



HAL
open science

Introduction

Sébastien Douchet

► **To cite this version:**

Sébastien Douchet. Introduction. Raoul de Houdenc et les routes noveles de la fiction (1200-1235), dir. S. Douchet, coll. Senefiance 65, Aix-en-Provence, 2019, 214 p., pp.5, 2019. hal-02615184

HAL Id: hal-02615184

<https://hal.science/hal-02615184v1>

Submitted on 22 May 2020

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.

Introduction

Sébastien Douchet

Aix-Marseille Université, CIELAM, EA 4235, 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 quanteffois 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 Tory a faite du *Tournoiementz Antecrist* de Huon : « Comme Huon de Méry fait de Chrétien de Troyes et Raoul de Houdenc les deux meilleurs illustrateurs 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,

¹ Voir HALÉVY, Olivier, 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 TORY, Geoffroy, *Champ fleury*, Paris, 1529, [privilege accordé en 1526], f. 3r°.

³ HALÉVY, Olivier, Des règles poétiques..., art. cit, p. 272.

⁴ HUON DE MÉRY, *Le Tournoi de l’Antéchrist (Li Tournoiementz 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.).

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 *œuvre*. 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 « 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 que joua Raoul de Houdenc dans son contexte immédiat, et permet

⁶ HUON DE MÉRY, *Le Tournoi de l'Antéchrist...*, éd. cit. Nous soulignons.

⁷ On donnera pour exemple Raoul « disciple et imitateur » de Chrétien (Jean-Paul Murlon, 1913, cité par BOURDIER, Juliette, *Le jeu et le mot : sémiotique des passages chez Raoul de Houdenc*, Atelier de traduction 23, 2015, p. 177-189, ici p. 182), ou encore un titre de thèse : GRAVDAL, Kathryn, *Originalité et tradition littéraires chez trois épigones de Chrétien de Troyes : nouvelles approches du Bel Inconnu de Renaut de Beaujeu, du Méraugis de Portlesgues 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 KIBLER William, ZINN, Grover A., dir., *Medieval France: An Encyclopedia*, New York, Garland, 1995, p. 1469).

⁸ Voir BUSBY, Keith, 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 Tróys meister Cristjân », in WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival und Titirel*, 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).

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 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 intitulos le *Songe d'Enfer* est appelé « le romaunz de enfer », « li voie d'enfeir », « le soung de Raoul », « li favliaus d'infer »). Voire, la tradition 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.

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 historiarum*, VI^e siècle) ou aux *Vitas sanctorum patrum Emeretensium* (mi-VI^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 » (CAROZZI, Claude, *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).

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*,

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 qu'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. 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

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 viennent immédiatement s'y agréger de façon paradigmatique. 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 *Somnium 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 somnium cujusdam clerici. Estatem in junio sicut exstat moris / Fecerat calescere sol causa caloris...* » ; f. 110-112^v : « *Incipit liber sompniorum a daniele compositus et ebreys traditus secundum expositionem cujuslibet rei vise in sompnis. Incipit prologus. Ego daniel a domino inspiratus sompniorum expositorem ex inspiratione divina...* »). Voir WATTENBACH, Wilhelm, Beschreibung einer Handschrift der Stadtbibliothek zu Reims, in *Neues Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde* 18, 1893, p. 493-508, ici p. 496-504 ; PABST, Bernhard, 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 prelati...* » et « *Magnus mundi monarcha cristicolarum...* »). Voir : WATTENBACH, Wilhelm, Über erfundene Briefe in Handschriften des Mittelalters besonders Teufelsbriefe, *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, janvier-mai 1892, p. 91-123 et LEHMANN, Paul, *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 BURGIO, Eugenio, Ricerche sulla tradizione manoscritta delle vite antico-francesi 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* notre 1°). 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 Mery figure dans le manuscrit. Sur ces points, voir : LAFRAN, Anne, 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 : GAGGERO,

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 Portlesguez*, 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 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 palinogénésique 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 Funfrock 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 péri-texte. 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 « noviaux moz » pour « exemple et cortoisie aprendre ». Plaisant, mais pas 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 *Meraugis* et la *Vengeance*. L'examen de *Meraugis* dans le manuscrit de Vienne montre que son scribe, gêné par l'indétermination

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

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 *Meraugis* 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 *Meraugis 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 Méraugis 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 Méraugis/Lidoine, l'idoine double de Méraugis. Qu'un nain – qui emblématise le fou mirant en sa marotte son double féminin – constitue le noyau signifiant et déroutant d'une mise en abîme de la folie amoureuse indique bien que le cheminement imposé par le nain, 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 Méraugis 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 matriarche 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 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 Èrec, moyennant sans doute – il faut le reconnaître – un discret hommage à l'une des grandes scènes burlesques de Chrétien¹⁷.

Noviauz moz et *route novele* 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

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*.

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

¹⁸ Le *Trésor de la langue française* 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*

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-ménestrel, 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, 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*,

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 ».

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

²⁰ Voir : CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 3, 174, 339, 507, 686.

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

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 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 quë 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 fait 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 antiphastique –, 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 apologies 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 XII^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, 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

²² RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesguez. Roman arthurien du XIII^e siècle*, éd. bilingue Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004, v. 5898-5900.

attention que la satire raoulienne conspu l'avarice universelle de son temps, qui condamne les *contéeurs* 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.

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 fablel l'appel,
Car ce n'est mie fabliaus. Non,
Il n'a de fablel fors le non,
Car li dit en sont veritable²⁴.

Pas plus que le *dolç tans* n'est advenu, Raoul ne livre de *fablel*. 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

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.

²⁴ *Ibid.*, v. 4-7.

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 vaut »²⁶. 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 antiphrastique *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 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 par la mauvaise herbe qu'est son œuvre, profondément comique et désabusée ?

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

²⁶ « Qui petit seme petit quialt, / Et qui auques recoillir vialt, / An tel leu sa semance espanse / Que fruit a cent doubles li rande, / Car en terre qui rien ne vaut / Bone semanche i sehce 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*, atilf.atilf.fr.

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 DOLVECK, Franz, 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 mauvaise 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 mauvaise herbe semée parmi eux sont l'engeance diabolique et adultère, l'engeance corrompue et pervertie », notre traduction).