels sont édictés qui entérinent le droit des femmes à enseigner aux filles : *Statut 24 de 1357 : Qu'aucune femme n'ait d'autres élèves que des filles* », (Pierre Riche, Jacques Verger, *Des nains sur des épaules de géants. Maîtres et élèves au Moyen Âge*, Paris, Tallandier, 2006, p. 252).

s'instruire aille chercher le meilleur maître là où il se trouve¹⁷. Non seulement la réflexion et l'intelligence, dès le commencement de *Meraugis*, se trouvent du côté féminin, mais aussi le pouvoir.

La dame

Lidoine exerce une autorité incontestée sur ceux et celles qu'elle gouverne et qu'elle instruit. Elle remplit en outre le rôle de la *domna*, la dame de la relation amoureuse que la littérature courtoise place en position supérieure à son amant. Deux chevaliers prétendent à son amour : Méraugis et Gorvain, qui en viennent rapidement aux mains. Or, à la différence de Guenièvre qui observait avec intérêt Lancelot et Méléagant se battre pour elle, Lidoine se rend sur la lice pour mettre bon ordre à la situation : elle sépare les deux indisciplinés, leur ordonne de faire la *pes* et prend la peine de leur expliquer longuement la raison de sa démarche. La parole d'autorité de la jeune fille impose respect et obéissance aux fougueux chevaliers. La querelle est tranchée à la cour d'Arthur, où un tribunal composé uniquement de dames attribue Lidoine à Méraugis. La jeune fille accepte ce choix, respectant ainsi le rapport de domination verticale qui fait d'elle une vassale d'Arthur et de la reine. Cependant, c'est toujours elle qui régit son couple nouvellement formé avec Méraugis. En effet, comme on peut le voir dans les termes des vers suivants, c'est Lidoine qui, tel le seigneur donnant le baiser sur la bouche à son vassal lors de son investiture, prend possession de Méraugis et se saisit de lui. C'est la dame qui, avec une assurance toute masculine, mène l'action, tandis que pour elle et pour tous ceux qui les entourent, l'homme tient le rôle de la proie offerte :

[...] Li rois dit
A Lidoine qu'ele *saisist*
Meraugis de sa druerie [...]
« Sire, dient li chevalier,
Il est droiz que par un besier
L'en *saizisse* la damoisele. » [...]
Par le commandement le roi
Fist Lidoine ceste *sesine*
E par le loz de la roïne [...]. (v. 1083-85 ; 1087-89 ; 1094-96)¹⁸

À trois reprises dans cet extrait, Méraugis est placé dans la phrase en complément d'objet ; ce rapport de force est fortement souligné par le rejet du nom *Meraugis* au vers 1085, ce qui le place ironiquement en tête de vers alors que le personnage subit l'action de la dame, emprisonné entre « ele » et « sa druerie ». De même, avant d'accorder *son* baiser, donc de faire don d'elle-même, Lidoine pose une longue série de conditions :

¹⁷ *Ibid.*, p. 168.

¹⁸ Je souligne.

« Ge le ferai par vostre esgart,
Mes a tant en prendra sa part
Jusqu'a un an de cest jor d'ui
Que ja n'aprocherai de lui
Par nul solaz que ceste foiz
Devant un an. E bien sachoiz
Que de tant le voeil acointier
Que s'il fet ce q'a chevalier
Afiert a fere por s'amie,
Après cel an ne di ge mie
Qu'il n'ait autre solaz de moi.
E d'itant li promet ma foi
Q'a ceste foiz sera ainsi.
E gel nomerai com ami
E tendrai com mon chevalier.
L'amor sanz plus e le besier
A ceste foiz em portera.
E quant au chief de l'an vendra,
Selonc ce que j'avrai oï
De lui bien dire, itant vos di
D'itant avra le guerredon :
Ou lors li ferai un biau don,
Ou lors m'avra dou tot perdue. » (v. 1097-1119)

Voilà autant d'exigences visant à montrer au chevalier qu'il ne l'a pas encore conquise et que ses efforts ne font que commencer. Enfin, dernière manifestation de domination, la jeune fille, au rebours de toutes les conventions, va s'imposer sans ambages dans l'aventure individuelle qui s'offre à son chevalier : partir en quête de Gauvain disparu. Amoureuse de Méraugis, elle décide, sans consulter quiconque, de le suivre dans son errance :

Ele respont : « Vostre merci,
Amis, g'en sui tote proïe
Que mout me plest e en suis liee
De ce q'einsi l'avez empris.
E quant cest afere avez pris,
Il me plest mout en mon corage
D'aller o vos en cest voiage
Par trieves. Se tant volez faire
Que g'i voise, mout me peut plaire. » (v. 1328-36)

Raoul de Houdenc présente ici une Énide « à l'envers » : là où l'héroïne de Chrétien était forcée de suivre l'errance de son époux pour constater de ses propres yeux que celui-ci n'était nullement *recreant*¹⁹, Lidoine s'impose à son chevalier pour voir elle-même s'il accomplira les exploits qui le rendront digne d'elle :

¹⁹ Citons pour mémoire les dures paroles d'Érec à sa femme : « Dame [...], / Apareilliez vos or androit, / Por chevauchier vos aprestez ; / Levez de ci, si vos vestez / De vostre robe la plus bele / Et faites metre vostre sele / Sor vostre meillor palefroi. » / Or est Enyde an grant esfroi ; / Molt se lieve triste et panssive [...] (Érec et Énide, éd. cit, v. 2574-2581).

« Ja devers moi ne remaindra,
Dit Lidoyne, li biens a fere.
E neporquant miex me puet plere
La proësce s'ele est en lui
Par mon veoir, non par autrui.
C'est voirs, en ce n'a que redire :
Savoir vaut miex que oïr dire.
Por ce me plect sa compegnie. » (v. 1348-55)

Pour le lecteur familier d'Érec et Énide, les rôles sont renversés, tout comme les caractères et les sentiments : à un Érec furieux et dominateur et une Énide en larmes, succèdent un Méraugis heureux et soumis – « Il ne vos faut que commander, / Je ne vos desdirai de rien » (v. 1340-41) –, et une Lidoine autoritaire et curieuse d'assister à des prouesses. Elle incarne le monde *bestourné* dans lequel évolue le jeune chevalier Méraugis, monde dans lequel les femmes ont le pouvoir, et où les hommes se soumettent à leur prédominance. Une telle inversion ne peut qu'avoir des conséquences sur le couple qu'elle forme avec Méraugis, couple qui va véritablement s'affirmer à travers les aventures que la diégèse leur fait subir.

La redéfinition du couple courtois

La dimension autoritaire du personnage de Lidoine s'infléchit dans la deuxième partie du roman, où la jeune fille, capturée et soumise, tient le rôle plus conventionnel de la demoiselle en détresse que le chevalier vient secourir. En effet, si elle est un objet que l'on loue et convoite, elle est aussi un objet que l'on prend et enferme.

La dame à la tour

Alors qu'elle croit Méraugis mort et qu'elle a pris la décision de regagner son royaume d'Escavalon, Lidoine, accompagnée d'Amice, rencontre un nouveau personnage, Bergis li Loiz (« le louche »). D'emblée, l'expression « par pechié » place cette rencontre sous le sceau du malheur :

Lors l'a par pechié encontree
Uns chevaliers, Bergis li Loiz [...]. (v. 3721-22)

Sans méfiance, Lidoine fait part à Bergis du malheur qui la frappe et accepte son hospitalité. Mais lorsqu'elle veut repartir le lendemain, celui-ci l'en empêche et lui déclare qu'il a décidé de la marier à son fils, Espinogre :

« Lidoine, einsi n'ira il pas
Dou tot a la vostre devise.
C'est por noient, vos estes prise !
Ja mes de ci ne vos mouvrez
Nul jor devant que vos avrez
Receü mon filz a segnor,
Si qu'il sera rois de l'onor
D'Escavalon e vos roïne. » (v. 3813-20)

Les vers « n'ira il pas/Dou tot a la vostre devise et vos estes prises » illustrent le nouveau statut de Lidoine, proie des hommes et prisonnière de leurs désirs. Bien que suzeraine elle-même, Lidoine reste dans la dépendance d'un pouvoir patriarcal qui peut disposer de son sort. L'héroïne de *Meraugis* se montre ici plus proche de Laudine que de Morgue ou Viviane, qui dirigent seules leurs domaines en véritables « suzerains ». Elle est désormais prisonnière, à Monhaut, nid d'aigle pourvu de défenses puissantes, qui garde le bien qu'est la dame mise à l'abri dans sa plus haute tour (v. 5627-30), rejoignant le personnage d'Ygerne que se disputent Uter et Gorlois.

À partir de cet épisode, Lidoine, qui avait occupé seule les mille premiers vers du roman et passé les mille cinq cents vers suivants aux côtés de Méraugis, disparaît quasiment de la trame narrative. L'objet féminin ayant repris la place qui doit être la sienne, *Meraugis* peut recentrer l'enjeu du roman sur lui-même. Condamnée à observer de loin les actions des hommes, elle incarne l'image d'une féminité idéale mais impuissante, derrière une fenêtre qui, en l'encadrant, fait d'elle une icône. Mais la suite du roman montre que cette redéfinition du personnage de Lidoine s'inscrit dans l'objectif houdanesque de créer un nouveau couple courtois.

Déconstruire la Dame pour construire la femme

Dans le prologue de *Meraugis*²⁰, Raoul annonce son intention de raconter un conte de courtoisie. À cet effet, il place bien ses deux personnages principaux dans la situation des amants courtois : Lidoine met Méraugis au défi d'accomplir les exploits qui le rendront digne d'elle. Elle se pose en *domna* idéale, que le chevalier ne peut qu'adorer de loin en espérant d'elle un regard. Selon la logique courtoise, la distance vertigineuse qui sépare celui-ci de sa dame doit le conduire à se surpasser pour parvenir à sa hauteur et la mériter. C'est ainsi que Lancelot accomplit ses exploits pour gagner l'amour de Guenièvre, qu'Yvain se met au service des faibles pour reconquérir Laudine. Ces exploits, Méraugis va les accomplir. Il apprend, progresse, conquiert la gloire et pour peu à peu mériter l'amour de Lidoine. Mais Raoul de Houdenc fait évoluer la tradition courtoise. Il ne se contente pas d'amener peu à peu son héros masculin à la hauteur de la dame ; parallèlement, alors que son amant progresse, la dame, elle, vient le rejoindre. Le nivellement est simultané, mais dans une dynamique inverse pour chacun des deux protagonistes : chacun avance vers l'autre pour mieux le retrouver et connaître l'amour idéal qui sacralisera leur couple réuni dans une même perfection. Au lieu de rester de glace, la dame devient femme de chair ; soumise à ses propres épreuves, elle aussi doit évoluer pour mériter l'amour de son chevalier.

De nombreux faits dans le roman montrent comment Lidoine « s'humanise » peu à peu, tant lorsqu'elle est faite prisonnière par Bergis que lorsqu'elle demande l'aide de Gorvain, reconnaissant ainsi son statut de demoiselle

20 Ce prologue n'est présent que dans le manuscrit W.

desconseillée. Un épisode est de ce point de vue marquant, lorsqu'elle parvient, au rebours des lois courtoises, à aimer un amant enlaidi (v. 4900-5016). Résidant *incognito* au château de Bergis, Méraugis est convalescent après le terrible duel qui l'a opposé à l'Outredouté. Selon les dires du narrateur, il en garde de cruelles séquelles :

[...] Mes ge vos di
C'onques tant lede riens ne vi.
Mout est alez, mes ce li vient
De ce que trop li mesavient
Sa teste qu'il avoit tondue. (v. 4900-04)

Méraugis est donc frappé d'une tare coupable au Moyen Âge, celle de la laideur. Une laideur qu'il n'hésite pas à exhiber devant son amie. Et lorsque Lidoine se retrouve face à lui, elle éprouve un choc :

Tantost com Meraugis la voit
La connut. Por ce qu'il voloit
Q'ele le conneüst sanz doute
A descovert sa teste toute
Jusq'as espaulles. Lors le vit
Lidoine qui pensa e dit :
« Dex, q'est-ce ? Je voi Meraugis !
C'est il, c'est mon, ce m'est avis.
Dex, dont vient il ? » [...] (v. 4928-36)

Ce « dont vient il ? » peut suggérer la laideur qui afflige Méraugis, véritable apparition d'outre-tombe. Un moment de flottement se produit alors entre les deux amants. Lidoine a bien reconnu Méraugis, mais elle semble n'en éprouver ni joie ni soulagement :

[...] Lors s'aperçut
Meraugis qu'ele le conut.
Por se fere conoitre miex
Le fiert d'un doz resgart es iex. (v. 4936-39)

En revanche, Méraugis semble avoir senti le malaise de son amie :

Devant les oils la fiert sanz doute
Meraugis qui forment se doute. (v. 4940-41)

Que redoute Méraugis ? Craint-il que son aspect repoussant n'effraie Lidoine ? Il est laid, le narrateur l'a souligné ; Lidoine pourra-t-elle encore l'aimer ? Heureusement, si Méraugis a considérablement évolué depuis le début du roman, Lidoine elle aussi a progressé, preuve en est sa réaction face au regard de l'ami :

Cele resgarde e esgarda
Que en l'esgart ne se garda
Devant q'as iex li fiert la pointe
D'amors qui enz el cors l'a pointe
De s'amor quë ele tressaut.
Li cuers li faut de cet assaut,
Sospirer veut, mes el ne puet
Dou cuer trere [...] (v. 4942-49)

Lidoine s'est laissée surprendre par l'amour qu'elle éprouve pour Méraugis, comme le montre le polyptote *resgarde, esgarda, esgart, garda* : c'est par ses yeux que l'amour de Méraugis atteint son cœur. L'aspect physique de l'ami n'a plus d'importance, Lidoine a rejoint Méraugis en l'aimant pour son *remanant* : leur amour est désormais d'une même essence.

Tout cela est suggéré avec une grande finesse par Raoul de Houdenc ; il ne développe pas les retrouvailles des deux amants comme il l'avait fait à propos de leurs sentiments respectifs lors du premier baiser. Ici Lidoine, terrassée par l'émotion, s'évanouit. Lorsqu'elle retrouve ses sens, elle ne peut, sans mettre en danger Méraugis, avouer la véritable raison de son malaise. Elle invente donc une explication plausible :

[...] « Qu'avez eü ?
– Que j'ai, lasse ? Jë ai veü
Le fol. Gardez que je nel voie
Ja mes. Se ja mes le veoie,
Le fol chevalier, de mon senz
Me geteroit. Dex, gardez m'en
Que ge nel voie. – Avoi, amie !
Sachiez que fols n'en est il mie,
Ainz est uns chevaliers navrez,
Mout preuz e qui mout est löez
De tout le mont. – Dame, ne sai,
Mes tant est lais que ja morrai
De paor. Tel paor m'en vient
Qu'il m'est avis qu'il me retient
Orendroites. » Lors se repasme. (v. 4988-5002)

Mais cette explication est-elle complètement fausse ? Est-ce uniquement le fait de revoir l'être aimé qui a fait s'évanouir Lidoine ? Ses pleurs sont-ils dus à une émotion qu'elle doit dissimuler, ou pleure-t-elle l'aspect horrible de son chevalier ? N'a-t-elle pas été effrayée par la laideur de Méraugis au point d'en perdre conscience ? L'auteur ne donne pas assez d'indices pour être affirmatif. Peut-être était-ce pour l'éprouver que Méraugis, loin de dissimuler son visage affreux, « a desouvert sa tete toute » (v. 4931), s'est montré face à elle dans l'éclat sombre de sa laideur. Toujours est-il que le fait d'avoir vu au-delà de cette apparence repoussante a été pour Lidoine une épreuve qui lui a permis de progresser dans la voie de l'amour courtois selon Raoul de Houdenc. Cela lui a donné l'occasion de mieux se connaître elle-même et d'éprouver ses sentiments et sa courtoisie. La force de cette expérience se traduit par une crise physique qui la dépossède d'elle-même et la mène aux portes de la mort, pour lui permettre de renaître dotée d'une conscience améliorée par l'épreuve. Lorsqu'elle revoit Méraugis quelques temps plus tard, l'auteur laisse entendre qu'il a retrouvé un aspect normal, mais cela n'enlève rien au fait que Lidoine l'a aimé malgré son aspect de *fol* et de *lait*. La réciprocité des sentiments est désormais possible, augurant le couple parfait.

L'empathie

Après bien des épreuves, Lidoine parvient à former avec Méraugis un couple uni. La première étape est celle de la mort métaphorique qu'ils endurent tous les deux au moment de leurs retrouvailles. Raoul joue avec les métaphores guerrières ovidiennes pour évoquer l'amour et ses fureurs qui s'emparent des cuers des amants : Lidoine est frappée par une pointe, Méraugis par un dard. Les deux amants tombent alors ensemble dans une sorte de catalepsie suite aux deux chocs successifs. Lidoine, revoyant Méraugis qu'elle croyait mort, et découvrant son aspect hideux, s'évanouit. Et lui, au même instant, la voyant perdre connaissance, subit le même choc aux semblables conséquences. Bien qu'ils n'aient pas échangé un seul mot, Méraugis sait, par ces signes, que Lidoine l'a reconnu et l'aime toujours. Ils ne font à présent plus qu'un ; le texte peut maintenant les regrouper sous le pronom personnel sujet pluriel *il*.

Après être « morts » ensemble, Méraugis et Lidoine vont désormais se taire ensemble. C'est l'épreuve du silence, un silence que s'imposent sans concertation les amants. Leur amour ne se manifeste plus que dans leur *pensé*²¹. Ce recueillement dans un silence forcé dure une semaine, durant laquelle les deux personnages sont semblablement torturés, avant de se mettre à chercher parallèlement une *reson* à alléguer pour se revoir sans éveiller les soupçons. Et lorsque le couple se réunit, c'est sous le signe de la complémentarité et de la fusion :

Voirs fu qu'il s'entrevindrent lors.
Aussi tost com il s'entrevirent,
S'entrevienent, que tuit le virent,
Les braz tenduz, si s'entracolent
.C. foiz e .c. Ainz qu'il parolent,
S'entrebesent. Quant el s'escrie :
« Biaux amis » e cil « bele amie »
C'est tot quanqu'il porent respondre. (v. 5667-74²²)

Dans *Meraugis*, Raoul de Houdenc fait de la femme le complément indispensable de l'homme et lui accorde la prééminence dans certains domaines. Cependant, elle doit veiller à garder sa place : le système matriarcal mène le monde

21 On note trois occurrences aux vers 5015-16, et une ellipse du verbe au vers 5016 pour éviter une répétition. Un équilibre parfait s'est instauré dans leur esprit, tant dans leurs actions simultanées – comprises dans l'emploi des verbes à la troisième personne du pluriel –, que dans les images montrant leur coordination : « lor amors a droit neu / Nouees », avec la répétition du *neu* doublement accentué, avec *neu* placé à la rime et *nouées* en rejet. On note aussi l'utilisation de l'adverbe de réciprocité « ambedui » associé à la restrictive « n'... què un pensé » dont la deuxième partie, rejetée au vers suivant, met en valeur la pensée désormais commune des amants. Enfin, le parallélisme syntaxique, syllabique et phonique de « El pense a lui / E il a li » (une structure pronom personnel sujet + verbe / verbe en ellipse + complément d'objet indirect ; quatre syllabes par hémistiches avec quatre termes monosyllabiques ; et l'écho de *el / e, el / il, a lui / a li*). Toutes les ressources grammaticales sont réunies avec une grande concision pour illustrer l'harmonie du couple reformé.

22 L'abondance des verbes préfixés avec le préfixe de réciprocité *entre* – *entrevindrent, entrevirent, entrevienent, entracolent, entrebesent* – souligne cette réunion des deux parts qui forment le couple courtois.

au chaos. L'homme est également, pour la première fois, le complément de la femme : Lidoine n'a pas besoin d'homme au début de l'histoire. Elle se suffit à elle-même, elle n'est pas en quête d'un défenseur ni d'un guide. Méraugis vient combler un vide qui se révélera peu à peu : la complémentarité des deux partenaires se révèle réciproque. Pour le héros masculin, amour et exploits sont intrinsèquement liés : sans la femme, le chevalier demeure incomplet.

Raoul de Houdenc défend dans son roman l'importance du *remanent* contre le *semblant* : il engage son héros et ses lecteurs à se défier des apparences séduisantes, et remet en cause l'idée que beauté s'accorde avec bonté. De fait, Lidoine contredit cette idée, et sa période de captivité est justement un moyen d'entrevoir son côté obscur : à sa face extérieure et lumineuse répond une face plus sombre et inquiétante faite de ruse, de dissimulation et de fourberie. Elle est un personnage de l'ambiguïté.

Entre ombre et lumière

Les deux faces de Lidoine

Une beauté extérieure reflèterait nécessairement une bonté intérieure. Quiconque est affligé d'une tare visible est rejeté et surtout suspect, car telle infortune ne peut venir que d'une âme noire. Or, le personnage de Lidoine va au rebours de ce concept. Lorsque Méraugis et Gorvain débattent de la supériorité entre beauté et courtoisie, à grands renforts d'exagérations, Gorvain lance l'argument suivant :

« Il m'est avis, si com ge croi,
S'ele ert deable par dedens
Grue, fantosmè ou serpens,
Por la biauté qui est defors
Doit l'en amer dedenz son cors. » (v. 506-10)

Gorvain sous-entend que Lidoine pourrait avoir deux faces, l'une extérieure et lumineuse, et l'autre intérieure et sombre. Or, la suite du roman prouve qu'il a vu juste. En effet, Lidoine manipule parfaitement la ruse, talent que le Moyen Âge considère comme proprement féminin. Bergis le Louche la retient dans son château pour la marier à son fils ; loin de pousser de vaines protestations face à cet abus, Lidoine choisit de mentir avec assurance. Elle commence par faire un portrait élogieux d'Espinogre qu'elle ne connaît nullement, le nommant déjà son *signor* (v. 3804), mais mettant comme condition à leur union qu'il soit adoubé et qu'elle puisse d'abord regagner Escavalon. En allant dans le sens de la volonté de Bergis, elle tente de lui échapper. Malheureusement, celui-ci devine la ruse et refuse son départ. Une situation similaire se rencontre dans Érec et Énide : Érec est blessé si gravement qu'il passe pour mort. Le comte de Limors entend les cris de désespoir d'Énide et

offre de l'épouser, mais la jeune femme éclate en protestations indignées²³. Pas question pour elle d'être une « conquête », et elle se défend par le langage à défaut de pouvoir le faire par la force physique. La réaction de Lidoine face aux prétentions abusives de Bergis est bien différente de celle d'Énide :

Dit Lidoine : « Ceste saisine
Me plest mout quant il est eini.
Or de par Deu, je serai ci
Tant com vostre plesir sera. » (v. 3821-24)

À nouveau, Lidoine ment effrontément, ce que confirme le narrateur (« Ce respondi, mes el pensa, v. 3825). À l'inverse d'Énide, elle est capable de feindre et d'adapter son langage à la situation²⁴. À cet instant, Lidoine se travestit en femme soumise, en fiancée consentante d'Espinogre. Comme le prouvent ses paroles prononcées en l'absence de Bergis, son *semblant* et son *remanant* sont parfaitement dissociés. Prisonnière, Lidoine a mis en scène sa soumission. Et puisque Méraugis n'est plus, elle offre sa main à un autre : Gorvain, son premier prétendant. Elle a même prévu le cas où elle serait mariée de force à Espinogre : si cela arrivait, elle se déposséderait elle-même de ses terres ; elle réaffirme aussi son ascendant sur *ses* hommes, que ce soit Gorvain, son sénéchal Anchisés ou Bergis, qu'elle commande et manipule à son gré. L'ironie de ses derniers mots conclut cette soumission de façade :

« [...] e par itant
Je cuist, ainçois le mois issant,
Orra Bergis autres noveles. » (v. 3892-94)

Au-delà du mensonge, Lidoine se parjure : elle feint d'accepter pour époux Espinogre tout en promettant sa main et son royaume à Gorvain s'il vient la délivrer. Elle se retrouve ainsi simultanément fiancée à trois hommes : Méraugis, toujours vivant, Espinogre et Gorvain. Ce dernier remplit ses engagements envers elle, mais pas elle envers lui : retrouvant Méraugis, Lidoine lui rend aussitôt son cœur, trahissant ses serments, sans hésitation ni remords, répudiant dans un même élan Gorvain et Espinogre. Mais en agissant ainsi, elle se trouve en accord avec le monde qui l'entoure.

Un personnage en adéquation avec le monde qui l'entoure

Le monde dans lequel Lidoine évolue est *bestourné* : le bien et le mal sont faussés, la vaillance s'achète, les promesses sont rompues. Pour préserver sa vie, elle va donc devoir agir à l'avenant. De fait, dans l'épisode de sa captivité, son *semblant*

23 *Érec et Énide*, éd. cit., v. 4663-76. Voir : Sébastien Douchet, « L'épisode du comte de Limors dans *Érec et Énide*. » Étude littéraire des v. 4559 à 4900, *Méthode !* 14, 2009, p. 1-13.

24 Notamment avec l'emploi du terme « saisine » (v. 3821), comme le fait remarquer Michelle Szkilnik : « *Saisine* est un terme juridique qui a déjà été employé au début du roman, lorsque Lidoine a "investi" Méraugis de son amour par un baiser. Dans ce nouveau contexte, le terme signifie la prise de possession dont Lidoine est victime. Mais en utilisant ce terme de droit, Lidoine donne une légitimité à l'attitude scandaleuse de Bergis et fait croire qu'elle accepte de bonne grâce la contrainte », (*Meraugis...*, éd. M. Szkilnik, note 117, p. 313).

et son *remanent* sont en totale opposition. Gorvain avait prétendu qu'elle pourrait renfermer en elle un *deable* ou un *serpens* : elle se déguise, singe des attitudes comme le fit Satan, et fait preuve de ruse, d'*engin* qui sont ses attributs et ceux d'Ève. Cependant, l'*engin*, l'art de la dissimulation et du mensonge, sont indispensables au personnage houdanesque pour triompher dans un monde malhonnête. Ce qui est vrai pour Lidoine l'est aussi pour Méraugis, qui s'avère avoir lui aussi deux faces : il dissimule son identité à Bergis, prête de faux serments, combat contre les chevaliers d'Arthur et son ami Gauvain. Les héros de Méraugis sont des êtres contrastés, complexes, humains : nombre de ses personnages ont deux visages. Le nain bossu est noble et estimable ; Espinogre, fils d'un homme vil, est un jeune homme d'une courtoisie parfaite ; et Bergis, malgré ses mauvaises actions, se révèle un hôte avenant. Inversement, les visages affables cachent un naturel imparfait : Méraugis est amoureux mais il oublie sa dame en chemin, Gauvain a perdu l'envie de combattre, et Lidoine fait preuve d'un redoutable sens pratique. Son personnage tout en ambiguïtés correspond pleinement au projet houdanesque : mettre en scène des êtres complexes, contrastés et paradoxaux, capables de s'adapter au monde changeant et dangereux dans lequel ils évoluent.

Pour conclure, le nom donné à l'héroïne est porteur de sens. Lidoine est celle qui est *idoine*, c'est-à-dire qui sait s'adapter à une situation. Sa beauté cache en effet un esprit acéré capable de mensonge et de fourberie, ce qui n'en fait pour autant pas un personnage maléfique. L'héroïne de Raoul de Houdenc illustre la dissociation du *semblant* et du *remanent* : le beau peut cacher un esprit retors, le laid se révéler noble, et la courtoisie n'a de valeur que si elle est capable d'affronter la perversité du monde extérieur. Personnage neuf et original, Lidoine s'humanise, rend accessibles les valeurs morales et courtoises, et en permet la mise en pratique.



Faire autorité

Le je, l'auteur et les valeurs du texte



« Ils sont mais tant de menestrels / Que ne sai
a dire des quels / Ge sui¹ »

Point de vue et mise en récit dans le *Songe d'Enfer*
et le *Dit* de Raoul de Houdenc

Françoise Laurent

Université Blaise-Pascal (RAJOUTER le centre de recherche), France

Parmi les œuvres où s'illustrent, au XIII^e siècle, une mutation de la parole poétique et une réflexion nouvelle des auteurs sur leur démarche littéraire, Michel Zink mentionne le *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc, composé dans les années 1210-1220². Pour lui, la « modernité » de ce texte de 900 octosyllabes se révèle en effet dans les références à la société contemporaine, et dans l'union de l'écriture allégorique et du rêve, dont le récit fournirait le premier exemple en français. L'emploi de la première personne, accusée par le cadre onirique, fait du récit un « roman du sujet », lui donne toute l'apparence d'une confidence anecdotique, d'une biographie personnelle. La critique est partagée, on le sait, quant à l'origine et la qualité de Raoul de Houdenc, classé soit parmi les clercs³, soit parmi les jongleurs professionnels, ces « porte-parole, écrit Marc-René Jung, d'une mentalité "bourgeoise" », ou encore les chevaliers, comme le laisse penser le *Roman des eles* consacré à cette classe sociale.

Bien que l'attraction exercée par la première personne soit forte, il est audacieux d'identifier ce « je » avec la personne de Raoul de Houdenc. Plutôt

1 Citation tirée du fabliau *Le Prêtre et Alison*, v. 1-3.

2 Les citations renvoient à l'édition de : Raoul de Houdenc, *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc: An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, ed. Madelyn Timmel Mihm, Tübingen, Niemeyer, 1984.

3 La source du *Songe d'Enfer* pourrait être, suivant Armand Strubel, *l'Architrenius*, écrit vers 1184, par Jean de Hanville ou de Hauville. Il s'agit d'une « satire allégorique de la société contemporaine, de la cour, du clergé, des moines, des écoles, des professeurs », Armand Strubel, « *Grant senefiance a* ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 117-118.

que de tenter d'identifier, dans le *Songe d'Enfer*, derrière celui qui dit « je », un sujet « réel », « autobiographique », on s'en tiendra à l'identité fictive d'une instance narratrice dont Fabienne Pomel a dessiné les traits en soulignant combien est « aigüé la conscience que l'auteur a du statut de ménestrel⁴ ». En suivant la voie tracée par Fabienne Pomel, je souhaiterais montrer que la *persona* du ménestrel est consubstantielle au récit tout entier ; sa présence en détermine la forme et le contenu, et participe d'une stratégie énonciative dont il convient d'étudier les finalités. Dans cette recherche, il est important, à mon sens, de rapprocher le *Songe d'Enfer* d'une autre œuvre de Raoul de Houdenc, un *Dit* connu aussi sous le titre de *Bourgeois bourgeois*⁵. On ignore l'ordre de composition des textes, mais leur commune exploitation de l'allégorie dans un but satirique les rapproche, comme leur mise en scène du personnage du jongleur-ménestrel. Dans les deux œuvres, c'est son image qui permet de construire la relation du « je » au monde, monde dont les forces, représentées sous forme allégorique, sont soit extérieures au sujet, comme dans le *Dit*, point de départ de notre étude, soit intérieures à lui, comme dans le *Songe* où il induit, on le verra dans un second temps, une véritable poétique : le point de vue choisi donne en effet à la forme du texte, le voyage onirique, une justification, il lui confère une cohérence interne et en accuse la dimension satirique.

La société sous l'éclairage des valeurs jongleresques : le cas du *Dit*

Les deux récits sont construits sur un modèle allégorique de type dramatique dont ils réalisent respectivement les deux principes dynamiques. Alors que, dans le *Songe*, « la métaphore directrice », pour reprendre une expression d'Armand Strubel, est celle de la progression spatiale sous la forme privilégiée du voyage, le *Dit* procède d'une « symétrie négative ». En cent vingt-six octosyllabes, se déploie une allégorie narrative en deux séries, l'une puisant dans les réalités de la chevalerie médiévale, l'autre renvoyant à l'univers des vices et des vertus. Par un jeu d'antagonismes déclinés sur un mode binaire, Honneur s'oppose à Honte, Largesse à Avarice, et, même si les personnifications ne font pas l'objet de description, les oppositions s'amplifient en antithèses et en figures contraires sur la métaphore filée du combat : Honneur a un bouclier de courtoisie, son heaume est de prouesse ; Avarice un écu de félonie et un haubert de fausse paix, etc. Le procédé rappelle la *Psychomachia* de Prudence, même s'il n'y a pas de bataille déclarée, Largesse, épuisée, laissant Avarice parader devant les lices⁶. Mais il trouve son élucidation et

4 Fabienne Pomel, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 262.

5 Raoul de Houdenc, *Li Dis Raoul Hosdaing*, éd. Charles H. Livingston, *The Romanic Review* XIII-4, october-december 1922, p. 292-304.

6 Armand Strubel, *La Rose, Renart, le Graal. La littérature allégorique en France au XI^e siècle*, Paris, Slatkine, Genève-Paris, 1989, p. 164.

son décryptage didactiques dans la dernière partie du *Dit* où, suivant un exact système de superpositions, les allégories sont traduites en terme social et politique :

Borjois par sont tostans en foire
D'engien, d'agait et de corion.
Car en borjois a un borjon
Qui prendre a non ; si lor aprent
Que borjois est fols qui ne prent
Quanke il puet de chevalier Prendre. (v. 104-109)

L'honneur, vertu de la chevalerie, est défait par l'avarice des bourgeois ; la loyauté, la largesse et la prouesse ont cédé la place aux seules valeurs reconnues par le siècle : posséder et prendre. Comme dans la littérature morale et didactique du temps, la critique naît de l'écart entre le présent déploré et le passé idéalisé, et il n'y aurait rien de bien original dans cette dénonciation d'un monde qui court à sa perte, si ce n'est que, par-delà la topique, le point de vue choisi par l'auteur pour peindre son époque et le « bestournement » de Fortune est celui du jongleur-ménestrel et non celui du clerc, voix autorisée de la satire. Il est vrai que les prologues des chansons de geste, par exemple, sont régulièrement émaillés d'appels à la générosité du public, mais cette forme timide de réclamation n'a rien à voir avec le véritable réquisitoire qui s'élève dans le *Dit*, où la question occupe l'intégralité du prologue de la leçon du manuscrit anglais, dit de Middleton. L'évocation de la situation favorable des ménestrels d'antan, tenus « En grant enor et en grant pris » dotés de « voir et gris », ouvre le passage, suivie, conformément au motif de la *laudatio temporis acti* repris en écho dans l'épilogue, de la déploration de leur misère à laquelle les réduit le manque de générosité de tous les membres de la société du temps, et de l'absence de créativité en matière littéraire qui en est la conséquence :

Por beles rises conter
Soloient menestrel monter
En grant enor et en grant pris
Avoir assez et voir et gris,
Chevax et deniers a despandre,
Tant con il en voloient prandre ;
Mais par foi, valor et proëce,
Cortoisie, sen et largece,
Et enors estoient alors
En graignor pris qu'il ne sont ors ;
Car larjece est toute perie
En clers et en chavalerie
En dames et en damoiseles
Qui n'oent mais chose noveles. (v. 1-14)

La société est ainsi observée et jugée dans ses fonctions comme dans ses valeurs à partir de ceux qui en sont les victimes, ces jongleurs dont le narrateur semble épouser les intérêts et dont il répercute les doléances. Or cet angle de vue, qui confère à la satire du *Dit* sa particularité, se trouve privilégié aussi dans le *Songe d'Enfer*.

Le « je » et la *persona* du jongleur dans le *Songe d'Enfer*

Certes, l'assimilation du narrateur et du jongleur-ménestrel n'est pas explicite. Le « je » qui suggère un point de vue personnalisé cumule différents statuts : il est à la fois le narrateur de l'histoire vécue en rêve, l'écrivain qui « cest fabel fist de son songe » (v. 678), ce Raoul salué à son arrivée en enfer par le diable, et le héros de l'aventure racontée. Toutefois, une référence explicite aux ménestrels sur laquelle se clôt l'histoire conduit Fabienne Pomel à écrire que le narrateur assume « tous les vices [qui leur sont] communément attribués [...] en faisant directement du roi d'Enfer son mécène », et de ce texte à la première personne, « le récit allégorique de la vie d'un fol ménestrel⁷ ». Cette analyse du statut du « je », attaché à la cour d'enfer, qui s'applique au motif du festin auquel le narrateur est convié, et à la lecture du livre qu'il fait au diable, peut s'étendre au voyage tout entier dont elle permet de reconsidérer les haltes.

En route vers l'enfer, le héros rencontre des vices personnifiés qui n'entrent dans aucun classement dogmatique, comme le septénaire des péchés par exemple ; mais, loin d'être hétérogènes, ils sont étroitement liés à l'être social et moral des ménestrels, qu'il s'agisse des maux auxquels ils sont en bute ou des actions immorales qu'on leur impute. Ainsi, les premières personifications évoquées dans le *Songe* décalquent très exactement la situation présentée dans le *Dit*, celle d'un pays de Déloyauté, avec les cités d'Envie et de Foi mentie, où règnent Tricherie, Avarice et « Tolir » leur compagnon. Au seuil du voyage en enfer, est ainsi installée une constellation de vices liés entre eux par des liens de parenté et des affinités électives que traduit le recours aux synonymes qui sert à les désigner : Tolir annonce Roberie, la Tavernière, double de Rapine, la sœur de Tricherie. La position liminaire de ces figures tutélaires fait des vices qu'elles incarnent le point d'origine, voire la cause principale, de la progressive déchéance du voyageur. Car ce chapelet des vices qui balisent son errance en procède. Dans un monde dominé par l'amour de l'argent et par les avaricieux, maîtres de Foi mentie, et dépourvu de toute valeur morale, le héros n'est guidé que par son seul plaisir : « Plesant chemin et bele voie / Truevent cil qui enfer vont querre » (v. 14-15), et rien ne peut mettre un frein aux activités illicites et immorales auxquelles il succombe. Les parties de dés avec Hasart et Mespren, qui, comme l'écrit Denis Hüe, « ouvrent la voie d'une littérature du manque d'espoir, celle que l'on retrouvera aussi bien dans les *Carmina burana* que dans les *Griesches* de Rutebeuf », car « elles ont partie liée avec l'usure »⁸, le vin bu avec Versez, les femmes et le commerce charnel, telles seront, de Vile Taverne à Coupe Gorge en passant par le fleuve de Gloutonie et Chateaubordel, les étapes de la voie d'enfer, celles-là mêmes qui conduisent le narrateur au gibet et/ou à Mort subite, la pire des morts pour un chrétien. Raoul de Houdenc dresse le portrait d'un

7 Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà...*, op. cit., p. 265.

8 Denis Hüe, « Le Jeu de saint Nicolas : questions d'argent », *Le Moyen Âge. Revue d'histoire et de philologie* CXVIII-2, 2012, p. 369-386, ici p. 382 et 385.

jongleur débauché, évoluant dans un univers abandonné de Dieu, dans un mode déshérité et stérile, parfaitement conforme à l'image que renvoient de lui les textes littéraires, comme les sources juridiques, où il « apparaît moins comme une figure de discours que comme un acteur social, dont le mode de vie et les activités polarisent les valeurs morales et culturelles telles que l'errance, la luxure et l'oisiveté⁹ ».

Dans le cadre du *songe* et par la médiation des vices, le texte dessine aussi les lieux typiques de l'existence des ménestrels. Le pays de Déloyauté est balisé de villes, elles-mêmes sillonnées de rues où l'on se perd et où l'on risque d'être tué, avec ses « ostels » où, durant les haltes nocturnes, le héros conte à ses hôtes des histoires qui leur plaisent et qui les font rire. Et le « Ce li contai ; grant joie en ot » (v. 413) est, avec des variantes, la formule récurrente qui signale la clôture des contes oraux qu'il leur adresse. Conformément au statut du jongleur, médiateur culturel dans la société médiévale, le « je », loin de remplir le programme fixé dans le prologue du *Songe* de rendre compte des choses vues et apprises durant son voyage, est au contraire celui qui apporte des nouvelles, et les liens qu'il tisse entre le monde « réel », référentiel, celui d'où il vient, et l'univers onirique infernal, sont autant d'occasions pour l'auteur de citer des lieux et des personnages marqués au sceau de la jonglerie. Pour les premiers, alors que le cadre onirique pouvait autoriser tous les fantasmes, le *Songe* construit une géographie familière avec des pays, des régions et des villes : « Saissoingne, Champaingne, Borgoinne, Lombardie, Engleterre » (v. 413-415) – on pense à l'évocation des lieux de Renart déguisé en jongleur dans la branche Ib du *Roman* – ; Paris, Chartres, ou encore cette Tricherie qui règne en Poitou et qui, par-delà la personnification du vice, pourrait aussi désigner la paroisse de La Tricherie à Beaumont dans la Vienne, centre commercial de coutellerie, de vins, situé sur la route de Compostelle et attaché au chapitre de Saint-Martial de Limoges. Pour les seconds, il est fait mention des taverniers de Paris, voleurs patentés, mais aussi de personnalités dont beaucoup, bien que l'on ne puisse toutes les identifier, appartiennent à la congrégation des jongleurs de profession. Enfin la fin de l'histoire sur le festin d'Enfer apparaît comme une consécration des désirs les plus pressants de la communauté jongleresque : manger et, finalité de la profession, satisfaire cette fonction vitale en étant convié à la table des grands. Il est dès lors naturel que le point de vue choisi durant le repas d'enfer soit celui du plaisir et non de la douleur. Plaisir de bouche, de gueule, qui pourrait rappeler cette catégorie de jongleurs que sont les goliards, amateurs de ce qui remplit la *gula* et personnalités inquiétantes capables de partager les agapes du diable¹⁰ et de le divertir par leurs contes.

Car il est bien question de conter, et Fabienne Pomel a analysé comment, suivant un phénomène de réflexivité, le livre lu en Enfer par le narrateur

9 Martine Clouzot, « Un intermédiaire culturel au XIII^e siècle : le jongleur », *Bucema* hors série n° 2, 2008, § 6, URL : <http://cem.revues.org/4312>.

10 Thomas Wright, *History of Caricature and Grottesque in Literature and Art*, New York, 1968, p. 161.

où sont retracées les vies des « fols menestrels » pouvait renvoyer au récit lui-même, tel qu'il fut composé et tel qu'il est donné à lire ; or, suivant le même principe spéculaire, l'éclairage jongleresque permet de considérer le genre dont il se rapproche le plus. Désigné dans le prologue et dans l'épilogue par le mot « fabliau », le texte est une *fabula*, un récit fictif et bref relevant d'une littérature qui vise à *delectare*. Bien que le *Songe* ne soit pas considéré comme un « fabliau » par Nico van den Boogaard qui l'exclut de son recensement en raison de son caractère abstrait et allégorique, il voisine dans les manuscrits avec eux¹¹, et c'est le genre du fabliau qui confère au *Songe* sa tonalité propre en raison des lieux choisis, des situations évoquées et des personnages mis en scène. Ainsi du motif du voyage et de la quête, qui se souvient moins du roman avec ses étapes dans les châteaux et ses épreuves qualifiantes, que des contes à rire où l'action se concentre aussi dans les espaces urbains, hauts lieux du vice, où les taverniers sont malhonnêtes, où, lors des haltes nocturnes, on s'enivre, on se bat et on joue, et où le jongleur est souvent le personnage principal et/ou l'auteur du récit.

La *senefiance* du texte

La dénomination « fabliau », qui, suivant le sens de *fabula* signifiant dans la tradition allégorique chartraine « la manière figurée de parler », peut aussi connoter l'utilité et le profit, engage dès lors à chercher, sous la lettre du texte, sous la fiction du récit, la vérité qui est enclose¹². Mais quel est ce « noyau » utile ? Quelle est la *senefiance* de ce *songe* et, avec lui, celle du récit du même nom dont la prétention, affichée dans le prologue, est d'être vrai ? Pour Marc-René Jung, qui se fonde sur le fait que la représentation allégorique tout entière se joue dans la conscience du rêveur et que le rêve forme l'intégralité du cadre narratif, le sens, écrit-il, « ne saurait trouver une application à l'intérieur du *fabluel* même ; la vérité qui peut devenir doit donc valoir pour le monde extra-littéraire, ce qui appelle une recherche historique "réaliste" sur la portée de l'œuvre¹³ ».

Dans la quête de ce sens « extérieur » au texte, la critique a mis en valeur la nature parodique du récit, donné pour la réécriture burlesque du *Pèlerinage à Jérusalem* de Pierre le Chantre, dont Raoul de Houdenc serait d'ailleurs le

11 Il existe dix manuscrits du *Songe d'Enfer*. Voir la description de Madelyn Timmel Mihm dans son édition, *The Songe...*, éd. cit., p. 21-44 de l'introduction.

12 On pense aux vers 333-334 de l'*Ars poetica* d'Horace : « À la surface, un texte offre de l'agrément, alors que son noyau profond offre de l'utilité », et à saint Augustin : « *est fabula compositum ad utilitatem delectationemue mendacium* » (*Soliloquia* II, ii 19, dans *Patrologia*, XXX, col. 894). Voir l'analyse et les commentaires de Arié Serper, « Fabliaux "pour rire" », in Danielle Buschinger, André Crépin, dir., *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux*, Göppingen, 1983, p. 7 et ss.

13 Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, Francke, 1971, p. 252.

neveu¹⁴. Le repas du diable, qui fait de l'Enfer une bouche immense où l'on mange et où l'on est dévoré, semble tourner en dérision la « bouche d'Enfer » de l'iconographie médiévale ou la *magna mensa* de l'Éclésiastique (31-12) ; et les viandes puantes servies aux convives qui ne peuvent se désaltérer (on ne boit pas en Enfer) inversent la communion christique dans le pain et le vin, événement central offrant une sémiotique alimentaire que la théologie et la tradition ecclésiastique s'attacheront à cultiver¹⁵. Mais c'est principalement le regard porté par Raoul de Houdenc sur la société qui donne le sens et l'unité de cette « affabulation allégorique [...] entièrement soumise à l'actualité de la satire¹⁶ ». Participant de cette « écriture du présent » qui définit la nouvelle poétique du temps, la veine satirique s'exerce sur les membres de la société tout entière. Suivant un principe spéculaire qui fait de la voie d'enfer le double exact du monde réel, les étapes sur le chemin sont autant d'occasions de brosser un tableau des vices de la société contemporaine fondée sur le mensonge et l'amour des biens matériels. Comme dans le *Dit*, les forces s'opposent en figures antagonistes suivant une ébauche de psychomachie : Avarice a chassé Largesse, « Tolirs est biaux et renommez », « Doners est un nains » (v. 130 et 134) ; mais le ton se fait pamphlétaire lors de la description du repas infernal où le large éventail des membres de la société, dont les châtiments sont l'exact pendant des vices qui les ont perdus, remplace les personnifications. Évêques, abbés, putains, plaideurs, chevaliers parjures, meurtriers, hérétiques, tous partagent ce festin comme convives ou comme mets, et participent de cette cuisine de cannibales :

Bedel beté, bien cuit en paste,
Papelars a l'ypocrisie,
Noirs moines a la tanoisie ;
Vielles prestresses au civé,
Noires nonnains au cretonné,
Sodomites bien cuis en honte ;
Tant mes, que je ne sai le conte,
Ont cil d'enfer leenz eü. (v. 590-597)

Par la noirceur des plats et l'éventail des péchés, ce catalogue confirme la puissance de la condamnation des vices à laquelle se livre l'auteur. On est loin de la souriante évocation des pèlerins mangés en salade que nous offrira Rabelais. Mais, par-delà le caractère moral et politique de la critique¹⁷, Raoul

14 Telle est l'hypothèse avancée par Anthime Fourier, « Raoul de Houdenc : est-ce lui ? », in *Mélanges Maurice Delbouille*, Gembloux, J. Duculot, 1964, t. II, p. 165-193.

15 Pour Armand Strubel, des « quatre poèmes » « signifiant un itinéraire intérieur (chute ou conversion) », celui de Raoul de Houdenc, pourtant le premier en date, « pourrait être la parodie du genre ». [...] « Pèlerinage, écrit-il, ironique [qui] enseigne la voie la plus rapide pour aller en Enfer, inversion du schéma de la Voie de Paradis autant dans son contenu que dans sa *senefiance* », (Armand Strubel, *La Rose...*, *op. cit.*, p. 171 et 173).

16 Marc-René Jung, *Études...*, *op. cit.*, p. 255, cité par Madelyn Timmel Mihm dans son introduction, p. 16.

17 Comme le rappelle Philéas Lebesgue : « Dans son ouvrage excellent *La Satire au Moyen Âge* (p. 39), M. Lénient dénonce le caractère politique et antialbigéiste du *Songe d'Enfer* et de la

de Houdenc se souvient peut-être de la tradition latine du banquet, cadre privilégié de la dénonciation des mœurs du temps, comme c'est le cas chez Lucien. À moins que le festin infernal ne soit une manière discrète de rappeler que la satire est affaire d'abondance et de mixtion alimentaires. Parmi les étymologies proposées dans l'Antiquité, Michel Jeanneret rappelle que la « satire » semble avoir été « perçue, par métaphore, comme objet culinaire : le produit copieux d'un mélange ». Pour Diomède le Grammairien qui se fonde sur Varron, écrit Michel Jeanneret, « satire est dérivé d'une certaine sorte de farce qui était pleine de nombreux ingrédients et appelée *satura* [...] et Juvénal, lorsqu'il assimile les thèmes de ses satires à un *farrago* (fatras, macédoine, pot-pourri), confirme l'analogie¹⁸ ». Dans le creuset de la cuisine d'enfer, où les moines noirs voisinent avec les nonnes couleur de suie, les hypocrites avec les sodomites, les mets et les mots s'imbriquent pour construire une critique à laquelle aucun membre de la société du temps ne semble pouvoir échapper, même si, sur certains sujets, sa lisibilité est quelque peu brouillée.

Il en est ainsi, comme l'a montré Pierre Drogi, du « "discours" agressivement dirigé, depuis son petit bastion logique, par Raoul de Houdenc, contre les autorités inquisitrices aussi bien que contre les hérétiques¹⁹ », ou encore, pour ce qui nous intéresse, de son jugement sur les ménestrels. On peut se demander en effet si la portée de sa critique s'étend à ce groupe social dont les membres, dans le premier tiers du XIII^e siècle, avait tant augmenté que « dès le commencement de son règne, précise Edmond Faral, Philippe Auguste fut obligé de rendre un édit pour limiter le nombre des jongleurs, qui encombraient les rues de la capitale ». Dans le *Roman des eles* ou dans *Meraugis*²⁰, il s'en prend aux jongleurs et aux rimailleurs, aux ménestrels *lecheors*, gent vile et méprisable, comme l'avait fait déjà, avec plus de violence, Pierre le Chantre qui écrivait dans son *De septem Sacramentis* (folio 322) : « Je crois que celui qui donne aux *histriones* parce qu'ils sont des *histriones*, et non parce qu'ils sont des hommes, se sacrifie aux démons »²¹. Dans le *Songe*, sa parole est plus

Voie de Paradis », (*Le Songe d'Enfer suivi de la Voie de Paradis, poèmes du XIII^e siècle, précédés d'une notice historique et critique et suivis de notes bibliographiques et d'éclaircissements*, Paris, Sansot, 1908, reprinté, Genève, Slatkine, 1974, p. 199). Voir Charles Lenient, *La Satire en France au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1859.

18 Michel Jeanneret, *Des Mets et des mots : banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987, p. 144.

19 Pierre Drogi, « Nature, contre-nature : enjeux rhétoriques et logiques (XII^e-XIII^e s.) », *Synthésis* 29, 2002, p. 61-80, ici p. 74.

20 Il s'agit du prologue de *Meraugis* dans la version du manuscrit W : « Cil autre qui sont rimeour / De servanteis, sachiez que font : / Noient dient, car noient vont / Leur estude et leur motz q'il dient », v. 10-13. Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez. Roman arthurien du XIII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, Paris, éd. bilingue Michelle Szkilnik, Honoré Champion, 2004, p. 448.

21 Pierre le Chantre, *Verbum abbreviatum*, chap. 49 (éd. PL 205, col. 155) : « *Contre dantes histrionibus [...] Nullum genus hominibus est, in quo non inveniatur aliquis utilis usus necessitas humanas [...] praeter hoc genus hominum, quod est monstrum, nulla virtute redemptum a vitiis necessitatis humanae nulli usui aptum [...]; quia non minus turpe est laudari a turpibus, quam ob turpia laudari [...] et noli ex eo manducare et bibere cum peccatoribus et histrionibus, id est pro eo*

nuancée, mais son jugement reste ambigu : tous les signes en effet concourent à faire du « je » un ménestrel, mais, si le rêve est bien vrai, c'est au désespoir et au diable qu'il voue tous ceux de cette espèce et qu'il se voue lui-même, leur commune existence et leur destinée post-mortem étant déjà consignées dans le livre que lui tend Belzébuth là où sont énumérés les péchés auxquels il a succombé sur la voie d'enfer. D'autre part, le paiement qu'il reçoit pour sa lecture, ces « sol de deablies et byffes »²² font de lui la dupe du diable. Il existe donc une contradiction dont Raoul de Houdenc semble d'ailleurs être coutumier, si l'on en juge par l'épilogue de Méraugis où le narrateur semble se dédoubler. Après avoir signalé que Raoul de Houdenc s'est acquitté de sa tâche et qu'il n'ajoutera rien de plus à l'histoire, contre toute attente, il le blâme lui et son ouvrage :

E ge lo bien qu'il s'en taise.
Por ce que cis contes miex plaise
I deüst il autre non metre,
Car li sornons, ce dit la letre,
Est si vers le mont entechiez,
Se ce ne fust vilains pechiez
Je blasmasse lui e son livre.
Que hom qui d'ausmones doit vivre
Doit toz jors ses pechiez plorer
E por ses bienfeters orer. (v. 5898-5907)

Dans une note de son édition du texte, Michelle Szkilnik s'attarde sur le caractère curieux de cette conclusion où Raoul de Houdenc est condamné pour mauvaise réputation, et, acceptant l'idée que l'épilogue n'est pas apocryphe, émet l'hypothèse que « Raoul lui-même, se dédoublant, s'amuse ici à jouer les humbles pour s'attirer les bonnes grâces de ses mécènes²³ ».

Dans le *Songe*, le dédoublement porte sur l'ensemble du texte où le choix d'un énonciateur ménestrel lui donne sa signification. Le clivage s'accorde en effet avec le statut d'un personnage, qui est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'ordre social, qui est cette créature protéiforme capable de se métamorphoser, d'emprunter des personnalités différentes et de se dédoubler. Être soi et être un autre tout à la fois, le *Songe d'Enfer* en apporte la preuve dans les relations du « je » avec les figures allégoriques au sein desquelles il évolue. Suivant le déroulement chronologique de l'action, la dynamique narrative naît de leur interaction. La fonction des personnifications change (elles se font les adjutants du « moi », ses guides ou ses opposants), ainsi que leur nature. Alors qu'elles se présentent tout d'abord comme de simples *abstracta agentia*²⁴, dotées des traits anthropomorphiques traditionnels (Tricherie, par

quod peccatores sunt noli communicare eis, sicut ii qui nutriunt histriones et desides, cum esurant Christi pauperes ».

22 Il s'agit là de « monnaie de singe » : on est, comme le souligne Fabienne Pomel, dans le champ sémantique du factice et de l'imitation (Fabienne Pomel, *Les Voies...*, op. cit., p. 263).

23 Éd. cit., note 177, p. 445.

24 L'expression est reprise à Marc-René Jung, *Études...*, op. cit., p. 240.

exemple, est une dame dont le château est à la mesure de sa puissance), elles s'étoffent peu à peu et s'humanisent jusqu'à devenir des personnages. Quant au « je », non seulement son aventure individuelle compense la généralisation allégorique, mais les allégories deviennent les instruments de sa construction intérieure, comme le montre son affrontement avec Versez, fils d'Ivresse, dont le nom connote à la fois les armes – il désigne le bretteur – et la boisson. Dans cette scène burlesque, où le comique naît du détournement et de la dégradation du registre épique, peut-être aussi de la référence implicite aux nobles combats des vices et des vertus qui font le sujet des psychomachies, le héros narrateur n'est plus le spectateur ou l'interlocuteur des personnifications, mais il participe intimement à leur univers :

Versez relieve, si m'assaut :
Je li resail ; il me resaut,
Et je tresgete, et il sormonte.
Si me fiert que el chief me monte
Ou l'estordie m'ert montee :
Ce fu li cops de sormontee ;
Car il me monta en la teste. (v. 267-273)

À partir de la polysémie de l'expression « monter à la tête », référant à la fois au coup de gourdin que lui assène son adversaire, et au vin qui l'enivre et le fait tomber à terre inanimé, l'univers allégorique contamine le « je », modifie sa nature et sa qualité de sujet jusqu'à devenir une part constitutive de son être. Raoul de Houdenc fait plus que placer sur le même pied des personnifications et des personnages contemporains dont il cite les noms, il traite son héros comme une personnification, c'est-à-dire suivant un principe de dédoublement, d'ubiquité qui est l'essence même de l'écriture allégorique, l'allégorie étant, comme l'écrit Armand Strubel, « reprise, détournement, réécriture²⁵ ». Le « je » ménestrel participe à ce double sens, comme ce songe sans mensonge, ce songe vrai qui sert de cadre au récit tout entier. Il est, à la fois, l'avatar d'une figure allégorique et un personnage, mais un personnage non individualisé, l'image d'un personnage, celle du « fol » ménestrel, créature faible, prisonnière de ses vices, déchue par le vin, un « moi » de la dérision dont l'impuissance est offerte au rire et qui, dans le même temps, engage le rire.

Car la *persona* du jongleur permet de fait à l'auteur de maintenir cette distance critique qui autorise la satire sans se prévaloir d'une position supérieure et sans s'embarrasser de discours moral. Comment celui qui est coupable au même titre que les pécheurs peut-il moraliser ? D'autre part, le choix du cadre onirique, l'instabilité du régime de l'énonciation où le « je »

25 « Le masque de la personnification, le voile de la métaphore sont des moyens de choix pour l'attaque détournée, la remise en question des idées reçues et la parodie. La charge, la caricature sont le lot habituel des vices. [...] La satire a l'occasion de dénoncer sans nommer et de condamner les perversions de l'ordre en identifiant le mal sous la diversité de ses apparences. L'antiphrase est le degré extrême de la "ressemblance dissemblance" qui fonde l'allégorie », (Armand Strubel, *La Rose...*, *op. cit.*, p. 305).

n'est plus exactement le « je », tout concourt à la libération de la parole. Il est dès lors permis de tout dire, comme le prouve le repas diabolique : la critique sociale, avec sa vocation moralisante, y compose avec le comique le plus cru, et recule devant un rire impertinent qui a le goût de la débauche. Notre auteur invente un festin burlesque qui défie la mesure et la bienséance, il subvertit les usages, choque et provoque, et pousse les potentialités culinaires à leur paroxysme, mais il aime la truculence, en gourmand qui sait apprécier et qui savoure. Les mets ont beau être repoussants, le texte se déguste comme un repas, car il y a un plaisir à les décrire. Aussi le centre de gravité du texte se déplace-t-il vers le carnavalesque, et le champ de la satire cède la place à l'invention des mets et des mots dans cette grande fête du langage et de la provocation qu'est le repas infernal. À l'instar des langues des plaideurs, plat de choix cuisiné pour le plaisir des gourmands de l'enfer, le « je » ménestrel cuisine son texte avec une fécondité verbale qui sollicite la participation de tous les sens : la langue claque sous les allitérations, et la syntaxe se distend comme un ventre gigantesque sous l'effet des figures d'oppositions, de répétitions et d'homonymie. Il s'agit de tout dire avec une boulimie qui couronne le destin d'un « fol » ménestrel.

Le *Songe d'Enfer* par ses métaphores, ses motifs se donne pour une construction poétique de type autobiographique de la vie du ménestrel, identifié non pas avec Raoul de Houdenc, mais avec le groupe social, à la fois, le mieux représenté et le plus contesté du temps. Nous savons que nous avons affaire à une fiction, à une fabrication littéraire, à un montage où la parole utilise les codes et les masques du monde nouveau, et se déguise. Par ailleurs, pour conclure sur le principe de dédoublement qui gouverne le « moi », il est notable que les œuvres de Raoul de Houdenc sont une autre expression de ce don d'ubiquité. L'auteur prête sa plume à différents sujets et sait l'adapter au thème traité : dans le *Roman des eles*, où il est question de prouesse et de courtoisie, le personnage du chevalier est au premier plan. Quand il est question d'avarice, de tricherie, de vices, c'est au fol ménestrel de tenir la première place. À cet égard, Raoul est un précurseur de Rutebeuf, qui donne voix dans ses dits à un « je » versatile, tantôt pamphlétaire, tantôt sermonnaire, tantôt ménestrel, et qui propose une poésie personnelle aux accents autobiographiques.



Le nom adéquat ou discuter la tradition

Sandrine Hériché Pradeau

Université Paris -Sorbonne (RAJOUTER le centre de recherche), France

Le nom de Gauvain apparaît [...] non seulement comme sa possession personnelle mais aussi comme celle de la chevalerie tout entière ; il est le premier des noms ; il peut donc tenir lieu de nom de la chevalerie arthurienne, qui est chevalerie entre toutes les chevaleries, chevalerie universelle.

Jacques Roubaud, *Graal fiction*, Paris, Gallimard, 1978, p. 87

Il a depuis longtemps été souligné que l'œuvre romanesque de Raoul de Houdenc se déploie dans la continuité de celle de Chrétien de Troyes, mais non dans son ombre, car son ironie et sa force inventive fournissent des décrochements par rapport à celle de l'illustre devancier, et la protègent du statut de simple épigone. Les points d'achoppement s'observent, notamment dans le traitement qui est réservé aux protagonistes¹, et expliquent des remarques telles que celles formulées par l'un des éditeurs de la *Vengeance Raguidel*, Gilles Roussineau : « d'un côté, Gauvain est conforme à son image traditionnelle » et « en même temps [...] il se plaît à transgresser la convention arthurienne² », ou encore par Michelle Szkilnik dans la préface de son édition de *Meraugis* : « Raoul de Houdenc imagine [...] des situations classiques dans lesquelles il va faire réagir son personnage de manière inattendue³ ». On sait, par ailleurs, quelle est la richesse du thème du nom dans les romans arthuriens⁴. Il suffit

- 1 Beate Schmolke-Hasselmann, *The Evolution of Arthurian Romance, the Verse Tradition from Chrétien to Froissart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, chap. 1. Voir aussi Renate Blumenfeld-Kosinski, « Arthurian Heroes and Convention: *Meraugis de Portlesguez* and *Durmart le Galois* », in Norris J. Lacy, Douglas Kelly, Keith Busby, dir., *The Legacy of Chrétien de Troyes*, vol. II, p. 79-109.
- 2 Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2004, p. 44 et p. 47 (désormais VR).
- 3 Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, éd. bilingue Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 15 (désormais MP).
- 4 Voir, entre autres études, Richard Trachsler, *Disjointures-Conjointures. Étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen / Basel, A. Francke

pour s'en convaincre de consulter les multiples sous-entrées que Marie-Luce Chênerie lui a réservées dans l'index de son ouvrage *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XI^e et XII^e siècles*, où sont dites toutes sortes de déclinaison possible, depuis la découverte du nom en passant par sa demande, la question de l'incognito, ou encore la prédestination du nom et les valeurs de celui-ci. Or, il apparaît que la thématique du nom, qui a partie liée avec celle plus générale des protagonistes, apparaît dans l'œuvre de Raoul de Houdenc à plusieurs reprises, et qu'elle y donne lieu à des traitements qui prennent appui sur un matériau, nous l'avons dit, bien exploité, tout en le dépassant par rapport aux œuvres de la même époque pour le rendre sans doute plus problématique et significatif. Faire converger et penser ensemble plusieurs passages de l'œuvre, tant romanesque que didactique, permet en effet le surgissement d'un thème récurrent que Raoul de Houdenc veut sans nul doute interroger, celui de l'adéquation du nom : adéquation du nom avec une réputation établie, et donc question du renom, mais aussi adéquation avec ce que l'on attend et qui est prévisible, depuis la tradition littéraire – ou horizon d'attente pour reprendre la notion de Hans Robert Jauss – qui serait celle assimilée par les familiers de Chrétien de Troyes, jusqu'à la prédestination. Nous voudrions ainsi montrer comment et dans quelle mesure le thème de l'adéquation du nom participe peut-être plus largement chez Raoul de Houdenc d'une interrogation sur l'invention créatrice et le statut de l'écrivain.

Dans la *Vengeance* tout d'abord, Raoul de Houdenc interroge de façon originale, par le biais de l'épisode qui se passe chez la dame de Gaudestroit, la question de la connotation du nom et de l'adéquation de ce dernier à une renommée. S'il ne renonce pas pour autant à une scène topique qui active une thématique bien connue – à l'issue d'une bataille, le vaincu interrogeant le vainqueur sur son nom se montre soulagé d'avoir été défait par un plus fort que lui⁵ –, il la fait précéder d'un épisode qui place en son centre la question du nom en tant que renommée et, au-delà, effet d'attente qu'une tradition littéraire engendre dans son sillage. Rappelons rapidement les faits : Gauvain arrive chez la dame de Gaudestroit qui a juré sa perte parce qu'il a dédaigné son amour. Il est accueilli par la chambrière Mahot, qui le reconnaît aussitôt, car elle a été élevée à Carlion parmi les compagnons du roi Arthur. La jeune femme lui conseille aussitôt de dissimuler son nom, ce que Gauvain refuse

Verlag, 2000, en part. p. 20-25 : « Le Nom propre comme marqueur d'une matière » où le critique réfléchit au fonctionnement du nom propre et à la façon dont « les notions de nom propre et d'intertextualité s'emboîtent » ; Dominique Lagorgette, « La vérité du nom : métadiscours sur le *droit nom*, métadiscours sur l'origine ? », *Bien dire et Bien apprendre* 23, 2005, p. 277-293.

5 On trouve la scène topique à deux reprises dans la *Vengeance* : lorsque Maduc le Noir, informé par Gauvain lui-même du nom de son vainqueur, se montre soulagé d'apprendre que c'est par le meilleur chevalier du monde qu'il a été vaincu (« Je cuidai que par chevalier / pïor de vos fusce conquis. / Por vos ne perge pas mon pris : / vos estes li meldres del monde », v. 2738-2741). Après qu'il a demandé à Gauvain de décliner son identité, Licoridon qui vient d'être défait par le neveu du roi Arthur affirme de même : « Par foi, c'est mon ! / Li cols garantist bien le non, / qui si grans m'a esté donés », v. 3507-3509).

bien évidemment de faire puisqu'il est, selon la tradition que Raoul reprend ici, celui qui révèle toujours son identité quand elle lui est demandée⁶. Mahot détourne alors la difficulté en ayant l'idée de présenter Gauvain d'emblée à sa maîtresse comme le sénéchal Keu :

« Dirai li que vos avés non
Messire Kex li senescaus
Et molt estes preus et vasaus.
Au perron vos venrai veoir
Et je dirai, saciés de voir :
"Dans Kex, bien soiés vos venus !"
Qant cis nons sera entendus,
Que vos serés Kex apelés,
Ja puis ne vos iert demandés,
Mais gardés que me respondés. » (v. 1938-1947)

Il s'ensuit un long passage où la dame de Gaudestroit se montre fort méfiante et refuse de voir dans ce nouvel arrivant, qui vient de sauver ses propres chasseurs de la colère du Noir Chevalier et de s'illustrer par un courage exemplaire, le piètre sénéchal de la cour arthurienne, car cette identité n'est pas conforme à la réputation qui le précède⁷. Le dialogue que Raoul de Houdenc instaure avec la tradition issue de Chrétien de Troyes s'appuie, on le voit, sur l'interversion provisoire des deux noms les plus anciens et les plus notoires des chevaliers arthuriens⁸ et, par conséquent, sur l'ébranlement fictif de données acquises – l'aura de Gauvain, la mauvaise réputation de Keu. La mise en scène du trouble de la dame de Gaudestroit devient ainsi un miroir malicieusement tendu aux familiers de la geste arthurienne que ce bouleversement des figures perturberait peut-être tout autant ; mais il est possible que Raoul de Houdenc veuille surtout, dans cet épisode, maintenir la tradition pour mieux la renforcer. La dame de Gaudestroit finit en effet par s'avouer prête à revoir ses préjugés vis-à-vis de Keu et à vouloir considérer objectivement les actions du chevalier qui arrive à sa cour malgré la mauvaise réputation qui le précède. Si le chevalier était réellement Keu, sa déclaration sonnerait comme une remise en question de l'attendu, puisqu'elle mettrait en doute la genèse d'une réputation en la supposant ébranlable. Or, on sait qu'il n'en est rien, que Keu est, dans la *Vengeance*, le chevalier orgueilleux et inefficace qu'il incarne chez Chrétien de Troyes, et que ce n'est pas lui, mais Gauvain, qui s'est bien comporté à l'égard des chasseurs de la dame. Tout se passe donc comme si le romancier s'amusait à faire mine d'ébranler la tradi-

6 « Onques mes nons ne fu celés / En liu o me fust demandés, / Et se gel çoil, c'iert coardise », (v. 1931-1933). Sur l'origine de cette tradition, voir Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, p. 97-98.

7 Après une série d'interrogations insistantes adressées à sa chambrière, la dame de Gaudestroit finit par conclure qu'elle ne doit pas se laisser gouverner par ses préjugés mais se faire sa propre opinion sur le nouvel arrivant, VR, v. 1962-2017.

8 Marie-Luce Chênerie, *Le chevalier errant...*, op. cit., p. 94.

tion, en décrivant longuement la réaction d'un personnage soudain confronté à ce qu'il n'attendait pas, afin de mieux donner à voir l'impossibilité de l'écart⁹.

On rapprochera de l'épisode ci-dessus commenté un autre passage de la *Vengeance Raguidel* qui remet au premier plan le thème du nom de façon différente : il s'agit du moment où le nain Druÿdain, surgissant à la cour du roi Arthur, réclame la demoiselle Ydain, l'amie de Gauvain, sous prétexte que l'oracle du Lion d'airain la lui a destinée¹⁰. Au roi Arthur qui lui demande son nom, le nain répond en effet :

« Druÿdain, li fils Drilias.
Et por ce ai non Druÿdain
Que je doi estre drus Ydain,
Ele ma drue et je ses drus.[...]
Li lions d'arain qui ne ment
A dit que je l'avrai », fait cil.
Et il dist voir, que puis l'ot il
Le plus des jors que il vesqui.
Sorti li fu des qu'il nasqui. (v. 4348-4360)

Tout cet épisode est marqué au coin d'une ironie manifeste, notamment parce qu'au cours de l'errance future de Gauvain et de la jeune Ydain, cette dernière se révélera tellement infidèle et volage, au point que le neveu d'Arthur préférera l'abandonner au nabot qu'il finit par battre à plate couture. Il reste que Raoul de Houdenc y investit de nouveau la thématique du nom par le biais de la prédestination, comme le montre aussi la conclusion :

Or est bien venu a compas
Li sors o Druÿdain creoit
– De qoi li rois le mescreoit
Le jor qu'il demanda Ydain –
Ensi com li lions d'arain
Le faisoit prover par son non. » (v. 4798-4803)

Le romancier, en déclarant d'emblée que l'oracle dit vrai, prend soin de ne ménager aucun suspens sur l'issue de l'épisode. L'enjeu est donc ailleurs. On peut dès lors se demander dans quelle mesure Raoul souscrit à la prédestination des noms quand il s'amuse ainsi, ironiquement¹¹, à justifier cette croyance. Après avoir mis en scène la force d'attente d'un nom, sa connota-

9 On peut rapprocher le ressort de cet épisode des ressorts de la parodie : comme dans cette dernière, il s'agirait de renforcer la tradition en faisant mine de l'ébranler. Voir Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie », *Poétique* 46, avril 1981, p. 140-155, en part. p. 152 : la parodie « peut être destinée [...] à deux fonctions littéraires tout à fait opposées : à maintenir ou à subvertir une tradition ».

10 Le nabot menace d'emblée Arthur que sa cour ne perde son non (sa réputation) s'il ne lui accorde pas le don contraignant qu'il lui réclame : « Sans nomer vos le don avant / vos requier c'un don me dogniés. / Cis dons ne puet estre eslongiés / que je ne l'aie, o se ce non / hui perdra vostre cors son non », (v. 4226-4230).

11 Marie-Luce Chênerie, *Le chevalier errant...*, op. cit., p. 630, note aussi la part d'ironie de l'auteur dans cet épisode idyllique entre Gauvain et Ydain et y voit une attaque contre la « crédulité apportée aux oracles ».

tion dans l'absolu de la tradition littéraire, qu'elle soit positive ou négative, il évoque donc dans cet épisode, par le biais d'une étymologie teintée de cratylisme qui lui fait décomposer le nom du nain, la question du nom prédestiné. Et tout en s'en moquant, il l'illustre d'une preuve éclatante. Le recours, pour le moins discordant dans le contexte romanesque, à cet oracle du Lion d'airain est peut-être cependant l'indice de la distanciation opérée par Raoul de Houdenc avec les conceptions traditionnelles d'un nom propre envisagé comme un lexème plein révélateur de l'essence de l'être¹². À cet égard, en rattachant sans doute aucun les gloses étymologiques du nom à un monde de croyances archaïques¹³, il s'affranchit pleinement de la part d'ambiguïté que Chrétien de Troyes pouvait encore conserver à leur égard lorsqu'il s'y essayait dans son œuvre¹⁴. Que Raoul opère cette distanciation avec le nom prédestiné dans l'épisode d'Ydain et de Gauvain – celui où le neveu du roi Arthur est somme toute le plus écorné dans le roman et où son image traditionnelle de séducteur est la plus mise à mal¹⁵ – n'est sans doute pas un hasard, mais l'indice peut-être que, pour notre auteur, Gauvain lui-même n'a pas un nom prédestiné dans la tradition romanesque initiée par Chrétien.

On retrouve dans *Meraugis* ce même jeu étymologique sur le nom d'un personnage, qui est contigu à une réflexion sur la valeur de vérité portée par le nom. Il survient pendant le combat qui oppose Méraugis, tout juste libéré de la carole magique, au terrible chevalier l'Outredouté. Alors que le protagoniste pense sa dernière heure venue, il prononce à l'intention de son adversaire un discours qui souligne le pouvoir signifiant de son nom¹⁶ :

« Plus n'iert il pas de doel de moi
Qu'il ert de toi, se ge muir non,
Que ge ne sui de nul renon,
Que tu ez le plus renomez.
Sol dou non dont tu ez nomez,
Puet l'en mout grant peor avoir.
Par ton non faiz a toz savoir
Que l'en te doit outredouter.

- 12 Sur le traitement que Chrétien de Troyes réserve à la figure étymologique du nom, conforme à la conception développée par Isidore de Séville dans ses *Etymologiarum libri*, voir Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 611-618.
- 13 Cette distanciation est peut-être à mettre en relation avec la fragilisation que connaît, à partir du ^{xiii}e siècle, la conception du nom propre envisagé comme quintessence de l'être.
- 14 Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes...*, *op. cit.*, p. 614-618. Analysant les trois passages de l'œuvre de Chrétien où l'auteur champenois procède à une glose étymologique (*Cligès*, sur le nom de Soredamor, v. 954-976 ; sur le nom de Fenice, v. 2681-2691 ; Yvain, sur les noms de Gauvain et de Lunete, v. 2397-2416), Danièle James-Raoul croit néanmoins déceler aussi des effets de distanciation, qui naissent d'un déploiement hyperbolique et d'une « lourdeur marquée » dans le raisonnement.
- 15 Ydain est la première des maîtresses de Gauvain qui l'abandonne et se joue de lui. Voir Beate Schmolke-Hasselmann, *The Evolution...*, *op. cit.*, p. 133-141.
- 16 Le thème avait été préparé en amont par des vers tels que : « L'Outredouté qui riens ne doute » (v. 1829) ; « Encor n'estoit pas / L'Outredouté qui riens ne doute / Venuz [...] » (v. 2023-2025) ; « Tant chante avant e tant carole / Que l'Outredouté, qui ne doute / Chevalier n'ientent mes goute » (v. 3687-3689).

Ce ne fait pas a redouter,
Que maint chevalier ne te dout
E ge meïsmes te redout
Plus c' onques mes ne doutai home.
C'est li nons qui plus droit se nome
Que li toens [...] » (v. 4519-4532)

Ainsi que l'a remarqué Marc-René Jung, l'Outredouté confine dans le roman à une allégorie : en tant que personnification de la démesure, le terrible chevalier est ce que dit son nom¹⁷. Ce dernier fonctionne comme un révélateur immédiatement transparent, le signifiant exhibant sans aucun détour le signifié. Or l'on cherchera en vain ce type de digression étymologique dans *Durmart le Galois* à propos du personnage de Creoreas, qui a pourtant été rapproché de l'Outredouté lors des différents parallèles que l'on a observés entre les deux romans¹⁸. On notera cependant que le raisonnement procède à l'inverse de celui qui s'attache au nom Druïdain : la prédestination liée au signifiant cède la place à l'éloge d'un nom dont l'auteur suggère qu'il est la conséquence, et non la cause, des prouesses guerrières de l'Outredouté. Méraugis invoque en effet en premier lieu la réputation insigne de l'Outredouté, avant de saluer la parfaite adéquation de son nom avec celle-ci. Il y aurait donc ici plutôt que l'explication ou justification d'une situation en vertu d'un nom, à l'instar de ce que l'on trouve dans les romans de Chrétien de Troyes, l'imposition d'un nom en fonction d'une situation. Le raisonnement de Méraugis s'opère, en effet, en trois temps : l'invincibilité est accompagnée du port d'un nom qui inspire en lui-même la peur, elle-même engendrée par la force hors du commun. La boucle est bouclée sans que l'on puisse véritablement placer à l'origine le nom porté par le personnage. Outredouté apparaît comme un nom acquis dans la plus pure tradition romanesque, tandis que Druïdain est présenté, non sans ironie, comme un nom providentiellement donné.

Force est de constater que cette réflexion sur l'acquisition et le rayonnement d'un nom figure, au cœur de *Meraugis*, par le biais de l'épisode des lieux sans nom également : la Voie, la Cité et l'Île¹⁹, ces trois endroits paradigmatiques du roman arthurien, où Méraugis parvient après qu'il est passé par l'Esplumoir Merlin. Or, bien qu'il n'ait jamais été commenté à notre connaissance, le rapprochement entre ce haut lieu de la tradition arthurienne et les sites anonymes ne semble pas être fortuit ; l'Esplumoir fonctionne en effet comme la porte d'entrée à l'épisode des lieux anonymes. Rappelons qu'à ce moment

17 Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Tübingen, A. Francke Verlag, 1971, p. 246. Sur la technique très répandue de l'étymologie dans la littérature allégorique religieuse et profane, voir notamment Ernst Robert Curtius, *L'étymologie considérée comme forme de pensée*, in *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1991, p. 783-792 et Armand Strubel, « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 80-81.

18 *Durmart le Galois*, éd. Joseph Gildea, Villanova, The Villanova Press, 1965-1966, vol. 2, p. 48 ; Renate Blumenfeld-Kosinski, « Arthurian Heroes... », art. cit.

19 L'épisode des lieux sans nom occupe un ensemble de 5904 vers (v. 2778-3507) au milieu du roman.

du récit, Méraugis, accompagné de Lidoine, est parti en quête de Gauvain, disparu de la cour d'Arthur depuis longtemps. À son départ, un nain l'informe que le seul endroit où il pourra obtenir des renseignements sur le neveu du roi est précisément l'Esplumoir de Merlin²⁰. Ce lieu, attesté aussi à la fin du *Didot-Perceval*²¹, est la dernière demeure de Merlin²², celle où il choisit de se retirer à l'écart du monde pour prophétiser une fois que les aventures du Graal ont été accomplies et que le royaume arthurien a disparu²³. On mesure tout ce que sa mention a de problématique dans *Meraugis*. Signe fort de la clôture d'un récit, il est aussi un lieu qui marque une ouverture vers l'avenir. Les douze demoiselles que Méraugis aperçoit, en haut de la roche inaccessible qu'est l'Esplumoir, ne parlent d'ailleurs jamais du passé et toujours de ce qui va advenir²⁴. Elles refusent de répondre directement à la question de Méraugis les interrogeant sur Gauvain, mais l'engagent à emprunter le chemin qui grimpe à droite, en direction d'une chapelle et d'une croix auprès de laquelle il devra trouver conseil. Le chevalier, bouillant de colère, s'exécute. Arrivé à la croix, Lidoine qui l'accompagne toujours lui fait remarquer qu'elle porte une longue inscription donnant à choisir entre la *voie sans merci*, la *voie contre reson* et la *voie sans nom* :

« E l'autre qui tornë a destre
Est sanz non e bien le doit estre.
Comment sanz non ? Je n'en sai plus,
Fors tant c'onques n'en revint nuls
Par ci qui la se vousist trere.
Et por ce que nus n'en repere,
Ne puis ge savoir ou il sont,
Ne qu'il devienent, ne s'il sont
Repairié par aillors ou non.
Por ce est la voie sanz non. » (v. 2738-2747)

20 *Meraugis*, éd. cit., v. 1296-1305.

21 Sur la question de l'antériorité ou non du *Didot-Perceval* par rapport au texte de Raoul de Houdenc, voir William A. Nitze, *The Esplumoir Merlin*, *Speculum* 18, 1943, p. 69-79, qui juge le *Didot-Perceval*, dans la version de Robert de Boron, antérieur au roman de Raoul. Cependant l'hypothèse contraire est émise par Paul Zumthor, *Merlin le prophète : un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, Genève, Slatkine-Reprints, 1973. Le critique estime que *Meraugis* « a très probablement été composé avant le *Didot-Perceval* » (p. 165).

22 *The Didot Perceval*, éd. William Roach, Philadelphie, 1941, p. 278-279 : « Et lors vient Merlins a Perceval et a Blayse son maistre, et prist congié a els et lor dist que nostre Sire ne voloit que il se demostrast au peule ; ne il ne poroit morir devant le finement del siecle ; "mais adont arai jou la joie parmenable, et je volrai faire defors te maison un abitacle, et la volrai converser, et si profetiserai çou que nostre Sire me commandera. Et tot cil qui men abitacle verront, si le clameront l'esplumoir Merlin". Atant s'en torna Merlins et fist son esplumoir, et entra dedens, ne onques puis au siecle ne fu veüs ».

23 Sur l'Esplumoir Merlin, voir aussi Helen Adolf, « The *Esplumoir Merlin*: a study in its cabalistic sources », *Speculum* 21, 1946, p. 173-193 ; Paul Zumthor, « La délivrance de Merlin », *Zeitschrift für romanische Philologie* 62, 1942, p. 370-386 ; Roger Sherman Loomis, « The *esplumoir Merlin* again », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne* 9, 1957, p. 79-83.

24 « En toz enz servent de pledier. / – De qui ? De ce qui a esté ? / – Nenil, ja n'en sera parlé / Par eles, ne ja n'avront pes, / Ainz maintienent toz tens lor ples / De ce qui est a avenir », (v. 2613-2618).

L'anonymat de la voie fait l'objet d'une sorte d'argumentation : le fait que personne n'en est jamais revenu explique que la voie soit dépourvue d'appellation. Elle est donc présentée comme extérieure à tout récit antérieur, autrement dit vierge de toute tradition littéraire. Les possibles auxquels elle ouvre sont ainsi à la fois inconnus et illimités, comme le comprend aussitôt Méraugis qui décide de s'y engager. Penser cette voie, puis la Cité et l'Île tout aussi dépourvues de noms, en relation avec l'Esplumoir Merlin, comme Raoul de Houdenc l'a fait, autorise à voir en elles la promesse de l'ouverture d'un après-narratif, la garantie de la nouveauté par rapport aux récits de l'illustre prédécesseur qu'est Chrétien. Et cette nouveauté passerait, encore une fois paradoxalement, par la reprise et la réécriture d'un des passages les plus célèbres de l'œuvre antérieure, la Joie de la Cour d'*Erec et Enide*, comme si Raoul choisissait d'affronter directement la tradition pour mieux s'en affranchir et imposer sa propre voix. Il est inutile de revenir ici sur l'originalité et l'invention de cette réécriture, que Michelle Szkilnik entre autres critiques a déjà analysée²⁵ ; mais qu'au bout de la Voie sans nom Méraugis trouve, sur l'Île sans nom, le chevalier au nom le plus emblématique de la cour arthurienne, Gauvain, laisse encore à penser que Raoul prend ses distances, à travers la thématique du nom, avec la coutume chevaleresque et la tradition littéraire. La Voie sans Nom n'est-elle pas celle qu'il emprunte, à la suite de son protagoniste, pour se livrer à la plus totale liberté de création²⁶ ? Celle à l'issue de laquelle il revendique le plus l'effet de surprise et procède, somme toute, à un travestissement des textes antérieurs, mimétique de cet épisode de l'Île sans Nom où Méraugis endosse un déguisement féminin pour tromper les gardiens de Gauvain²⁷ ? Les reproches qui sont ensuite faits à Gauvain par la jeune Amice à cause de son attitude anti-courtoise sur l'Île ne peuvent que conforter l'idée que Raoul s'amuse à ébranler les valeurs. D'ailleurs, un peu plus tard dans le roman, les chevaliers de la cour blâmeront fort le neveu du roi Arthur d'accepter de devenir le vassal de Méraugis en échange de la délivrance qu'il lui a procurée sur la même Île :

E dient : « Gauvains a perdu
Son non. Onques mes jor dou monde
Ne fu mes la Table Reonde
Deshonoree fors par lui.
La hontouse jornee d'ui
A tot honi quanqu'il fist onques. » (v. 5451-5456)

25 Michelle Szkilnik, « Méraugis et la Joie de la Cité », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 15, 2008, p. 113-127.

26 Roberta L. Krueger, « The Author's Voice: Narrators, Audiences and the Problem of Interpretation », in *The Legacy...*, *op. cit.*, vol. I, p. 115-140, en part. p. 135.

27 Sur le travestissement de Méraugis, voir en particulier Keith Busby, « Plus acesmez qu'une popine: Male Cross-Dressing » in *Medieval French Narrative*, in K. J. Taylor, *Gender Transgression, Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York-London, Garland, 1998, p. 45-59.

Comme s'il était fait table rase du passé, Gauvain a perdu son nom, c'est-à-dire la réputation que la tradition antérieure avait établie, et cette perte est le résultat de la liberté qu'il doit à Méraugis sur l'Île sans Nom. La coïncidence, même si elle est fortuite, mérite d'être soulignée. Cependant, à l'issue du combat qui oppose les chevaliers de la Table Ronde, ralliés à Gorbain pour l'aider à récupérer Lidoine, aux hommes de Bergis, aidés par Méraugis et Gauvain, le neveu du roi Arthur est pardonné par ses compagnons et retrouve son nom²⁸. Là encore, Raoul de Houdenc fait mine un instant de décevoir la tradition en prenant appui sur le personnage de Gauvain, pour mieux la réhabiliter peut-être, en une démarche conforme à celle qui a été analysée dans plusieurs études soulignant le curieux assemblage chez cet auteur de l'inventivité narrative et du conservatisme idéologique²⁹.

Il est temps de nous intéresser à présent au versant allégorique de son œuvre, à un genre donc, qui présente *a priori* une norme morale immuable reposant sur les exigences de noms mis au service du système des personifications. Il n'y a qu'à rappeler, dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun, la réprobation de Honte à l'égard de Danger qui, amadoué par Ami, accorde une entrevue à l'amant. Honte, indigné par la faiblesse de Danger, relève la contradiction qui existe entre son nom et sa fonction essentielle d'obstacle : « Il n'afiert pas a vostre non / Que vous faciez se anui non³⁰ » (v. 3693-3694), ce qui provoque aussitôt le retour de l'hostilité attendue de la part de Danger. Or, au cours du prologue de cette allégorie courtoise qu'est le *Roman des eles*, l'insistance avec laquelle Raoul insiste sur le rapport qu'il veut voir exister entre le nom et l'essence de chevalerie est frappante :

Tel hautece et tel dignité
A en lor Non, par verité,
Por ce fust droiz, sans contredit,
Qu'il fussent tel com lor Nons dit (v. 25-28³¹).

Si le retour du substantif « non » dans les vers 31 à 54 peut y être interprété, ainsi que l'a fait Marc-René Jung, comme un exemple du penchant de l'auteur pour le jeu de mots assimilé à une technique littéraire³², il le dépasse selon nous pour devenir l'affirmation militante, presque obsessionnelle, et peut-être trop appuyée pour être honnête, de l'exigence d'une adéquation entre le nom – ici le titre chevaleresque – et la réalité qu'il recouvre et doit assumer. On retrouvera, exprimé à plusieurs reprises dans la suite du texte, ce lien entre

28 « De la grant joie qu'il orent / Ont lor doel a baudor torné. / Le blasme qu'il orent torné / Sor monseignor Gauvain si grant / Devint honor a tant por tant, / .C. tanz que l'en ne porroit dire », (v. 5777-5782).

29 Voir par exemple Renate Blumenfeld-Kosinski, « Arthurian Heroes... », art. cit., p. 79-92.

30 Guillaume de Lorris, Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Le Livre de Poche, 1992, p. 222.

31 Raoul de Houdenc, *Il roman des eles*, éd. Matteo Majorano, Adriatica editrice, 1983. Voir aussi le développement des v. 31-54.

32 Marc-René Jung, *Études sur le poème...*, op. cit., p. 248.

nom et être³³, avec notamment le parallèle, souligné par la coupe à l'hémistiche, que Raoul établit entre le nom porté par les sept ailes de Courtoisie et leur nature profonde :

[...] Or recovient,
Por ce que volentez me vient,
Que de l'ele de Cortoisie
Les .VII. cortoisies panes die,
Comment ont non, quels doivent estre. (v. 269-273)

Un peu plus loin l'auteur, faisant de nouveau appel à la question du nom, recourt à deux figures opposées, la chevalerie et la *lecherie*, selon la dynamique, fondée sur l'antithèse, de la littérature allégorique :

Ainz covient qu'il soit toz entiers
Ou lechierres ou chevaliers,
Quar li Nons de Chevalerie
Est contrepois de lecherie,
Ne ja n'avendra par reson
Que l'uns toille a l'autre son non. (v. 451-456)

Or, le chevalier dont la conduite est reprehensible par trop grande *lecherie* est doté d'un bouclier qui est à double face, « l'escu a Non divers : / c'est li escus à deus envers » (v. 469-470). Le groupe « a Non » a été interprété comme le complément prépositionnel de l'adjectif « divers » : « contraire à, opposé à, hostile à », soit le « bouclier contraire à l'Ordre³⁴ ». Pourtant, le sens de « différent » est attesté en ancien français³⁵, de sorte qu'il est aussi possible de lire ce vers comme un syntagme plein, soit le « bouclier au nom changeant », où le substantif indéterminé « non » serait le complément du nom « escu ». Le nom du bouclier serait instable parce que l'objet, comme le chevalier qui le porte, possède deux faces antagonistes et contradictoires.

A priori, dans le système allégorique, le nom et l'identité se confondent inéluctablement : le nom est essence, tandis que, dans la tradition romanesque courtoise, le nom, bien qu'il fonde tout autant au final l'identité, peut par intermittences s'en rendre indépendant, être dissimulé³⁶ ou encore évoluer³⁷, jusqu'à devenir l'enjeu même de la narration. Or n'est-il pas possible d'établir un rapport homologique entre le fait que la conduite du personnage dans le genre allégorique soit apparemment toute tracée en vertu du nom qu'il porte et le fait que Raoul de Houdenc revienne à plusieurs reprises dans ses romans, comme nous

33 Sur le lien entre nom et essence dans le métadiscours littéraire, Voir Dominique Lagorgette, « La vérité du nom... », art. cit., p. 278-281.

34 Voir par exemple la traduction qu'en donne Matteo Majorano : « *quello che al torneo porta lo scudo diverso dal proprio Ordine* », (éd. cit., p. 100).

35 Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous les dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, 1880-1902, vol. 9, p. 398.

36 Nombre d'œuvres romanesques recourent au motif du nom qui reste caché : Marie-Luce Chênerie, *Le chevalier errant...*, op. cit., chap. « La révélation du nom ou du surnom », p. 638-644.

37 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, éd. bilingue Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1990, v. 3519-3520.

l'avons montré, à la question du nom ? On osera à ce sujet une modeste mise en parallèle entre les deux systèmes dans lesquels notre auteur s'est illustré :

Allégorie courtoise	Roman courtois
Norme morale	Tradition littéraire (« fondée » par Chrétien de Troyes)
<i>Abstractum agens</i> soumis à des actions déterminées en vertu du nom qu'il porte	Protagoniste (Keu, Gauvain) dont la conduite fait l'objet d'une attente d'autant plus grande que son nom est célèbre

Or, en jouant dans plusieurs épisodes avec les noms dans ses romans, Raoul ose l'écart, le pas de côté, l'irrespect au moins de façon fantasmagorique. Qu'en est-il dans ses textes allégoriques ? Le prologue du *Roman des eles* pourrait laisser supposer qu'ils se déroulent de leur côté en pleine conformité avec la tradition, au sens où les abstractions qu'ils mettent en scène se comportent ainsi que leur nom le laisse attendre. Juger de cela en détail mériterait une deuxième étude³⁸. Notons cependant que ce texte s'achève par des vers qui lui attribuent par deux fois le nom de « romanz » :

De cest conte conter avant
N'ai talent que plus m'entremete.
Si est droiz que je non [n']i mete
A cest romanz ? Par foi, je non !
Li Romanz des eles a non. (v. 656-660)

Ce classement générique somme toute surprenant³⁹ pourrait fonctionner comme l'indice du refus de l'auteur de voir ranger son œuvre là où on l'attendrait trop, parmi les textes didactico-allégoriques dont la clef de voûte est l'adéquation du nom et de l'être. On ne peut qu'être frappé par ce pas de côté final, fondé encore sur l'onomastique, tel un ultime coup de rein donné pour désolidariser le texte de l'attendu du genre.

Peut-être est-ce précisément ce type d'écart, dont Raoul est coutumier, qui explique les derniers vers énigmatiques que seul le manuscrit du Vatican comporte et qui ont déjà fait l'objet d'abondants commentaires⁴⁰ :

E ge lo bien quë il s'en taise.
Por ce que cis contes miex plaise
I deüst il autre non metre,
Car li sornons, ce dist la letre,
Est si vers le mont entechiez,
Se ce ne fust vilains pechiez

38 On pourra consulter, dans le présent volume, l'article de Marylène Possamaï qui observe que le *Songe d'Enfer*, bien que considéré comme un texte allégorique, est dépourvu de la valeur didactique attachée à ce genre.

39 Voir à ce propos l'article d'Isabelle Arseneau dans le présent volume.

40 Voir notamment *Guillaume de Dole*, éd. G. Servois, Paris, Firmin Didot, 1893, p. 30-36 ; Meraugis, éd. cit., p. 445.

Je blasmasse lui e son livre.
Que hom qui d'aumosnes doit vivre
Doit toz jors ses pechiez plorer
E por ses bienfeters orer. (v. 5898-5907)

Dans cette coda moralisatrice ajoutée à l'épilogue où Raoul prend le parti de se nommer, il est donc question, encore, de *nom* et de *sornom*, en un jeu qui ne peut guère manquer de faire penser au *Conte du Graal*. Et précisément, le manuscrit du Vatican, daté de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle⁴¹, conserve le *Meraugis* à la suite du *Chevalier de la Charrette* et du *Chevalier au Lion*. Il est donc tentant, à mon sens, de voir dans le syntagme « autre non » de la coda une allusion à peine voilée à l'illustre prédécesseur champenois, et cela qu'il s'agisse du regret d'un copiste ou qu'il s'agisse d'une facétie de Raoul, car après tout la preuve n'est pas entièrement faite que cette coda est apocryphe. Elle serait même bien dans l'esprit de l'auteur, un ultime dédoublement pour rendre hommage au « père » tout en s'en démarquant par une pirouette de fausse modestie⁴².

En imaginant des épisodes qui convoquent la thématique du nom et en font la cible récurrente de stratégies narratives, Raoul de Houdenc joue donc sur l'attente lettrée, en faisant mine de l'ignorer, de la décevoir, voire de la tromper. Il expérimente ainsi des écarts possibles par rapport à la tradition littéraire incarnée par Chrétien de Troyes, s'octroie des bulles de liberté en retravaillant une matière connue, respectée et finalement attendue. Mais s'il fait mine de s'en écarter et de prendre des chemins de traverse, ces derniers le ramènent en fait toujours à cette tradition au point qu'il finit par en devenir l'un des auteurs paradigmatiques au côté de Chrétien, comme le montre l'association de leurs deux noms, quelques décennies plus tard, dans le *Tournoiementz Antecrit* de Huon de Méry qui leur rend un égal hommage : « Molt mis grant peine a eschiver / Les diz Raol et Crestien, / C'onques bouche de crestien / Ne dist si bien com il disoient⁴³ ».

41 Sur le manuscrit du Vatican, Bibliothèque Apostolique, Reg. lat. 1725, qui conserve le texte de *Meraugis* (fol. 98v-130v), voir Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones, Lori Walters, dir., *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, 2 vol., Amsterdam, Rodopi, 1993, vol. II, p. 62-63 ; Christine Ruby, *Mise en page et mise en texte dans les manuscrits de Chrétien de Troyes (XIII^e-XIV^e siècles)*, Thèse de l'Université de Paris IV-Sorbonne, juillet 2000, vol. I, p. 234-243.

42 Cette coda semble pouvoir être rapprochée des derniers vers de *l'Escoufle* de Jean Renart (début XIII^e siècle) : « Pour çou si di c'on ne doit mie / Blasmer le rouman pour le non, / C'on fait par bien povre seurnon / A cort connoistre maint preudome, / Çou'n est et la fins et la some », (v. 9098-9102, Jean Renart, *L'Escoufle*, Genève, Droz, 1974). Si Paul Zumthor, dans *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 45, a pensé déceler dans les mots centraux du troisième vers – fait par bien povre – le « surnom » en question, à savoir Renart, nous y voyons un *topos* de fin de roman, chargé de faire valeur l'œuvre ou son auteur en remettant au premier plan la question du nom propre qui conservera sa renommée.

43 Huon de Méry, *Le Tournoi de l'Antéchrist (Li Tournoiementz Antecrit)*, éd. Georg Wimmer, prés., trad. et annoté par Stéphanie Orgeur, Orléans, Paradigme, 1994, (ici v. 3534-3541).

Des contes *de courtoisie, et de biax motz* *et de plaisanz*

Statut et légitimité du divertissement littéraire chez Raoul de Houdenc

Hélène Dupraz-Rochas

Université Paris-Sorbonne (RAJOUTER le centre de recherche), France

À la fin du *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc se trouve un épisode qui peut apparaître comme l'aboutissement du parcours sur la voie d'Enfer et comme une possible clef interprétative du dispositif allégorique de l'œuvre. Parvenu à destination, le narrateur-pèlerin est reçu somptueusement par le Roi d'Enfer, hôte parfait qui exerce à sa cour les vertus courtoises, notamment la première d'entre elles, la largesse¹. Au terme du festin, le Roi fait apporter un livre et demande au narrateur de lui en faire lecture ; ce dernier s'exécute et lit à haute voix « les vies des fols menestrels² ». Cet épisode a fait l'objet de bien des commentaires ; nous nous appuyerons pour nos considérations liminaires sur l'analyse de Fabienne Pomel dans son ouvrage sur les *Voies de l'au-delà*³. De la thématique du plaisir, paradoxalement omniprésente dans le *Songe d'Enfer*, ce passage nous offre une déclinaison particulière. C'est en effet le plaisir du Roi d'Enfer qui est le but de la performance, comme le narrateur nous le montre lorsqu'il déclare : « Li rois qui por lui deporter / Me fist un sien livre aporter⁴ ». Ce but est d'ailleurs atteint, ce que soulignent les paroles mêmes

- 1 Comme l'écrit Georges Duby, la largesse est la « vertu majeure du système de valeur aristocratique » (« La "Renaissance" du XI^e siècle. Audience et patronage », in *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, Paris, 1988, p. 195).
- 2 Raoul de Houdenc, *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc: An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, éd. Madelyn Timmel Mihm, Tübingen, Niemeyer, 1984, v. 626.
- 3 Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 205-221 et 261-268.
- 4 Raoul de Houdenc, *The Songe d'Enfer...*, éd. cit., v. 613-614.

du Roi d'Enfer : « "Ici me dites ; / Quar ci me plest molt a oïr"⁵ ». Le plaisir de la réception ne cesse d'être proclamé et revendiqué dans des vers qui font rimer « oïr » et « joïr », « plot » et « ot⁶ ». Ce plaisir est un plaisir esthétique, causé notamment par la beauté de la forme poétique, par les rimes « Si bel, si bien, si leonime⁷ ». Le narrateur est généreusement rétribué pour le divertissement qu'il a procuré au Roi, qui le paye de « quarante sols de deablies⁸ » ; en outre, il y gagne une source d'inspiration :

Je reting du livre par cuer
Les nons et les fais et les dis,
Dont je cuit encore biaux dis
Dire, sanz espargnier nului⁹.

Par un subtil jeu de mise en abyme, Raoul de Houdenc semble ainsi suggérer que ce livre n'est qu'une métaphore de son propre texte¹⁰. La richesse du passage est remarquable ; il conduit en effet à s'interroger sur le statut de la fiction, celui du ménestrel, sur la valorisation du plaisir littéraire et, plus largement, sur la place que le divertissement – le divertissement littéraire en particulier – occupe dans la société courtoise, pistes que nous allons explorer dans cet article.

L'ironie, les procédés d'inversion systématiques qui caractérisent l'écriture du *Songe d'Enfer*, rendent problématique l'interprétation de cet épisode, dans lequel on a pu voir une condamnation des ménestrels¹¹ ou, au contraire, une « défense du statut social de l'écrivain » et l'affirmation d'un « droit au plaisir littéraire »¹². Nous tenterons pour notre part d'en éclairer le sens en questionnant les autres œuvres de l'auteur. Nous nous demanderons tout d'abord si Raoul de Houdenc revendique explicitement dans ces dernières le plaisir et l'agrément littéraires – qui fondent le divertissement – comme il le fait pour le « livre d'Enfer ». Mais la lecture des « vies des fols menestrels » au sein d'un

5 *Ibid.*, v. 628-629.

6 *Ibid.*, respectivement v. 629-630 et 653-654.

7 *Ibid.*, v. 636. Cela est d'autant plus intéressant que l'insistance sur la forme poétique participe, bien souvent, d'une critique de la dimension profane et mondaine d'une œuvre qui vaut davantage par la forme que par le fond, voire de la dénonciation d'une préciosité liée à l'esprit aristocratique. Ainsi Gautier de Coinci, dans un passage de ses *Miracles de la Vierge*, oppose terme à terme l'écriture des « grant signeur » et des « damoyse », « qui a compas et a cisel / tailliez et compassez les rimes / Equivoques et leonimes, / Les biaux ditiez et les biaux contes / Por conter as roys et as contes [...] » à son propre style, dépouillé et sobre (Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, éd. Victor Frédéric Koenig, Genève/Lille, Droz/Librairie Giard, 1955, livre II, II Pr 1 (D. 53), v. 89-93). Il ne s'agit bien entendu que d'une position de principe, Gautier de Coinci recourant par ailleurs abondamment aux procédés qu'il met ici à distance.

8 Raoul de Houdenc, *The Songe d'Enfer...*, éd. cit., v. 657.

9 *Ibid.*, v. 648-651.

10 Voir : Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà...*, op. cit., p. 212.

11 Gilles Roussineau, dans l'introduction à son édition de *La Vengeance Raguidel*, cite ainsi ce passage comme un exemple de l'absence de tendresse de Raoul de Houdenc à l'égard des ménestrels (Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2004, introduction, p. 37, note 124).

12 Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà...*, op. cit., respectivement p. 266 et 614.

parcours allégorique qui déploie de manière paradoxale les valeurs courtoises invite également, comme nous le ferons dans un second temps, à réfléchir aux rapports qui se nouent, autour de 1200, entre courtoisie et divertissement.

La revendication du plaisir littéraire : stratégies génériques

La gratuité du divertissement littéraire est une question problématique à une époque où théologiens et moralistes subordonnent explicitement la littérature à l'éthique¹³. Les textes en vers en langue vernaculaire sont doublement suspects à leurs yeux. Si l'œuvre s'inscrit dans un genre didactique ou si elle comporte une dimension allégorique, le soupçon se trouve en partie levé, mais s'il s'agit d'une œuvre de pure fiction, elle est condamnée.

Ce contexte influe naturellement sur les stratégies que les auteurs développent notamment dans les prologues de leurs œuvres. Le plaisir littéraire s'y dit sur un mode tantôt majeur, tantôt mineur, selon la légitimité du texte. Le cas de Raoul de Houdenc présente donc un intérêt particulier : à la diversité des formes qu'il utilise – traité didactique, songe allégorique, roman, dit – répond la diversité des postures auctoriales et des réflexions sur la problématique du divertissement.

Nous commencerons notre parcours par le *Roman des eles*, situé à une extrémité de l'éventail générique que propose l'œuvre de Raoul. Ce traité de morale – de morale courtoise, nous y reviendrons –, construit autour d'un dispositif allégorique peu développé mais explicite, est placé *a priori* relativement haut sur l'échelle de valeur des moralistes. L'intention didactique est d'ailleurs clairement posée, dans son prologue comme dans son épilogue. Pourtant, c'est dans ce texte que le vocabulaire du plaisir est le plus présent au sein des interventions de l'auteur.

L'accent est particulièrement mis sur le plaisir de l'écriture, affirmé avec une récurrence significative, ce dès le prologue :

Por ce me *plest* en mon romanz
Que des chevaliers vous commanz
Noviaus moz ou l'en porroit prendre
Example, et cortoisie apprendre.
Mes moi *poise* que je ne puis
Plus biau trover que je n'i truis¹⁴.

S'il est souvent difficile de faire le départ, dans le verbe *plaisir*, entre les sèmes de volonté, de bon plaisir, et celui de plaisir, il ne faudrait pas pour autant négliger la seconde orientation sémantique, d'ailleurs actualisée dans ces vers par l'opposition avec *peser*, opposition que renforcent le parallélisme de

13 Voir notamment Jean-Yves Tilliette, *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 31 : « La critique littéraire du XII^e siècle va [...] répétant que la poésie relève de l'éthique (*ethicae subponitur*) ».

14 Raoul de Houdenc, *Le Roman des eles*, éd. Keith Busby, Amsterdam/Philadelphie, J. Benjamins, 1983, v. 5-10. Nous soulignons.

structure et l'allitération. Il n'est pas non plus anodin que le déplaisir dénoté par le verbe *peser* soit d'ordre esthétique, même s'il s'agit là d'une variation sur le *topos* de modestie¹⁵ : c'est l'*engin* de l'auteur, son savoir-faire poétique, qui est mis en cause rhétoriquement pour être mieux affirmé¹⁶. Le narrateur, qui prend la parole dans un des nombreux dialogues qui rythment le texte, ne dit pas autre chose : « Est amors, qui de riens n'i peche, / De cent la plus cortoise teche. / – Or di por qoi. – Je *volentiers*¹⁷ ». L'adverbe *volentiers* exprime le plaisir que le narrateur prend dans la conduite de son texte, et particulièrement dans la justification des comparaisons et des métaphores dont il est friand.

À la pesanteur du déplaisir qu'exprime le verbe *peser* dans le prologue s'oppose la légèreté d'une écriture qui se déploie librement. Raoul formule ouvertement cette idée dans un autre dialogue : « Est a reson a dire voir / Quel escu devoit il avoir. / – Quel escu ? – C'est *legier* a dire [...]»¹⁸. La difficulté du labeur d'écrivain peut également être niée explicitement, comme dans cette variante : « Or vos ai dit trestot *sanz painne* / Des deus eles la deereine [...]»¹⁹. C'est bien souvent le désir du narrateur, son bon plaisir que Raoul choisit de mettre en avant avec désinvolture, ce qui apparaît du reste comme une constante dans son œuvre. Les termes *talent*²⁰ ou *volonté* reviennent fréquemment sous sa plume, comme dans ces vers de transition entre l'évocation de l'aile de Largesse et celle de l'aile de Courtoisie :

Tant ai de larguesce avisees
Les sept panes que devisees
Les ai en l'ele. Or recovient,
Por ce que volentez me vient,
Que de l'ele de cortoisie
Les sept cortoisies panes die,
Comment ont non, qu'els doivent estre²¹.

Si, avec l'emploi du verbe *recovenir*, Raoul commence par esquisser l'idée d'une nécessité extérieure qui s'imposerait à lui, c'est pour la contredire immédiatement par l'affirmation de sa volonté, toute puissante dans la conduite de son œuvre.

Parce qu'il se place dans un cadre générique dont la légitimité est peu problématique, Raoul de Houdenc peut développer dans le *Roman des eles* un

15 Voir : Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 103-106.

16 Raoul évoque explicitement son habileté d'écrivain dans *Meraugis*, lors de la description du tournoi qui ouvre le roman : « Ne ferai mie lonc sejour / En lor proeces deviser, / Ainz vos voeil le conte conter / Si come g'en sai la matire, / E mon engin e mon sens tire / A conter en la verité » (Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez. Roman arthurien du XIII^e siècle*, éd. bilingue Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004, v. 278-283).

17 Raoul de Houdenc, *Le Roman des eles*, éd. cit., v. 607-609. Nous soulignons.

18 *Ibid.*, v. 461-463. Nous soulignons.

19 *Ibid.*, manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 19152, f. 39r-41r, ajout après le vers 655 du manuscrit A (BnF, fr. 837, f. 54r-57r). Nous soulignons.

20 Citons ces deux vers tirés de l'épilogue de l'œuvre : « De cest conte conter avant / N'ai talent que plus m'entremete » (*ibid.*, v. 656-657).

21 *Ibid.*, v. 267-268.

réseau de notations qui font du plaisir, du bon plaisir et du désir les fondements de son acte d'écriture.

Il en va tout autrement dans le cas des fictions narratives, qui apparaissent *a priori* comme des objets de suspicion. Contrairement à d'autres auteurs du temps qui, à l'instar de Jean Renart dans son *Roman de la Rose*²², revendiquent explicitement la gratuité du divertissement littéraire, Raoul de Houdenc cherche pour sa part à conjurer les critiques adressées aux « romanz de vanité²³ ».

L'absence de prologue dans la *Vengeance Raguidel* nous prive d'un moment habituellement clef dans la problématisation des notions de plaisir et de divertissement²⁴, et nous ne nous arrêterons pas sur cette œuvre dont l'épilogue ne mentionne pas la visée divertissante²⁵. Soulignons cependant que cette absence est en elle-même signifiante : elle nous paraît témoigner de l'intériorisation du discrédit moral qui frappe les œuvres de fiction.

Plus intéressant pour nous est *Meraugis de Portlesguez*. La tradition manuscrite de ce roman illustre en effet le rapport problématique du roman au plaisir. Seul l'un des manuscrits contenant *Meraugis*, celui de Vienne, comprend un prologue. Ce dernier est probablement l'œuvre du copiste, manifestement gêné par la tonalité et la forme du roman de Raoul²⁶. Il choisit ainsi d'alléguer d'entrée de jeu la valeur morale de l'œuvre, en martelant l'adjectif *bon* qui n'apparaît pas moins de quatre fois dans les neuf premiers vers du texte. Il détourne par ailleurs les critiques attendues vers la figure des *rimeour de sirventeis* dont il se démarque vigoureusement, reprenant en cela le

22 Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 1969. La *delectatio* est revendiquée comme but unique de l'écriture dans le prologue de cette œuvre.

23 Nous empruntons cette expression au prologue de la *Vie des Pères*, in *Französische Literaturästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts*, éd. Ulrich Mölk, Tübingen, Max Niemeyer, 1969, p. 95, v. 33-35.

24 *La Vengeance Raguidel* présente en fait un passage métadiscursif proche de la topique des prologues par les thèmes qu'il aborde (cf. Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, éd. cit., v. 3320-3325) ; en jouant sur l'ordre des parties de son discours, le romancier semble illustrer ici l'*ordo artificialis* valorisé par les *artes poeticae* de l'époque. On ne relève toutefois aucune mention du plaisir dans ces vers qui insistent au contraire sur la vérité de la *matere*.

25 Nous pouvons cependant noter que, comme dans le *Roman des eles*, Raoul fait souvent de son bon plaisir le principe de conduite de la narration dans la *Vengeance Raguidel* (voir par exemple *La Vengeance Raguidel*, éd. cit., v. 4089-4091). La *Vengeance* témoigne également de l'intérêt que Raoul porte au plaisir de son public, qu'il exprime parfois sous la forme de préceptes qui ne dépareraient pas dans un art poétique (« [...] mais ja li conte reconté / n'ierent ascolté volentiers », *ibid.*, v. 2768-2769). Enfin, si l'épilogue passe bien sous silence le plaisir, le manuscrit de Chantilly souligne néanmoins la visée délectable du roman en une mise en abyme malicieuse : l'épilogue est en effet immédiatement précédé par des vers qui mentionnent avec insistance la joie d'Arthur et de sa cour à l'écoute du récit à deux voix qu'Yder et l'amie de Raguidel font des exploits de Gauvain – à l'écoute de la *Vengeance* donc (*ibid.*, v. 6090-6100).

26 Comme Isabelle Arseneau le rappelle dans ce volume, ce copiste donne également une forme plus convenue et traditionnelle au roman, en gommant les dialogues entre narrateur et narrataire qui émaillent le texte de Raoul.

topos *ad adversarium*²⁷ que Chrétien de Troyes utilisait dans le prologue d'Érec et Énide. En les associant au terme *noient*²⁸, il repousse l'une des accusations les plus fréquemment adressées aux œuvres de fiction en langue vernaculaire, celle de vanité.

Pourtant, la thématique du plaisir n'est nullement absente de ce prologue. Mais lorsqu'elle apparaît, c'est sous la forme d'un aphorisme qui soumet le plaisir de l'auteur à la valeur morale de l'œuvre : « Car joie est de bon oeuvre faire / De matire qui touz jours dure²⁹ ». Le choix du terme *joie* n'est d'ailleurs pas innocent : ses connotations religieuses le rendent moins suspect que *delit* ou *deduit*. Passant de la figure de l'auteur à celle du lecteur-auditeur, le copiste place le plaisir au cœur de la poétique de l'œuvre qu'il qualifie de « conte de courtoisie / Et de biax motz et de *plaisanz*³⁰ ». L'emploi de l'adjectif verbal *plaisanz* présente le plaisir du public comme acquis : il apparaît comme une caractéristique essentielle de l'œuvre. Quant au rapport – fondamental pour notre propos – du plaisir à la courtoisie, nous l'envisagerons dans la suite de l'article.

Le copiste du manuscrit de Vienne invoque ainsi une tradition qui présente l'utile et l'agréable comme indissociablement liés, et souligne l'utilité récréative de cette *fable*. Le plaisir littéraire, en apparence instrumentalisé, devient alors acceptable.

Un autre manuscrit de *Meraugis*, celui du Vatican, semble lui aussi subordonner le plaisir de la fiction à la valeur morale de l'œuvre. Le copiste – Raoul ? – ajoute à l'épilogue, présent dans les quatre manuscrits qui donnent la fin du roman, une *coda* moralisante. Ces vers étonnants, qui se closent sur le verbe *orer*, se caractérisent par une tonalité religieuse fortement marquée, qui entraîne la condamnation de l'auteur et de son nom flétri par une mauvaise réputation³¹ ; le plaisir est ainsi subordonné à la moralité de l'auteur, selon une quasi-synonymie de l'écrivain et de l'écriture. Le *je* qui s'exprime ici, distinct du *je* de l'auteur, incarne au sein même de l'œuvre les détracteurs d'une littérature de pur divertissement. Cependant le dédoublement même des instances énonciatives semble nous inviter à mettre à distance ces réflexions moralisantes, qui contrastent fortement avec le ton général de l'œuvre.

Ces jeux de masques, ces stratégies d'esquive dessinent donc dans *Meraugis* une *persona* auctoriale complexe et composite, reflet du statut problématique de la fiction divertissante au début du XIII^e siècle.

27 Sur le topos *ad adversarium* – ou dénigrement des rivaux – et son utilisation par ces deux auteurs, voir Keith Busby, Chrétien de Troyes et Raoul de Houdenc : « Romancing the Conte », *French Forum* 16, 1991, p. 136.

28 « Cil autre qui sont rimeour / De servanteis, sachiez que font : / Noient dient, car noient vont / Leur estude et leur motz q'il dient. / Contrediseur noient ne dient / Point de leur sens » (Raoul de Houdenc, *Meraugis*..., éd. cit., prologue du manuscrit de Vienne, v. 10-15).

29 *Ibid.*, v. 6-7.

30 *Ibid.*, v. 28-29. Nous soulignons.

31 « Por ce que cis contes miex plaise / I deüst il autre non metre » (*ibid.*, v. 5899-5900).

Quant au *Dis Raoul de Hosdaing*, ce sont moins ses passages métadiscursifs que son évocation des ménestrels, ces amuseurs professionnels, qui apportent des éléments à notre réflexion. Le manuscrit de Berne s'ouvre sur le topos de la *laudatio temporis acti* et sur la mention des « risés » que les ménestrels avaient l'habitude de raconter : « Por beles risés conter, / Soloient menestrel monter / En grant enor et en grant pris [...] »³². Le lien entre la figure du ménestrel et l'isotopie du rire se poursuit lorsque Raoul déclare que la fonction du ménestrel est de dire des choses qui fassent « la gent rire »³³. Dans le manuscrit de Nottingham, l'auteur énumère les activités des ménestrels qui devraient leur assurer une généreuse rétribution : « beax mos », « bel parler », « solas », « viëler » et « deduit »³⁴. Parmi ces termes, *solas* comme *deduit* renvoient au plaisir du divertissement. Raoul ne nous donne-t-il pas ainsi une définition indirecte de la fonction de ses œuvres, lui qui semble s'être peint sous les traits d'un ménestrel dans le *Songe d'Enfer* ?

Le *Dis*, tout comme le *Roman des eles* et, de façon plus détournée, le *Songe d'Enfer*, témoignent d'une valorisation certaine de celui qui « fai[t] profession de divertir les hommes »³⁵, valorisation étonnante lorsqu'on connaît les condamnations répétées dont le jongleur fait l'objet de la part de l'Église³⁶. Il ne s'agit pourtant pas de cas uniques parmi les œuvres de l'époque³⁷. Pour comprendre le prix accordé au divertissement et à celui qui en est l'artisan, il nous semble qu'il faut le considérer à l'aune de deux phénomènes : le « développement d'un système idéologique propre à l'aristocratie laïque »³⁸, coïncidant avec l'apparition dans les cours d'un « type de jongleur d'élite »³⁹. Ce dernier, qui peut prendre le nom de *ménestrel*⁴⁰, apparaît comme un intermédiaire entre l'idéologie courtoise et la poétique des œuvres dont il est le vecteur et parfois l'auteur.

32 Raoul de Houdenc, *Li Dis Raoul Hosdaing*, éd. Charles H. Livingston, *The Romanic Review* XIII-4, october-december 1922, p. 292-304, v. 1-3.

33 *Ibid.*, v. 20.

34 *Ibid.*, manuscrit de Nottingham, v. 12-16.

35 Edmond Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1910, p. 2.

36 Seuls trouvaient grâce aux yeux de l'Église les jongleurs qui chantaient les vies de saints et les chansons de geste, et procuraient ainsi un divertissement profitable à leur public. Sur cette question, voir les études d'Edmond Faral (*Les Jongleurs...*, *op. cit.*) et Silvère Menegaldo (*Le Jongleur dans la littérature narrative des XI^e et XII^e siècles. Du personnage au masque*, Paris, Honoré Champion, 2005).

37 Nous pensons notamment au personnage de Jouquet dans *Le Roman de la Rose* de Jean Renart.

38 Georges Duby, « La "Renaissance" du XI^e siècle... », in *Mâle Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 183.

39 Edmond Faral, *Les Jongleurs...*, *op. cit.*, p. 85.

40 La distinction qu'Edmond Faral établit entre les jongleurs (« nomades qui exploitaient leur œuvre en la colportant çà et là », *op. cit.*, p. 178) et les ménestrels (« écrivains qui composaient pour le plaisir d'une cour princière », *idem*) a été notamment remise en cause par Silvère Menegaldo (*op. cit.*, p. 15-16). L'emploi du terme *menestrel* par Raoul de Houdenc nous paraît cependant participer de sa stratégie de valorisation de l'amuseur professionnel.

Valorisation du divertissement et développement d'un « contre-monde culturel⁴¹ »

C'est à la lumière de ces évolutions que nous allons maintenant tenter d'éclairer la réflexion sur le divertissement littéraire qui parcourt l'œuvre de Raoul. Celle-ci n'est-elle pas un reflet, plus ou moins déformé par le prisme de l'invention littéraire, de l'éthique aristocratique du temps ? Raoul de Houdenc lui-même paraît nous inviter à emprunter cette voie, lui qui ne cesse de souligner le lien entre la courtoisie et l'écriture de ses œuvres.

Nous avons ainsi relevé la moralisation explicite du plaisir littéraire dans *Meraugis*, et cité ces vers qui ont donné son titre à notre article : « [...] conte de courtoisie / Et de biax motz et de plaisanz », dont nous n'avons jusqu'ici commenté que le dernier mot. En fait, le passage d'où ces vers sont extraits est construit autour de l'opposition, récurrente et structurante dans l'œuvre, entre *vilainie* et *courtoisie*, opposition aux implications sociales et morales évidentes. Parallélisme de structure et rythme ternaire lient fortement courtoisie, beauté esthétique et plaisir, qui fondent tous trois la valeur de l'œuvre. Une réflexion morale sous-tend bien ce prologue ; mais il s'agit d'une morale courtoise, qui est loin d'être hostile au divertissement.

C'est du reste aux hommes courtois et nobles que l'auteur s'adresse dans ce prologue, comme seuls dignes de son œuvre⁴² ; c'est encore la *cortesie* que recherchent les malheureux ménestrels du *Dis Raoul de Hosdaing* ; c'est la courtoisie que le narrateur-pèlerin rencontre sur la voie d'Enfer et, hyperboliquement, chez le Roi d'Enfer, à défaut de la trouver sur la terre.

C'est donc vers les valeurs courtoises qu'il nous semble falloir nous tourner pour comprendre le statut du divertissement chez Raoul et, plus largement, dans la littérature de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle. Cette période est marquée par une prospérité nouvelle dont l'aristocratie profite largement⁴³, et qui entraîne une évolution des représentations mentales. Au *memento mori*, peu propice à la frivolité et à la vanité de la littérature profane, succède ce que l'historien Walter Ullmann appelle le *memento vivere*⁴⁴. Le plaisir est alors valorisé par une élite aristocratique qui cherche à s'émanciper de la tutelle morale de l'Église ; Georges Duby va jusqu'à parler de l'hédonisme des seigneurs du temps⁴⁵, qui revendiquent leur droit au divertissement. Mais plus qu'un droit, le divertissement et les états affectifs qui lui sont attachés – plaisir, gaieté, joie, selon l'intensité du sentiment et les circonstances –

41 Karl-Ferdinand Werner, *Naissance de la noblesse. L'essor des élites politiques en Europe*, Paris, Fayard, 1998, p. 485.

42 Voir : Raoul de Houdenc, *Meraugis...*, éd. cit., v. 30-32.

43 Voir : Georges Duby, « La "Renaissance" du XI^e siècle... », in *Mâle Moyen Âge...*, op. cit., en particulier p. 182 sq.

44 Walter Ullmann, *The Individual and Society in the Middle Ages*, Londres, Methuen, 1967, p. 109.

45 Georges Duby, *Art et société au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1997, p. 78.

apparaissent comme une véritable injonction, ce dont se fait l'écho le *Roman des eles* et plus particulièrement la quatrième plume de l'aile de Courtoisie :

Que nus cortois ne doit blasmer
Joie, mes toz jors joie amer,
Et entre les esjoïssanz
Fere joie, et estre joianz
De lor solaz et de lor vie ;
Quar chevalier est cortoisie
Qu'il oie volentiers chançons,
Notes et vièles et sons
Et deduit de menestreus⁴⁶.

La saturation isotopique de ce passage révèle l'importance de la joie et du plaisir dans l'univers curial. Raoul en fait une prescription, au fondement même de l'idéal aristocratique⁴⁷. L'auteur passe du paradigme de la joie à celui du plaisir (*solaz* et *volentiers*) et du divertissement (*deduit*) : à l'attitude générale, véritable *joie de la cour*, répondent les plaisirs particuliers qui la fondent. Et ce sont les *menestreus* qui en sont les artisans – et le symbole.

Ce prix accordé à la notion éminemment profane de divertissement, théorisé dans le *Roman des eles* et illustré par les autres œuvres de Raoul, nous paraît témoigner du mouvement de sécularisation de la culture qui se manifeste à la charnière des XII^e et XIII^e siècles⁴⁸. Certes, la première plume de l'aile de Courtoisie est le devoir, pour le chevalier, d'honorer l'Église⁴⁹. Mais les préoccupations religieuses occupent bien peu de place dans l'œuvre de Raoul. En témoigne, tant dans *Meraugis* que dans la *Vengeance Raguidel*, l'absence frappante de thématiques et personnages religieux⁵⁰. Cette laïcisation de l'écriture est soulignée par le choix de Keith Busby qui édite, à la suite du *Roman des eles*, *l'Ordene de chevalerie* anonyme qui lui est contemporain. Il offre ainsi un exemple éclairant de la contemporanéité de plusieurs conceptions de la chevalerie : si l'auteur de *l'Ordene de chevalerie* considère les institutions chevaleresques en termes religieux, Raoul donne à son public des

46 Raoul de Houdenc, *Le Roman des eles*, éd. cit., v. 317-325.

47 Il convient toutefois de noter que l'écriture satirique de Raoul de Houdenc n'épargne pas ces valeurs courtoises qu'il affirme pourtant avec force dans le *Roman des eles*. Un passage de *Meraugis* semble ainsi se faire l'écho de la valorisation de la joie du *Roman des eles* : « Mes en joie n'a se bien non. / E por itant miex me plest ore / Q'orains. Si fera il encore / Que je n'aim riens tant come joie » (Raoul de Houdenc, *Meraugis...*, éd. cit., v. 2864-2868). Mais ces paroles sont placées dans la bouche de Meraugis le « nice » (cf. Michelle Szkilnik, préface à l'édition de *Meraugis*, *ibid.*, p. 14) et l'on devine le sourire ironique de l'auteur qui sait que les chevaliers, dames et demoiselles qui forment ce cortège joyeux se réjouissent en réalité de la mauvaise coutume de l'Île sans Nom, dont Meraugis fera les frais.

48 Voir : Georges Duby, « La Société chevaleresque. Hommes et structures du Moyen Âge I », in *Qu'est-ce que la société féodale*, Paris, Flammarion, 2002, p. 1183.

49 Raoul de Houdenc, *Le Roman des eles*, éd. cit., v. 274-290.

50 Raoul se plaît même parfois à souligner ce manque, comme dans *Meraugis* lors de l'épisode de l'Île sans Nom : « Couchier se vont e l'endemain / Se leverent li chevalier. / Il n'alerent pas au moustier, / Non, q'en l'isle n'en avoit point » (Raoul de Houdenc, *Meraugis...*, éd. cit., v. 3293-3296).

prescriptions de vie en société, et ce alors même que « le schéma allégorique et didactique des ailes et des plumes est emprunté à la littérature latine religieuse, et plus particulièrement au *De sex alis cherubim*, attribué à Alain de Lille »⁵¹. De même, lorsqu'il utilise, dans le *Songe d'Enfer*, un modèle religieux, Raoul se l'approprie en le laïcisant⁵², afin notamment de « l[e] mettre au service d'une réflexion sur le statut de la littérature et de l'écrivain⁵³ ».

La tradition littéraire médiévale propose à Raoul de Houdenc un jeu-parti quelque peu biaisé : face à l'alternative canonique d'Horace, elle lui enjoint de préférer le *prodesse* au *delectare*, de subordonner le plaisir du texte à sa valeur morale. Dans *Meraugis*, Raoul paraît thématiser ce débat dans le conflit amoureux qui oppose le héros éponyme, qui aime Lidoine pour ses qualités morales, à Gorvain, tenant de la seule beauté extérieure⁵⁴ : à l'issue du jugement des dames semble établie la prééminence de la valeur morale sur la valeur esthétique. La réponse poétique que Raoul développe par ailleurs est pourtant sensiblement différente de cette *doxa*. Témoignant de l'émergence d'une morale profane, courtoise, qui, sous l'impulsion d'une élite laïque, fait de l'affirmation du divertissement et du plaisir l'un des symboles de son émancipation, l'œuvre de Raoul semble choisir de réconcilier les postures *a priori* contraires de *Meraugis* et de Gorvain. Comme le « mestres », auteur du livre des « fols ménestrels », Raoul de Houdenc écrit pour sa propre délectation et pour le divertissement de son public, qu'il affirme comme valeurs courtoises.

51 Gilles Roussineau, introduction à l'édition de la *Vengeance Raguidel*, éd. cit., p. 35.

52 Voir l'article de Gianfelice Peron, « Raoul de Houdenc e la laicizzazione dell'allegoria », *Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano* 11, 1980, p. 109-121. Comme l'écrit Marc-René Jung, Raoul « est le premier à faire usage de l'allégorie à des fins non religieuses » (*Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, Francke, 1971, p. 245).

53 Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà...*, op. cit., p. 247.

54 Nous faisons ici référence à l'expression « radicalisée » de cette opposition – qu'on trouve exprimée notamment aux vers 494 à 510 – sans préjuger des nuances qu'il conviendrait de lui apporter pour d'autres passages du roman. Il s'agit là, nous semble-t-il, d'une déclinaison intéressante de la dialectique *intus/foris* qui occupe une place essentielle dans les écrits médiévaux sur la littérature de fiction.

Le faux-semblant d'un discours élogieux : la largesse chez Raoul de Houdenc

Philippe Leblond

Université de Montréal, Canada / Aix Marseille Université, (*RAJOUTER l'unité*), France

Anthime Fourrier puis Gilles Roussineau ont déjà noté que le péché d'avarice et la vertu de la largesse sont des thèmes récurrents dans les œuvres de Raoul de Houdenc¹. Puisque la société du poète subissait de profondes mutations – elle se réurbanisait et une nouvelle catégorie sociale de travailleurs, la bourgeoisie, émergeait – et que l'utilisation accrue de l'argent comme moyen d'échange pouvait aider à la propagation de l'avarice, il se peut que le poète ait voulu faire l'éloge de la vertu courtoise de la largesse tout en critiquant ceux qui succombaient au vice opposé. Or, au final, le discours du poète est un faux-semblant, car les larges (ceux qui pratiquent la largesse) le sont certes en apparence, mais, en fait, sont tout aussi peu vertueux en largesse que les bourgeois avares².

Raoul de Houdenc et son époque

Raoul de Houdenc a vécu de la fin du XII^e au début du XIII^e siècle. L'Europe de ce temps, à la suite de diverses avancées techniques (rénovation des pratiques agricoles, progrès de l'artisanat et de l'industrie) se réurbanisait. Les villes,

- 1 Anthime Fourrier, « Raoul de Houdenc : est-ce lui ? », in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, vol. II, *Philologie médiévale*, Gembloux, Duculot, 1964, p. 165-193, p. 171 et 192 ici ; Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2004, p. 36.
- 2 Lors de la lecture de cette communication, nous n'avions pas encore pris connaissance de la thèse de doctorat de Carine Giovénal : « *Du bestournement au renouvellement* » : *La construction du personnage chez Raoul de Houdenc (XIII^e siècle)*, Université de Provence, 2011, remaniée et publiée : Carine Giovénal, *Le Chevalier et le Pèlerin. Idéal, rire et réalité chez Raoul de Houdenc (XIII^e siècle)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015. Nous sommes heureux d'arriver aux mêmes conclusions que cette chercheuse.

en plein essor, étaient alors des centres de consommation et, « aux alentours de 1180, dans les régions occidentales [...] commence alors un second Moyen Âge, celui des bourgeois et des seigneurs³ ». Jusqu'alors, la société féodale était essentiellement agraire. Or, avec ces bouleversements, elle devenait citadine et commerciale à un tel point que, en ville, « nul ne p[ouvai]t [plus] se dispenser d'utiliser de l'argent. [...] [T]out le monde, d'une façon ou d'une autre, d[eva]it passer par le commerce et donc utiliser la monnaie⁴ ».

La circulation accrue de l'argent avait, en fait, dès le xii^e siècle, entraîné la modification des structures de la vie et de la morale. D'une part, le tissu social, auparavant constitué sur une base personnelle – d'homme à homme –, se monnayait de plus en plus. De fait, dans cette société commerciale où tout pouvait s'acheter, ces liens personnels s'affaiblissaient. D'autre part, la monétarisation accrue de l'économie poussait à augmenter sa fortune personnelle⁵. Or ce désir devient vice lorsque l'avare fait tout pour « en aquerre ardanment, en retenir estraingnantment, et en despendre escarsement⁶. » Cette perversion de rapport à l'argent, que l'on retrouve très souvent dans les représentations de la figure du bourgeois⁷, s'était propagée, vers la fin du xiii^e siècle, à toute la société :

[D]ame Avarisse [...] est dame, roine et maisteresse dou monde [...]. Ceste maisteresse a mout grant escole et mout d'escoliers, de haus et de bas, et de toute

3 Patrick Boucheron, Denis Menjot, Marc Boone, Jean-Luc Pinol, *Histoire de l'Europe urbaine*, t. II : *La ville médiévale*, Paris, Seuil, 2011, p. 125.

4 Simone Roux, *Les Racines de la bourgeoisie : Europe, Moyen Âge*, Cabris, Éditions Sulliver, 2011, p. 35.

5 Selon Richard Newhauser, *Early History of Greed: the Sin of Avarice in Early Medieval Thought and Literature*, Cambridge (U.K.)/New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Medieval Literature » 41, 2000, p. 126-127 ; Lester K. Little, « Pride Goes before Avarice: Social Change and the vices in Latin Christendom », *The American Historical Review* 76, 1971, p. 16-59, p. 16, 29-30 ici ; Jacques Le Goff, *Le Moyen Âge et l'argent : essai d'anthropologie historique*, Paris, Perrin, 2010, p. 102.

6 Nous remercions Anne-Françoise Leurquin-Labie de nous avoir offert la transcription du texte du *Miroir du Monde* faite par Édith Brayer. Ce texte est un traité didactique considéré comme un hypotexte de quelque peu antérieur à la *Somme le Roi* de frère Laurent (1279), donc postérieur à l'œuvre de Raoul de Houdenc. Édith Brayer s'est basée, pour cette section du traité, sur le manuscrit Modène, Biblioteca Estense Universitaria, etr. 006 (α.P.9.1). Le passage cité se trouve au fol. 85 et correspond au § 17 du chapitre 36 de l'édition en préparation d'Anne-Françoise Leurquin-Labie. On retrouve ce même extrait au § 17 du chapitre 36 de Frère Laurent (o.p.), *La Somme le Roi*, éd. Brayer Édith, Leurquin-Labie Anne-Françoise, Paris, Société des anciens textes français, 2008, p. 134. Nous préparons en fait une thèse en cotutelle sous les supervisions de Francis Gingras (Université de Montréal) et Chantal Connochie-Bourgne (Université d'Aix-Marseille) sur le *Miroir du Monde*, la *Somme le Roi* et l'*Amalgame Somme-Miroir*.

7 Le bourgeois, citadin, exerçait un métier de service et tirait ses sources de revenus par le commerce. Puisqu'il cherchait constamment à s'enrichir, sa figure devint le symbole par excellence du péché d'avarice. Selon, entre autres, Jean V. Alter, *Les Origines de la satire anti-bourgeoise en France*, t. I : *Moyen Âge-xvii^e siècle*, Genève, Droz, 1966-1970, p. 116-117.

maniere de gens, neis cil ki ont voé a vivre sans propriété rekeurent a s'escole,
par coi il pert bien ke la fins dou monde aproche, car il art tous d'avarisce⁸.

Plus aucune couche de la société n'était ainsi à l'abri du vice d'avarice. Jacques de Vitry, dans son *Historia Occidentalis* (1^{er} quart du xiii^e siècle), fait le même constat : l'avarice se répand chez les fonctionnaires, les princes et les puissants, les paysans et les religieux⁹. Théologiens et prédicateurs vilipendaient les avaricieux : l'avarice était « le péché dont on parl[ait] le plus [entre le xii^e et le xv^e siècle], ce qui fait penser qu'il [était] aussi celui qui pass[ait] pour le plus répandu et le plus grave¹⁰ ».

Si l'on se fie à Anthime Fourrier, Raoul de Houdenc aurait été le neveu de Pierre le Chantre (Petrus Cantor Parisiensis) ; il aurait eu une formation de clerc et aurait pu bénéficier de l'enseignement de son oncle à Notre-Dame de Paris¹¹. Cet enseignement, sans doute imprégné du contexte social et intellectuel de l'époque, a dû être influencé par la philosophie de Pierre, dont le *Verbum abbreviatum* (vers 1187) est une pièce maîtresse. Sont dépeints dans ce traité les différents vertus et péchés – dont l'avarice –, le but étant de détourner le lecteur de ces derniers¹². Raoul de Houdenc devait donc être sensibilisé à ce thème d'une avarice généralisée dans la société, et sans doute a-t-il voulu dénoncer les travers de son temps et redonner leurs lettres de noblesse aux valeurs courtoises, notamment la largesse.

Cette volonté se retrouve dans son *Roman des eles*¹³ :

Por ce me plect en mon roman
Que des chevaliers vous commanz
Noviaus moz, ou l'en porroit prendre
Exemple, et cortoise apprendre. *Roman des eles*, v. 5-8.

Cette œuvre a donc un objectif explicitement didactique d'apprentissage et d'exemplification de la courtoisie¹⁴.

8 Selon la transcription du *Miroir du Monde* d'Édith Brayer, manuscrit de Modène fol. 85 ; chapitre 36, § 9, 12-4 de l'édition en préparation. Un passage similaire se trouve au chapitre 36, § 12-13 de Frère Laurent (o. p.), *La Somme le Roi...*, op. cit., p. 134.

9 Selon Jacques de Vitry, *Histoire occidentale*, éd. bilingue Gaston Duchet-Suchaux, Paris, Éditions du Cerf, 1997, chapitres II-IV, p. 66-73.

10 Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2003, p. 156. À ce sujet, Lester K. Little soutient que, dans la société commerciale, le vice par excellence est l'avarice, alors que, auparavant, l'orgueil occupait cette place. Selon Lester K. Little, « Pride Goes before Avarice... », art. cit., p. 38. Le tout n'est toutefois pas aussi simple. En effet, selon la *Somme le Roi*, entre autres, l'orgueil était encore, à la fin du xiii^e siècle, le péché par excellence : « Orgueus est li rois des vices ; c'est li lions qui tout deveure. » Chapitre 31, § 40 de Frère Laurent, *La Somme le Roi*, op. cit., p. 115.

11 Selon Anthime Fourrier, « Raoul de Houdenc... », art. cit., p. 178.

12 *Ibid.*, p. 186.

13 Raoul de Houdenc, *Le Roman des eles. The anonymous Ordene de chevalerie*, ed. Keith Busby, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 1983.

14 Selon, entre autres, Gianfelice Peron qui souligne que, dans le *Roman des eles*, le poète semble encore espérer dans la possibilité d'enseigner les valeurs de la civilisation courtoise. Selon Gianfelice Peron, « Raoul de Houdenc e la laicizzazione dell'allegoria », in Daniela Goldin,

Le *Roman des eles* : clé de voûte des œuvres de Raoul de Houdenc

Keith Busby a relevé que le *Roman des eles* – œuvre de jeunesse de l’auteur – pouvait être considéré comme une clé de lecture du roman arthurien *Meraugis de Portlesguez*¹⁵. Mais on peut élargir ce constat à toute la production littéraire de Raoul de Houdenc.

Le poète soutient en fait que la prouesse d’un chevalier, qui veut gagner en honneur, doit être soutenue par deux ailes : Largesse et Courtoisie. Sa bravoure seule est vaine :

N’afiert pas a chevalerie
Que chevaliers por sa proesce
Doie en despit avoir larguesce,
Quar par proece, a droit conter,
Ne puet nus en haut pris monter,
S’en la proece n’a deus eles. [...]
Larguesce doit estre la destre
Et la senestre cortoisie. *Roman des eles*, v. 136-141 ; 144-145.

S’il ne pratique pas la largesse, le chevalier ne peut gagner en prouesse, idée que l’on retrouve dans *Meraugis de Portlesguez* :

Li bien, biauté, senz e præce,
Ne valent nient *se largece*
I faut. Car largece enlumine
Præce e largece est mecine
Par qoi præce monte en haut.
Nuls ne puet, *se largece i faut*,
Conquerre pris par son escu. *Meraugis de Portlesguez*, v. 3984-3990¹⁶, (nous soulignons).

Le poète souligne ici, deux fois plutôt qu’une, d’une même formule (« *se largece i faut* »), que la présence de l’aile de la largesse est la condition *sine qua non* au gain en prouesse d’un chevalier. Ce dernier, s’il voulait gagner en bravoure, devait donc être libéral et éviter l’avarice¹⁷. Il était donc attendu du chevalier :

1° d’être audacieux en largesse ;

2° de ne pas se soucier de la valeur de ce qu’il distribue ;

Gianfranco Folena, *Simbolo, metafora, allegoria: atti del IV convegno italo-tedesco (Bressanone, 1976)*, Padova, Liviana, 1980, p. 109-121, p. 121 ici.

15 Keith Busby, « Le *Roman des eles* as guide to the sens of *Meraugis de Portlesguez* », in Glyn S. Burgess, Taylor A. Robert, dir., *The Spirit of the Court. Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society* (Toronto 1983), Woodbridge, D.S. Brewer, 1985, p. 79-89.

16 Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, éd. bilingue Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004.

17 La largesse occupait une place supérieure face aux autres qualités morales que le prud’homme et le chevalier devaient respecter. Selon, entre autres, Dominique Boutet, « Sur l’origine et le sens de la largesse arthurienne », *Le Moyen Âge* 89, 1983, p. 397-411, p. 397-398 ici. Le chevalier avare était ainsi peu courtois et, selon Raoul de Houdenc, ses prouesses ne pouvaient pas croître.

- 3° de donner tant aux pauvres qu'aux riches ;
- 4° de ne pas faire de promesses s'il n'a aucune intention de les tenir ;
- 5° de ne pas retarder le don d'un cadeau ;
- 6° d'oublier et ne pas regretter un cadeau même s'il l'a mal distribué ;
- 7° de divertir (ce qui inclut bien nourrir ses invités) généreusement, sans compter¹⁸.

C'est précisément ce concept des sept plumes de l'aile de Largesse qui sera repris par le poète dans ses autres œuvres ; il y glissera des exemples d'actions vertueuses de largesse.

On en retrouve d'abord dans le roman arthurien la *Vengeance Raguidel*. Dans la scène où le chevalier bossu vient à la cour du roi Arthur pour réclamer Ydain, le roi offre l'hospitalité (septième plume de Largesse). Après avoir décliné l'offre du monarque, le chevalier bossu déclare :

Je suis ci venus por savoir
S'en vos puet tant largece avoir
Que l'on m'en a conté et dit,
Que ne faciés nul escondit
A home qui don vos demant. *Vengeance Raguidel*, v. 4221-4225¹⁹.

En effet, le chevalier bossu vient vérifier la libéralité légendaire d'Arthur, qui a la réputation d'être l'archétype de la largesse²⁰. Et il poursuit :

Sans nomer vos le don avant
Vos requier c'un don me dogniés.
Cis dons ne puet estre eslongiés
Que je ne l'aie, o se ce non
Hui perdra vostre cors son non. *Vengeance Raguidel*, v. 4225-4230.

Le chevalier exige que le don lui soit accordé sur le champ²¹, et le roi lui octroie un don en blanc : « Je li otroi. Vallet, or di / Le don que vels de moi avoir²² ».

Arthur applique ainsi les première, quatrième et cinquième plumes de Largesse. Ce n'est qu'à ce moment que le chevalier bossu révèle ce qu'il désire : Ydain. Toutefois, Gauvain propose et obtient que la décision soit tranchée par les armes, et non par la largesse d'Arthur.

18 Ces sept actions correspondent aux sept plumes de l'aile de la largesse. Selon Keith Busby, « Le Roman des eles as guide... », art. cit., p. 80.

19 Raoul de Houdenc, *La Vengeance...*, éd. cit. Voir aussi l'édition de Plouzeau, May, 2002, consultable sur ce site : <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/Vengeance>.

20 Selon, entre autres, Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 99, note de bas de page.

21 Ce type de don est un don contraignant puisque l'intimation du solliciteur ne laisse aucun choix au destinataire ; l'acceptation est donc contrainte. Voir, entre autres, Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000, p. 65.

22 Raoul de Houdenc, *La Vengeance...*, éd. cit., v. 4244-5.

Raoul de Houdenc donne un autre exemple de la première plume de Largesse dans la scène où l'amie de Raguidel décrit à Gauvain son défunt ami qui était « [...] si larges que il donast / Plus q'autres n'osast esgarder²³ ».

Raoul de Houdenc satiriste

Mais l'écriture de Raoul de Houdenc possède aussi une dimension satirique²⁴. Gianfelice Peron a souligné que, dans le *Songe d'Enfer*, le poète traite sur ce mode les vices anticourtois et semble évoquer une situation de crise plus profonde²⁵. En effet, avec l'essor urbain, la civilisation féodale – qui, selon Adalbéron de Laon et Gérard de Cambrai, se divisait en trois ordres : les *oratores*, les *bellatores* et les *laboratores* – cédait sa place à une société des états fondée sur les conditions socioprofessionnelles²⁶.

Avec l'essor de la bourgeoisie, la culture courtoise et ses valeurs, qui prévalaient jusqu'alors, furent déstabilisées. Aux yeux de Raoul, la vie du siècle ne pouvait plus paraître que *bestournée*. Elle ne correspondait plus aux idéaux, sans doute sublimés, du temps d'avant le développement de la bourgeoisie, archétype de l'avarice²⁷ :

Tot est torné en cest affaire [...]
Fortune a la roe tornée ;
Por cest itels l'a bestornée
Dont cis mondes est bestornés
Quand cis maus mondes est tornés
Devers deable a sa partie. [...]
li siecles est defallis. *Dit de Raoul de Hosdaing*, v. 49 ; 85-89 ; 93²⁸.

La vie est désormais *bestornée* et *defallie*, et l'avarice et la largesse sont allégorisées pour être ainsi dépeintes :

23 *Ibid.*, v. 1960-14961.

24 Voir, entre autres, Antime Fourrier, « Raoul de Hodenc... », art. cit., p. 165. La satire étant un genre d'« échappatoire aux frustrations, voire une sorte de mécanisme de défense de l'individu contre le changement (où l'auteur tourne le tout en dérision) ». Sophia Menache, Jeannine Horowitz, « Quand le rire devient grinçant : la satire politique aux XIII^e et XIV^e siècles », *Le Moyen Âge* 102/3-4, 1996, p. 437-463, p. 439 ici.

25 Selon Gianfelice Peron, « Raoul de Houdenc e la laicizzazione... », art. cit., p. 121 ici.

26 Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1982, p. 240.

27 Selon, entre autres, Robert E. Scholes, Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press, 1996, p. 112, cité dans Sophia Menache, Jeannine Horowitz, « Quand le rire devient grinçant... », art. cit., p. 462 ; Lester K. Little, « Pride Goes before Avarice... », art. cit., p. 31. L'avarice n'est pas apparue au XIII^e siècle, de beaucoup s'en faut ! Dominique Boutet note en fait à ce sujet : « E. Köhler rappelle les invectives des troubadours contre les féodaux avarés ». Selon Erich Köhler, *L'Aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois, études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, Paris, Gallimard, 1974, cité dans Boutet Dominique, *op. cit.*, p. 398.

28 Raoul de Houdenc, *Li Dis Raoul Hosdaing*, éd. Charles H. Livingston, *The Romanic Review* XIII-4, october-december 1922, p. 292-304. On peut aussi noter l'édition de Lewis Thorpe, « Raoul de Houdenc: A Possible New Poem », *The Modern Language Review* 47-4, oct. 1952, p. 512-515.

Le faux-semblant d'un discours élogieux : la largesse chez Raoul de Houdenc

Largece muert et honte vit ; [...]
Par quoi est ce que avarisse
A part tot largece abattue ?
Largece qui s'est combatue
Contre avarisse ne se puet
Plus combattre ; per force estuet
Que fuie. [...]
Por c'est largece desarmée,
[...] Largece est vius. *Dit de Raoul de Hosdaing*, v. 23 ; 28-33 ; 52 ; 80.

Avarice a vaincu et mis en déroute Largesse désarmée²⁹. Par la suite, le poète décrit Donner et de Tolir, proches parents de Largesse et d'Avarice :

[...] Doners ert las et mendis,
Povres et nus et en destrece ; [...]
Doners n'ose moustrer ses mains. [...]
Lais, chetis, haïs et blasmez.
Tolirs est biaux et renommez ;
N'est pas chetis ne recreüs,
Ainz est et granz et parcreüs.
De cuer, de cors, de braz, de mains,
Est granz assez ; Doners est nains. *Songe d'Enfer*, v. 118-119 ; 122 ; 129-134³⁰.

Alors que Donner devrait tendre généreusement ses mains, il n'ose même plus les montrer. Pauvre mendiant, il est méprisé et détesté. Tolir est au contraire bien renommé, grand et fort.

Dans le *Dit de Raoul de Hosdaing* ou le *Borjois borjon*, le poète pousse plus loin, l'image triomphante d'Avarice. Il la dépeint, à deux reprises, bien en selle sur une bête allégorisée :

Avarisse qui dessus monte, [...]
Et avarisse fierement
Est armée et cort plus devant
Sor .I. ceval. *Dit de Raoul de Hosdaing*, v. 44 ; 53-55

Selon Lester K. Little, l'Avarice n'est jamais dépeinte bien en selle sur un cheval : c'est plutôt l'Orgueil qui l'est. La représentation d'Avarice par Raoul de Houdenc serait donc exceptionnelle³¹.

Raoul de Houdenc critique par la suite, dans son *Songe d'Enfer*, les mœurs peccables de certains groupes de la société. Religieux, courtisans, marchands et usuriers, entre autres, sont ainsi placés en enfer et le poète décrit les

29 Cette scène de combat entre vices et vertus ne va pas sans rappeler celle que l'on retrouve, entre autres, dans la *Psychomachia* du poète Prudence.

30 Raoul de Houdenc, *The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc: An Edition Based on All the Extant Manuscripts*, ed. Madelyn Timmel Mihm, Tübingen, Niemeyer, 1984.

31 Lester K. Little, « Pride Goes before Avarice... », art. cit., p. 31 et 37. Toutefois, nous trouvons dans le *Miroir du monde* une autre image d'Avarice chevauchant une bête : « Couvoitise est une beste miervelleuse [...] et sour li seoit une fole feme et desloiaus ki avoit a non Babyloine, la mere des malissces et des maus ki sunt en terre [...]. Ceste feme est dame Avarisse ki enyvre et assote tot le mont et est la mere de tout malisse », (transcription du manuscrit de Modène par Édith Brayer, f. 85v ; chapitre 36, § 222-223 et 225 de son édition en préparation).

supplices qui leur sont réservés. La figure du bourgeois semble toutefois être une cible de choix du poète satirique. Le tout est particulièrement vrai dans son *Dit de Raoul de Houdenc*. Le poète consacre en fait cette œuvre à satiriser ce personnage : le « Dit ne semble avoir été composé que pour faire la satire du bourgeois, qui s'acharne à ruiner le chevalier³² ». Car en effet « en borjois a un borjon / Qui Prendre a non³³ ».

Le bourgeois dépouillerait ainsi le chevalier puisqu'il aurait en lui une sorte de prédisposition qui le pousserait à être avare. Cette prédisposition est, selon le poète, un bourgeon – le poète joue ici sans doute avec la similarité des vocables *borjois* et *borjon* –, lequel a pour nom Prendre. Il poursuit même en soulignant que « Ja tant n'ert sages ne cortois. / Un tel borjon ont li borjois³⁴ ». La rime *cortois/borjois* n'est pas fortuite ; elle constitue un oxymore satirique. La largesse étant une valeur courtoise propre au prud'homme et au chevalier, le bourgeois avare ne saurait être courtois.

Les personnes fortunées, que Raoul de Houdenc réunit sous la dénomination « les riches », sont également visées. Ces derniers auraient abandonné la largesse au profit de l'avarice : « [...] ainz est en si mal point : Que chiés les riches n'en [Largesse] a point » et « [Avarice] fait des plus rices ses casteax / Ses banieres et ses amis³⁵ ». La situation était telle que le poète compare satiriquement l'hospitalité des gens de l'Île-de-France à celle du roi d'enfer :

[...] une coustume en Enfer vi
Que je ne ting mie a poverte,
Qu'il menjüent a porte ouverte.
Quiconques veut en Enfer vait ;
Nus en nul tens leenz ne trait
Que ja porte li soit fermee.
Iceste coustume est faussee
En France ; chascuns clot sa porte ;
Nus n'entre leenz s'il n'apporte,
Ce veons nous tout en apert ;
Mes en Enfer a huis ouvert
Menjüent cil qui leenz sont. *Songe d'Enfer*, v. 374-385.

De façon dramatique, la septième plume de Largece est respectée en enfer – dont les portes hospitalières sont grand ouvertes aux visiteur –, alors qu'elle ne l'est plus du tout en Île-de-France³⁶.

32 Anthime Fourrier, « Raoul de Houdenc... », art. cit., p. 171.

33 Raoul de Houdenc, *Li dit...*, éd. cit., v. 106-107.

34 *Ibid.*, v. 125-126.

35 Raoul de Houdenc, *The Songe d'Enfer...*, éd. cit., v. 51-2 et *Li dit...*, éd. cit., v. 72-73.

36 Selon Mark Burde, « Sweet dreams : parody, satire and alimenteray allegory in Raoul de Houdenc's *Le Songe d'Enfer* », in Norris J. Lacy, Keith Busby, Catherine M. Jones, dir., « *Por le soie amisté* » : *Essays in honor of Norris J. Lacy*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre » 183, 2000, p. 53-74, p. 57 ici.

La boiteuse largesse des chevaliers

Raoul de Houdenc s'attaque finalement à la chevalerie. Marc-René Jung avait souligné que, dans le *Roman des eles*, la description de l'univers social du poète, cache une satire derrière son apparente allure encomiastique et didactique³⁷. En effet, très vite le poète dévoile la véritable nature de son propos :

Quar tel por chevalier se tient
Qui ne set qu'au non appartient,
Fors seul que tant : « Chevaliers sui. »
C'est quanqu'il set dire de lui.
Li chevalier, a droit esgart,
Cil qui n'ont de lor non regart,
Ne connoissent, si est granz deus,
Eus ne lor non, ne lor non eus. *Roman des eles*, v. 47-54.

Bien que certains se disent chevaliers, ils ne le sont pas réellement, car ils ne maîtrisent pas le code de la chevalerie. Fort de ce constat, le poète ne se prive pas de vilipender la chevalerie³⁸. Gorvain, dans *Meraugis de Portlesguez*, en fait les frais. Certes, il se montre libéral lors de son arrivée à Escavalon :

Gorvains qui en fist trete fors
L'or e l'argent, s'en departi.
Onques povres ne s'en parti
Chevaliers qui en vousist prendre.
Par tot lor fist Gorvainz aprendre
Qu'il n'estoit pas vilains ne chiches
Ainz dient : « Toz nos a fet riches
Cil nouveaux sires. » *Meraugis de Portlesguez*, v. 3973-80.

Gorvain veut montrer qu'il n'est pas « vilains ne chiches », qu'il est large et courtois. Cependant, cette scène pourrait bien être un faux-semblant. En effet alors que par le passé, les valeurs de chevalerie et de bourgeoisie s'opposaient³⁹, la situation a évolué et s'est dégradée. La vertu de largesse semble concurrencée par les attraits de la richesse comme le rappelle le *Roman des eles* : « Qui en larguece s'abandone / En richece ne montera⁴⁰ ».

Or, dans l'extrait de *Meraugis* que nous venons de citer, le poète rapproche subrepticement les deux mondes et leurs valeurs. En effet, comme l'a noté Carine Giovénal : « le pronom personnel *lor* (au vers 3977) regroupe les deux

37 Selon, entre autres, Marc-René Jung, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, Éditions Francke, 1971, p. 249.

38 Voir, entre autres, Francis Gingras, « La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Revue des langues romanes* 110-1, 2006, p. 77-97.

39 « La richesse des bourgeois (soit), pour les chevaliers, une source d'envie, car ils ont besoin d'argent pour leurs armes, leurs vêtements de luxe et leurs tournois, [...] (l)es chevaliers ont un code d'honneur impérieux qui ne leur permet pas de se soucier de l'argent, seule préoccupation des bourgeois. [...] Deux mondes se côtoient qui n'ont pas les mêmes valeurs », in Simone Roux, *Les Racines de la bourgeoisie...*, *op. cit.*, p. 43.

40 Raoul de Houdenc, *Le Roman des eles...*, éd. cit., v. 376-177.

classes en un groupe désormais indifférencié⁴¹ ». En associant le chevalier au bourgeois le poète accentue sa satire : en enrichissant les bourgeois par sa largesse, Gorvain consolide l'avarice et affaiblit la largesse, ce dont il est ironiquement remercié de la bouche même de ceux qu'il enrichit.

De surcroît, Erich Köhler précise que la « largesse était utile aux grands vassaux et à la royauté pour s'attacher la fidélité des chevaliers⁴² ». Or Raoul de Houdenc se moque ici de la fidélité des chevaliers. En effet, les chevaliers « nouveaux riches », associés aux bourgeois, disent à Gorvain : « cil nouveaux sires », comme si la fidélité pouvait être acquise au plus offrant.

La largesse de Gorvain paraît donc suspecte, et l'on est en droit, comme Carine Giovénal, de remettre en question la vertu du chevalier :

[D]istribue-t-il cet or par véritable largesse, ou est-ce un geste calculé afin de se garantir la loyauté des chevaliers pour la guerre qu'il veut mener ? Gorvain est-il vraiment de tempérament généreux, ou simplement pratique, conscient de la cupidité des hommes⁴³ ?

Finalement le faux-semblant mis au service de la satire énonce une vérité nouvelle : l'avarice est universelle et frappe aussi bien bourgeois que chevaliers⁴⁴.

Conclusion

Bien que Raoul de Houdenc laisse d'abord entendre une volonté de revaloriser les valeurs courtoises, à commencer par la largesse, il ne s'agit que d'un faux-semblant satirique dans une société bouleversée par une monétarisation qui semble avoir été ressentie comme l'une des causes de la propagation de l'avarice et de la montée en force de la bourgeoisie, symbole de ce vice. Les mœurs d'hier s'effritaient et la largesse des prud'hommes et des chevaliers s'essoufflait. Le poète utilisa ainsi la satire afin de décrier le tout. Les grands perdants de ce renversement des valeurs sont ceux qui bénéficiaient auparavant de la largesse courtoise, les poètes au premier chef :

[...] Di ge que contëeur,
Cil qui soloient par honeur
Vivre des avoires as gentius,
Ont tot perdu. Largece est vius. (*Dit de Raoul de Hosdaing*, v. 77-80)

41 Carine Giovénal, « *Du bestournement au renouvellement* »..., *op. cit.*, p. 346.

42 Selon Erich Köhler cité dans Dominique Boutet, « Sur l'origine et le sens de la largesse... », *art. cit.*, p. 398.

43 Carine Giovénal, « *Du bestournement au renouvellement* »..., p. 346-347.

44 Raoul de Houdenc accentue le tout lorsque Méraugis et Gorvain débattent afin de savoir qui des deux méritait l'amour de Lidoine. Méraugis aimait Lidoine pour ses qualités intérieures, alors que Gorvain l'aimait plutôt : « [...] Por sa beauté. / [...] Voire sans plus ! » (*Méraugis...*, éd. cit., v. 532-3).

Le faux-semblant d'un discours élogieux: la largesse chez Raoul de Houdenc

Huon de Méry, qui a été influencé par Raoul de Houdenc⁴⁵, fait le même constat dans le *Tornoiemenz Antecrit* (entre 1234-1240) :

Se largesce muert, nos morron
De povreté et de mesèse. [...]
Or remeindront nu et despris
Cil, qui largesce seut vestir. (*Tornoiemenz Antecrit*, v. 2420-2 ; 2426-7)

Entre l'écriture des deux œuvres, la situation ne s'était guère améliorée.

⁴⁵ Voir, en autres, Huon de Méry, *Li Tornoiemenz Antecrit*, éd. Georg Wimmer, Orléans, Paradigme, 2^e édition 1995, [1994]. Huon de Méry « ne manque pas [...] d'égratigner [...] bon nombre de ses contemporains à commencer par la société des chevaliers courtois [qui était] entachée de tous les vices de [son] époque », p. 16 et 21.



Index



Index des personnes et des œuvres citées



Index des notions, personnages et lieux cités



Index des allégories citées

Index des manuscrits cités



Bibliographie indicative

Œuvres de Raoul de Houdenc

Meraugis de Portlesguez

Meraugis de Portlesguez. Roman arthurien du XIII^e siècle, éd. bilingue Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004

Meraugis de Portlesguez, roman de la Table Ronde par Raoul de Houdenc, éd. Henri Michelant, Paris, Tross, 1869.

Meraugis von Portlesguez. Altfranzösischer Abenteuerroman, éd. Mathias Friedwagner, Halle, Niemeyer, 1867, Slatkine Reprints, Genève, 1975.

La Vengeance Raguidel

La Vengeance Raguidel, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2004.

La Vengeance Raguidel, éd. May Plouzeau, en ligne sur le site LFA : <http://www.francaisancien.net/activites/textes/Vengeance>.

La Vengeance Raguidel, trad. S. Hériché-Pradeau, Paris, Honoré Champion, 2009.

Le Songe d'Enfer

The Songe d'Enfer of Raoul de Houdenc: An Edition Based on All the Extant Manuscripts, éd. Madelyn Timmel Mihm, Tübingen, Niemeyer, 1984.

Le Roman des eles

Le Roman des eles. The anonymous Ordene de chevalerie, éd. Keith Busby, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 1983.

Il roman des eles, éd. Matteo Majorano, Adriatica editrice, 1983.

Le Borjois borjon

Li Dis Raoul Hosdaing, éd. Charles H. Livingston, *The Romanic Review* XIII-4, october-december 1922, p. 292-304.

« Raoul de Houdenc: A Possible New Poem », éd. Lewis Thorpe, *The Modern Language Review* 47-4, oct. 1952, p. 512-515.

Textes en dialogue avec les œuvres de Raoul de Houdenc

Anonymes :

- Apokalypse des Golias (Die)*, éd. Karl Strecker, Rome, Regensburg, 1928.
- Âtre périlleux (L')*, (« L'atre perillous »), Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2168, f. 1-44.
- Aucassin et Nicolette*, (« C'est d'Aucassin et de Nicolette »), Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2168, f. 70-80v°.
- Bataille de Carême et Charnage*, (« Li Faveliaus de quaresme et de carnage »), Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2168, f. 84v°-88.
- Chevalerie Ogier de Danemarche (La)*, éd. Jean Barrois, Paris, Techener, 1842, tome II, p. 514.
- Didot Perceval (The)*, éd. William Roach, Philadelphie, 1941
- Donei des amanz (Le)*, éd. Anthony J. Holden, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2013.
- Durmart le Galois*, éd. Joseph Gildea, Villanova, The Villanova Press, 1965-1966.
- Folie de Berne ; Folie d'Oxford*, éd. Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, le Livre de Poche, 1989.
- Gospel of Nicodemus (The)*, éd. H.C. Kim, Toronto, Pontifical Institute, 1973, p. 40, ch. XXI, l. 9.
- Lancelot en prose*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, 1979, t. 4.
- Livre d'Artus (Le)*, in *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, éd. O. Sommer, Washington, The Carnegie Institution of Washington, 1916.
- Lucidaire*, (« Lucidaires en roumans »), Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2168, f. 215-239.
- Ordene de chevalerie (L')*, in *Le Roman des eles. The anonymous Ordene de chevalerie*, éd. Keith Busby, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 1983.
- Peregrinus*, in LEYSER, Polycarp, *Historia poetarum et poematum Medii Ævii*, Halae Magdeburgicae, sumptu Novi bibliopolii, 1741, p. 2099-2120.
- Première Continuation de Perceval*, éd. William Roach, trad. Colette-Anne Van Coolput-Storms, Paris, Librairie générale française, 1993, v. 1158-1314, p. 114-124.
- Roman en prose de Tristan (Le), le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, éd. Eilert Löseth, Paris, Honoré Champion, 1890, reprint, Genève, Slatkine, 1974.
- Romance of Hunbaut (The). An Arthurian Poem of the Thirteenth Century*, éd. Margaret Winters, Leiden, E. J. Brill, 1984.
- Sacristain (Le)*, (« Du segretain »), Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2168, f. 88-91v°.
- Suite vulgate du Merlin en prose*, in *Le Livre du Graal*, dir. Philippe Walter, Paris, Gallimard, 2003, t. I, p. 1143-1144.
- Tractatus de matrimonio scientiarum ou Mariage des sept arts et des sept vertus*, Reims, Bibliothèque municipale, ms. 1275, f. 64-66, édité par Arthur Långfors : *Le mariage*

des sept arts par Jehan le Teinturier d'Arras suivi d'une version anonyme, poèmes français du XIII^e siècle, Paris, Honoré Champion, 1923.

Tristan en prose (Le), dir. Philippe Ménard, Genève, Droz, 1987-1997.

Trois versions rimées de l'Évangile de Nicodème, éd. Gaston Paris, Alphonse Bos, Paris, Firmin Didot, 1885.

Ysengrimus, trad. Jill Mann, Leide, Brill, 1987.

Chrétien de Troyes

Érec et Énide, éd. Mario Roques, Paris, Honoré Champion, 1981.

Cligès, in *Œuvres complètes*, dir. Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 1994.

Le Chevalier au Lion, éd. bilingue Corinne Pierreville, Paris, Honoré Champion, 2016.

Le Chevalier de la Charrette, éd. Mario Roques, Paris, Honoré Champion, 1981.

Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal, éd. Keith Busby, Tübingen, Niemeyer, 1993.

Claudien

In Rufinum, in Levy, Harry L., *Claudian's In Rufinum: An Exegetical Commentary*, Cleveland, Case Western Reserve University Press, 1971, p. 277, v. 28.

Clément de Lanthony

De sex alis cherubim, attribué à Alain de Lille, éd. Migne, Jacques-Paul, *Patrologia Latina*, t. 210, col. 265-280C.

Étienne de Tournai

De spiritu sancto ou *De pentecoste*, in SCHMAUCH-BLENY, Roseline, Édition de seize sermons d'Étienne de Tournai, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe de l'École des Chartes, 2 t., 2006.

Frère Laurent

La Somme le Roi, éd. Brayer Édith, Leurquin-Labie Anne-Françoise, Paris, Société des anciens textes français, 2008.

Gossuin de Metz

L'Image du monde (rédaction B), Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2168, f. 95-156.

Guillaume de Conche

Traduction en ancien français du *Moralium Dogma philosophorum* de Guillaume de Conche, Reims, Bibliothèque municipale, ms. 1275, f. 123v°-128.

Huon de Méry

Le Tournoi de l'Antéchrist (Li Tournoiemenz Antecrit), éd. Georg Wimmer, prés., trad. et annoté par Stéphanie Orgeur, Orléans, Paradigme, 1994.

Jean Bodel

Gombert, (« Li fabliaux de Dagombert »), Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2168, f. 240v°-241v°.

Jean de Meun

Le Roman de la Rose, éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

Jean Renart

L'Escoufle, éd. Franklin Sweetser, Genève, Droz, 1974.

Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dôle, éd. Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, 1969.

Philippe le Chancelier

Veritas equitas, transcription et trad. in Rillon-Marne, Anne-Zoé, *Philippe le Chancelier et son œuvre. Étude sur l'élaboration d'une poétique musicale*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2008, p. 515-523.

Pierre de Beauvais

Voyage de Charlemagne (Le), (« Le Vie Carlemaine, si com il ala en Espagne »), Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2168, f. 156-158v°.

Pierre le Chantre

Verbum abbreviatum, éd. Migne, Jacques-Paul, *Patrologia latina*, 205.

Pseudo-Raoul

Voie de Paradis (La), in Scheler, Auguste, *Trouvères belges (nouvelle série). Chansons d'amour, jeux-partis, pastourelles, satires, dits et fabliaux par Gonthier de Soignies, Jacques de Cisoing, Carasaus, Jehan Fremaus, Laurent Wagon, Raoul de Houdenc, etc.*, Louvain, Lefever, 1879, p. 200-248.

Rutebeuf

La Voie de Paradis, Reims, Bibliothèque municipale, ms. 1275, f. 61-64.

Bibliographie critique

ADOLF, Helen, « The *Esplumoir* Merlin: a study in its cabalistic sources », *Speculum* 21, 1946, p. 173-193.

ALBERT, Jean-Pierre, « Destins du mythe dans le christianisme médiéval », *L'Homme* 30-1, 1990, p. 53-72.

ARSENEAU, Isabelle, « *Meraugis de Portlesgues* ou l'art de railler et de faire dérailler la mécanique du roman 7, in BÉLISLE, Mathieu, dir., *Le Rire et le Roman, Études françaises* 47-2, 2011, p. 21-37.

ATANASSOV, Stoyan, « Le manteau et le cor : deux signes forts de la "conjointure" dans la *Vengeance Raguidel* », in POMEL, Fabienne, dir., *Cornes et Plumes dans la littérature médiévale*, Rennes, PUR, 2010, p. 383-390.

BADEL, Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1981.

- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Retour des personnages et mise en prose de la fiction arthurienne », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 44, 1992, p. 297-314, repris dans *De l'Histoire de Troie au livre du Graal*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 469-486.
- BLACK, Iris, « Quelques paysages rêvés du Moyen Âge : Enfer, Paradis et Cocagne », *Voix plurielles* 2-2, décembre 2005, p. 1-12.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, « Arthurian Heroes and Convention: Meraugis de Portlesguez and Durmart le Galois », in LACY, Norris J., KELLY, Douglas, BUSBY, Keith, dir., *The Legacy of Chretien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987-1988, vol. II, p. 79-109.
- BOUGET, Hélène, *Écriture de l'énigme et fiction romanesque : poétiques arthuriennes, XI^e-XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2011.
- BOURDIER, Juliette, « Le jeu et le mot : sémiotique des passages chez Raoul de Houdenc », *Atelier de traduction* 26, 2016, p. 177-189.
- BURDE, Mark, « Sweet dreams: parody, satire and alimentary allegory in Raoul de Houdenc's *Songe d'Enfer* », in BUSBY, Keith, JONES, Catherine M., dir., *Por le soie amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, « Faux Titre » 183, 2000, p. 53-74.
- BURR, Kristin L., « Defining the Courtly Lady Gender Transgression and Travestism in *Meraugis de Portlesguez* », *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* 53, 2001, p. 378-392.
- BURR, Kristin L., « The point of revenge: questioning chivalry in *La vengeance Raguidel* and *Les merveilles de Rigomer* », in SUMMERIELD, Giovanna, dir., *Vendetta: Essays on Honor and Revenge*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010, p. 13-33.
- BURR, Kristin L., « *Meraugis de Portlesguez* and the Limits of Courtliness », in O'SULLIVAN, D., SHEPARD, L., dir., *Shaping Courtliness in medieval France, Essays in honor of Matilda Tomaryn Bruckner*, Cambridge, D.S. Brewer, 2013, p. 83-94.
- BURR, Kristin L., « Romance Inside Out: Love, Chivalry, and Revenge in *La Vengeance Raguidel* », *Philological quarterly*, 81-3, 2002, p. 289.
- BUSBY, Keith, « Chretien de Troyes et Raoul de Houdenc: Romancing the Conte », *French Forum*, xvi, 1991, p. 133-148.
- BUSBY, Keith, « *Mise en texte and mise en image: Meraugis de Portlesguez* in Vienna ÖNB 2599 », in BUSBY, Keith, JONES, Catherine M., « *Por le soie amisté* ». *Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Atlanta, Rodopi, 2000, p. 95-116.
- BUSBY, Keith, *Codex and Context. Reading old French Verse Narrative in Manuscripts*, Amsterdam, Rodopi, 2002.
- BUSBY, Keith, « Le contexte manuscrit du *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc », in COLLET, Olivier, FOEHR-JANSSENS, Yasmina, dir., *Le Recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, Turnhout, Brepols, « Texte, Codex et Contexte » 8, p. 47-61.
- BUSBY, Keith, NIXON, Terry, STONES, Alison, WALTERS, Lori, dir., *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, 2 vol., Amsterdam, Rodopi, 1993.
- BUSBY, Keith, « *Plus acesmez qu'une popine: Male Cross-Dressing in Medieval French Narrative* », in TAYLOR, K. J., *Gender Transgression, Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, New York-London, Garland, 1998, p. 45-59.
- BUSBY, Keith, « Roman breton et chanson de geste au xviii^e siècle », in SCHENCK, David P., SCHENCK, Mary Jane, dir., *Echoes of the Epic. Studies in Honor of Gerard J. Brault*, Birmingham, Summa Publications, 1998, p. 17-45.

- BUSBY, Keith, « Sweet Dreams: Parody, Satire, and Alimentary Allegory in Raoul de Houdenc's *Le Songe d'Enfer* », in BUSBY, Keith, JONES, Catherine M., « *Por le soie amisté* ». *Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Atlanta, Rodopi, 2000, p. 53-74.
- BUSBY, Keith, « Post-Chrétien verse romance: the manuscript context », *Cahiers de recherches médiévales* 14, 2007, p. 11-24.
- CHARDONNENS, Noémie, « Marquer la vie, montrer la mort : les statues de chair du Perceforest et leurs antécédents dans la *Première Continuation* et la *Vengeance Raguidel* », *Les Lettres romanes*, 69-3/4, 2015, p. 311-328.
- CHARDONNENS, Noémie, KOBLE, Nathalie, MORAN, Patrick, « L'Invention du *Livre d'Artus* », in dir. BURLE-ERRECADE, Élodie, GONTERO-LAUZE, Valérie, dir., *Le Manuscrit unique : une singularité plurielle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2018.
- CLOUZOT, Martine, « Un intermédiaire culturel au XIII^e siècle : le jongleur », *Bucema* hors série n° 2, 2008, URL : <http://cem.revues.org/4312>.
- CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal, « Comment dire le vrai en langue vulgaire : le *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc », *Perspectives Médiévales* 2008, p. 91-106.
- COWPER, Frederick A. G., « Origins and peregrinations of the Laval-Middleton manuscript », *Nottingham Mediaeval Studies* 3, 1959, p. 3-18.
- DROGI, Pierre, « L'école de Chartres et la fiction » (Bernard Silvestre : une poétique de l'intervalle), in *Aristote, l'école de Chartres et la cathédrale*, Chartres, AACMEC, 1997, p. 145-164.
- DROGI, Pierre, « La crise amauricienne et ses répercussions en littérature (paradis et enfer autour des années 1215-1240 environ) », *Miscellanea Medievalia* 27, 2000, p. 335-361.
- DROGI, Pierre, « Nature, contre-nature : enjeux rhétoriques et logiques (XII^e-XIII^e s.) », *Synthésis* 29, 2002, p. 61-80.
- DUPRAZ-ROCHAS, Hélène, *La Revendication du plaisir littéraire : autour de Jean Renart et Raoul de Houdenc (XI^e-XIII^e siècles)*, thèse de doctorat, Université Paris, 2016.
- FARAL, Edmond, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1910.
- FERNANDEZ VUELTA, Maria Del Mar, *Raoul de Houdenc: His Identity as Author and the Identity of his Work*, thèse de doctorat, Universitat de Barcelona, 1992, 628 p.
- FOURRIER, Anthime, « Raoul de Houdenc : est-ce lui ? », in *Mélanges Maurice Delbouille*, Gembloux, J. Duculot, 1964, t. II, p. 165-193.
- GAGGERO, Massimiliano, LUNARDI, Serena, « Lire en contexte. Nouvelles recherches sur le ms. Nottingham », *UL, WLC/LM/6, Critica del testo*, 16-2, 2013, p. 155-205.
- GINGRAS, Francis, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle » (Chantilly, Condé 472), in DIONNE, Ugo, GINGRAS, Francis, dir., *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, XLII, 1, 2006, p. 13-38.
- GINGRAS, Francis, *Érotisme et Merveilles dans le récit français des XI^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 166-75.
- GINGRAS, Francis, « La triste figure des chevaliers dans un codex du XIII^e siècle » (Chantilly, Condé 472), *Revue des langues romanes* 110-1, 2006, p. 77-97.
- GINGRAS, Francis, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion de la forme romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- GINGRAS, Francis, « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican », *Regina Latina* 1425, *Babel* 16, 2007, p. 61-80.

- GIOVÉNAL, Carine, *Le Chevalier et le Pèlerin. Idéal, rire et réalité chez Raoul de Houdenc (XIII^e siècle)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2015.
- GIOVÉNAL, Carine, « *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc : voie de l'au-delà ou chemin d'ici-bas ? », *Questes* 22, 2011, consultable en ligne : <http://questes.revues.org/1448>.
- GIOVÉNAL, Carine, « Faire du neuf avec du vieux », *Arts et Savoirs* 3, « L'adaptation comique », 2013, consultable en ligne : <http://aes.revues.org.lama.univ-amu.fr/385>.
- HALARY, Marie-Pascale, *Beauté et littérature au tournant des XI^e et XII^e siècles*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2009.
- HARF-LANCNER, Laurence, « Les malheurs des intellectuels à la cour : les clercs curiaux d'Henri II Plantagenêt », in HUBER, Christoph, LÄHNEMANN, Henrike, dir., *Courtly Literature and Clerical Culture*, Tübingen, Attempto, 2002, p. 3-18.
- HÜE, Denis, « *Le Jeu de saint Nicolas* : questions d'argent », *Le Moyen Âge. Revue d'histoire et de philologie* CXVIII-2, 2012, p. 369-386.
- HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie », *Poétique* 46, avril 1981, p. 140-155.
- IHRING, Peter, « Wunder zum Lachen. Die komische Entzauberung des arthurischen merveillex in zwei altfranzösischen Versromanen des 13. Jahrhunderts: *Meraugis de Portlesguez* und *Les merveilles de Rigomer* », in WOLFZETTEL, Friedrich, dir., *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur: Probleme und Perspektiven*, Tübingen, Niemeyer, 2003, p. 175-191.
- JAUSS, Hans Robert, « Allégorie, "remythisation" et nouveau mythe. Réflexions sur la captivité chrétienne de la mythologie au Moyen Âge », in *Mélanges Charles Rostaing*, Liège, 1974, t. I, p. 469-499.
- JEANNERET, Michel, *Des Mets et des mots : banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987.
- JUNG, Marc-René, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, Berne, Francke, 1971.
- KOBLE, Nathalie, « Flagrant délit de fiction. La culpabilité dérobée dans quelques récits arthuriens » (*Lai du cor*, *Manteau mal taillé*, *Continuation Perceval*, *Vengeance Raguidel*, *Tristan en prose*), *Littérales* 40, 2007, p. 29-54.
- KUNDERT-FORRER, Verena, *Raoul de Houdenc. Ein französischer Erzähler des XIII. Jahrhunderts*, Bern, Francke, 1960.
- LACY, Norris J., « *Meraugis de Portlesguez*: narrative voice and female presence », in FAUCON, Jean-Claude, LABBÉ, Alain, QUÉRUÉL, Danielle, dir., *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Honoré Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 46), 1998, t. 2, p. 817-837.
- LAGNEAUX-CHAMPENOIS, Marie-Cécile, *Édition de Meraugis de Portlesguez. Recherches sur les œuvres attribuées à Raoul de Houdenc*, thèse de doctorat, Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 2001, 794 p.
- LEGROS, Huguette, « *Le Songe d'enfer* de Raoul de Houdenc : l'allégorie au service d'une édification divertissante », in WILD, Francine, dir., *Le sens caché. Usages de l'allégorie du Moyen Âge au XVII^e siècle*, Arras, Artois Presses Université, 2013, p. 15-37.
- LEVY, Brian J., « Raoul de Houdenc goes to the movies », *Studies in Medieval and Renaissance Teaching* 12, 2005, p. 27-46.
- LEVY, Harry L., *Claudian's In Rufinum: An Exegetical Commentary*, Cleveland, Case Western Reserve University Press, 1971.
- LOISON, Marc, *Les Jeux littéraires de Raoul de Houdenc*, Paris, Honoré Champion, 2014.

- LOOMIS, Roger S., « L'esplumoir Merlin again », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne* 9, 1957, p. 79-83
- MARTINEAU, Anne, *Le Nain et le Chevalier*, Paris, PUPS, 2003.
- MAUPEU, Philippe, « *Bivium* : l'écrivain nattier et le *Roman de la Rose* », in DUVAL, Frédéric, POMEL, Fabienne, dir., *Guillaume de Digulleville. Les pèlerinages allégoriques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 21-41, disponible sur <http://books.openedition.org/pur/35096>.
- MENEGALDO, Silvère, *Le Jongleur dans la littérature narrative des xii^e et xiii^e siècles. Du personnage au masque*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- MENEGALDO, Silvère, *Le dernier Ménestrel ? Jean de Le Mote, une poésie en transition (autour de 1340)*, Genève, Droz, 2015.
- MICHA, Alexandre, « Raoul de Houdenc est-il l'auteur de la *Voie de Paradis* et de la *Vengeance Raguidel* ? », *Romania* 68, 1944-1945, p. 326-360.
- MICHA, Alexandre, « Une source latine du *Roman des ailes* », *Revue du Moyen Âge latin* 1, 1945, p. 305-309.
- MOORE, Olin H., « The Infernal Council », *Modern Philology* 16-4, août 1918, p. 169-193.
- NITZE, William A., « The *Esplumoir Merlin* », *Speculum* 18, 1943, p. 69-79.
- OWEN, D.D.R., *The Vision of Hell. Infernal Journeys in Medieval French Literature*, Edinburgh and London, Scottish Academic Press, 1970, New York, Barnes and Noble, 1971.
- PARIS, Gaston, « Sur l'Esplumoir Merlin », *Romania* 27, 1898, p. 398-409.
- PERON, Gianfelice, « Raoul de Houdenc e la laicizzazione dell'allegoria », *Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano* 11, 1980, p. 109-121.
- PLOUZEAU, May, « Amour profane et art sacré : à propos d'un *crucefiz* dans *Meraugis de Portlesguez* », in *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin, Senefiance* 7, 1979, p. 543-558, en ligne : <http://books.openedition.org.lama.univ-amu.fr/pup/3743>.
- PLOUZEAU, May, « Une vieille bien singulière » (*Meraugis* 1463-1478), *Viellisse et vieillissement au Moyen Âge, Senefiance* 19, 1987, p. 391-41, en ligne : <http://books.openedition.org/pup/3267>.
- POMEL, Fabienne, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2001, 650 p.
- RUBY, Christine, *Mise en page et mise en texte dans les manuscrits de Chrétien de Troyes (xiii^e-xiv^e siècles)*, thèse de l'Université de Paris IV-Sorbonne, juillet 2000.
- SCHELER, Auguste, *Trouvères belges (nouvelle série). Chansons d'amour, jeux-partis, pastourelles, satires, dits et fabliaux par Gonthier de Soignies, Jacques de Cisoing, Carasaus, Jehan Fremaus, Laurent Wagon, Raoul de Houdenc, etc.*, Louvain, Lefever, 1879.
- SCHMOLKE-HASSELMAN, Beate, *The Evolution of Arthurian Romance. The Verse tradition from Chretien to Froissart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- SERRA, Patrizia, « Allegorizzare il romanzo: *Meraugis de Portlesguez* », *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature* 4-2, 2014, p. 175-210.
- SERRA, Patrizia, « Il viaggio allegorico tra visioni dell'aldilà e romanzo arturiano nella letteratura medievale francese », in CAOCCI, D., FRESU, R., SERRA, P. TANZINI, L., dir., *La parola utile. Saggi sul discorso morale nel Medioevo*, Roma, Carocci, 2012, p. 15-103.
- SPENSLEY, Ronald, « The Theme of *Meraugis de Portlesguez* », *French Studies* 27-2, 1973, p. 131-32.

- STRUBEL, Armand, « *Grant senefiance a* ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- STRUBEL, Armand, *La Rose, Renart, le Graal. La littérature allégorique en France au XI^e siècle*, Paris, Slatkine, Genève-Paris, 1989.
- SZKILNIK, Michelle, « Méraugis, l'homme sans père », in HÛE, Denis, FERLAMPIN-ACHER, dir., *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne*, Rennes, PUR, 2007, p. 93-302.
- SZKILNIK, Michelle, « Méraugis et la Joie de la Cité », in GAUCHER, Élisabeth, dir. *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale, Cahiers de recherches médiévales et humanistes 15*, 2008, p. 113-127.
- SZKILNIK, Michelle, « Le chevalier "oublieux" dans le roman arthurien en vers », in ROMAGNOLI, Patrizia, WAHLEN, Barbara, dir., *Figures de l'oubli (IV^e-XVI^e siècle), Études de lettres*, 2007, 1-2, p. 77-97.
- TRACHSLER, Richard, *Clôtures du cycle arthurien : étude et textes*, Genève, Droz, 1996.
- WOLF-BONVIN, Romaine, « La *Bestornée* et le "coup de la nef" : la merveille dans la *Vengeance Raguidel* », in *Une étrange constance. Les motifs du merveilleux dans les littératures française et francophone*, Colloque international du 3 au 5 octobre 2002, University of Western Ontario, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 75-106.
- WOLF-BONVIN, Romaine, « Quand la courtoisie bat de l'aile : Lidoine et la Vieille estivale dans *Meraugis de Portlesgues* », in MADUREIRA, Margarida, CLAMOTE CARRETO, Carlos, MORAIS, Ana Paiva, dir., *Parodies courtoises, parodies de la courtoisie*, Paris, Classiques Garnier, 2016., p. 155-174.
- WOLF-BONVIN, Romaine, « Voir tue. Scènes de l'oubli dans la *Vengeance Raguidel* », in dir. ROMAGNOLI, Patrizia, WAHLEN, Barbara, dir., *Figures de l'oubli (IV^e-XVI^e siècle), Études de Lettres 1-2*, 2007, p. 99-117.
- ZUMTHOR, Paul, « La délivrance de Merlin », *Zeitschrift für romanische Philologie* 62, 1942, p. 370-386.
- ZUMTHOR, Paul, *Merlin le prophète : un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*, Genève, Slatkine-Reprints, 1973.



Table des matières

Introduction	5
Sébastien Douchet	

Faire œuvre Tradition, mise en recueil et réception

<i>Le Songe d'Enfer</i> et ses antécédents latins	23
Mark Burde	

L'œuvre de Raoul de Houdenc et la définition des cadres littéraires du XIII ^e siècle	33
Olivier Collet	

À double détente : Raoul de Houdenc et la mémoire du roman	43
Nathalie Koble	

« L'au-delà du <i>Songe d'Enfer</i> »	
Une postérité allégorique de Raoul de Houdenc	57
Guillaume Funrock	

Faire neuf Évolutions, innovations et brouillages

Construction et déconstruction de l'allégorie dans le <i>Songe d'Enfer</i> de Raoul de Houdenc	73
Mireille Demaules	

Le <i>Songe d'Enfer</i> de Raoul de Houdenc, un monde sens dessus-dessous	83
Marylène Possamaï	

L'adieu au roman Isabelle Arseneau	95
« N'est si haus bois qui n'ait broucille » : le champion du nain dans <i>Meraugis de Portlesguez</i> Romaine Wolf-Bonvin	109
Héroïne ambiguë, personnage novateur : dans <i>Meraugis de Portlesguez</i> Lidoine de Raoul de Houdenc Carine Giovénal	121

Faire autorité Le je, l'auteur et les valeurs du texte

« Ils sont mais tant de menestreus / Que ne sai a dire des quels / Ge sui » Point de vue et mise en récit dans le <i>Songe d'Enfer</i> et le <i>Dit</i> de Raoul de Houdenc Françoise Laurent	139
Le nom adéquat ou discuter la tradition Sandrine Hériché Pradeau	151
Des contes <i>de courtoisie, et de biax motz et de plaisanz</i>	163
Statut et légitimité du divertissement littéraire chez Raoul de Houdenc Hélène Dupraz-Rochas	163
Le faux-semblant d'un discours élogieux : la largesse chez Raoul de Houdenc Philippe Leblond	173

Index

Index des personnes et des œuvres citées	187
Index des notions, personnages et lieux cités	189
Index des allégories citées	191
Index des manuscrits cités	193
Bibliographie indicative	195

collection
Senefiance
dirigée par
Valérie Naudet

(Suite de la page 2)

La Chevalerie Vivien, édition critique des Mss S, D, C, avec introduction, notes et glossaire par † Duncan Mac Millan. Texte revu, corrigé et complété pour la publication par Jean-Charles Herbin, Jean-Pierre Martin, François Suard, n^{os} 39-40, t. I, 414 p., t. II, 336 p., 1997

Banquets et manières de table au Moyen Âge, n^o 38, 564 p., 1996

Le clerc au Moyen Âge, n^o 37, 656 p., 1995

La violence dans le monde médiéval, n^o 36, 602 p., 1994

Hans-Erich KELLER, dir., *La geste de Garin de Monglane en prose (Ms. Ars. 3351)*, n^o 35, 270 p., 1994

Création graphique de la couverture Hokus-Pokus – Rennes
Réalisation de la couverture Valérie Julia – PUP (Aix-en-Provence)
Mise en page Mélanie Milazzo – PUP (Aix-en-Provence)

Imprimé en France
sur les presses de Nom imprimeur – Ville

Dépôt légal 4^e trimestre 2018
ISBN 979-10-320-0186-8
ISSN 0339-1752