

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Répétition et variation de la tradition dans les romans de Hue de Rotelande

par

Julien Vinot

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au

**Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal**

et au

**Centre d'Étude et de Recherche sur Imaginaire, Écritures et Cultures
École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges
Université d'Angers**

Thèse présentée à

**la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.)
en littératures de langue française**

et à

**l'Université d'Angers
en vue de l'obtention du grade de Docteur
en langue, civilisation et littérature françaises**

décembre 2008

©Julien Vinot, 2008



**Université de Montréal
Faculté des études supérieures**

et

**Université d'Angers
École doctorale**

**Cette thèse intitulée :
Répétition et variation de la tradition dans les romans de Hue de Rotelande**

**présentée à l'Université de Montréal par
Julien Vinot**

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur

Francis Gingras

**Directeur de recherche
(Université de Montréal)**

Jean-Philippe Beaudin

**Directeur de recherche
(Université d'Angers)**

Gérard Jacquin

Examineur externe

Francine Mora

Examineur externe

Jean Berthelet

**Représentant du doyen
de la FES**

Josée Boro

RÉSUMÉ

Hue de Rotelande, poète anglo-normand dont l'activité littéraire se situe dans le dernier quart du XII^e siècle, est l'auteur de deux romans en vers, *Ipomedon* et *Protheselaus*. Souvent interrogés par la critique – bien qu'une étude d'ensemble sur l'œuvre de Hue fasse défaut – ces textes posent problème quant à leur classification et à leur interprétation. En effet, les ouvrages de Hue, que l'on ne peut tout à fait considérer ni comme des romans antiques ni comme des romans arthuriens, semblent n'être composés que d'épisodes empruntés à des récits contemporains. S'il est vrai que l'on retrouve des motifs et des personnages connus par ailleurs, Hue n'organise pas ses textes de la même manière que ses prédécesseurs. Sous un double rapport de dépendance et d'innovation, Hue s'approprie différents matériaux pour recomposer un monde romanesque, qui repose en grande partie sur la répétition et la variation des traditions littéraires.

Puisque les textes de Hue empruntent et utilisent sans cesse l'espace et la matière d'autres romans, et se développent sur des codes déjà existants, il nous a paru nécessaire d'étudier la manière dont l'auteur ordonne ses compositions et établit un dialogue avec d'autres œuvres. Se plaçant sous le signe de la *translatio studii* et présentant ses ouvrages comme de simples traductions, Hue joue avec ses modèles référentiels qu'il vide de toute *auctoritas*. Il montre que cette tradition qui veut que les textes s'écrivent les uns sur les autres, le nouveau sur l'ancien, est de l'ordre du semblant (chapitre I). S'il construit ses textes sur le moule et les recettes du roman courtois, il remet en question les modalités de celui-ci afin de proposer une nouvelle conception courtoise qui donne à ses romans une tonalité égrillarde (chapitre II). Hue ne cesse de tenir un discours réflexif sur sa pratique d'écrivain de façon à souligner le travail de l'écriture qui s'exerce dans ses textes. Il attire l'attention sur son propre rôle d'auteur, sur l'image qu'il donne de lui-même et de sa fonction dans son œuvre (chapitre III).

Mots clefs : anglo-normand, *auctoritas*, autofiction, intertextualité, narrateur, parodie, roman courtois, *translatio studii*.

ABSTRACT

Hue de Rotelande, an Anglo-Norman part of the literary activity of the last quarter of the 12th century, is the author of the two poetical novels entitled *Ipomedon* and *Protheselaus*. These novels often questioned by the critiques, even though a thorough analysis of his literary writings does not exist, pose a serious problem as to their classification and interpretation. In fact, Hue's literary writings that cannot be classified either in the category of Romances of Antiquity or in the Arthurian Romances, seem to be written in episodes borrowed from the contemporary novels. Even though we notice certain already known characters and motives, Hue does not organize his texts in a conventional fashion such as his predecessors. According to a double relationship between dependence and innovation, Hue appropriates different materials in order to create a novelistic atmosphere which can contribute either to the repetition or variation of a literary tradition.

Since Hue's texts borrow or use incessantly spaces from other novels and at the same time evolve on already existing codes, it therefore seemed obvious that we should study the method he uses to order his writings and with which piece his novels converse with. Representing the *translatio studii*, and exposing his writings as simple translation, Hue plays with his referential modals which he empties from all *auctoritas*. He thus proves that this writing tradition which requires the superposition of text one upon the other, the new onto the ancient, is from an apparent world (chapter 1). If he builds his texts following the frame or the structure of the courtly romance, he thus puts into question the different modalities of that genre. He therefore proposes or conceptualizes a new version of the courtly romance, giving to his novels a certain naughty or spicy tone (chapter 2). As a writer, Hue always uses a reflective discourse in order to outline his writing style that qualifies his texts. He focuses on his role as an author, on the self-image he transmits and on his function through his novels (chapter 3).

Key words : Anglo-Norman, *auctoritas*, self-fiction, intertextuality, narrator, parody, courtly romance, *translatio studii*.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	iii
Abstract	iv
Table des matières	v
Remerciements	ix
INTRODUCTION	1
L’histoire des textes	6
Les difficultés de lecture et d’interprétation	9
Intertextualité et tradition	19
La voie de l’auteur	28
CHAPITRE I. LES AUTORITÉS ET LEURS REPRÉSENTATIONS	32
I. LES DISCOURS D’AUTORITÉ	33
A. LE RECOURS À L’<i>AUCTORITAS</i>	35
1. L’autorité des Anciens	35
2. Le congédiement de l’ <i>auctoritas</i>	38
3. La caution patronale	42
B. LE STATUT DE LA TRADUCTION	50
1. La translation en « roman »	50
2. La <i>translatio studii</i>	59
3. Une nouvelle glose	64
C. L’ÉNONCÉ PROVERBIAL	70
1. Modalité et intégration	70
2. La tonalité des proverbes	77
3. Les trouvailles stylistiques	82
II. LES HÉRITAGES NARRATIFS	88
A. LA QUESTION DE LA PARODIE	90
1. La notion de parodie	90
2. La parodie en contexte médiéval	92
3. La parodie chez Hue de Rotelande	95

B. LA COMPOSITION PAR MOTIFS	98
1. Les motifs narratifs	98
2. La configuration et l'intégration des motifs	100
3. Les motifs merveilleux	103
C. LES RÉMINISCENCES	110
1. Hue de Rotelande et Chrétien de Troyes	110
2. Les allusions aux romans bretons	118
3. Les allusions aux romans antiques	125
III. LE ROMAN AUTORÉFÉRENTIEL	134
A. LES ÉCHOS	136
1. Les vers	136
2. Les personnages	138
3. Les épisodes	141
B. LA CONTINUATION	146
1. La bipartition diégétique	146
2. Texte et pré-texte	148
3. Paternité et parité	150
CHAPITRE II. UNE NOUVELLE CONCEPTION COURTOISE	153
I. LE LEXIQUE DISCOURTOIS	154
A. LA TONALITÉ PLAISANTE	156
1. Le vocabulaire coloré	156
2. Les rires	159
3. Les gabs	163
B. LES EXPRESSIONS PIQUANTES	168
1. Les plaisanteries et les insultes	168
2. Les paroles à double entente	172
3. Les jeux de mots	178
C. LES GRIVOISERIES	184
1. Les mots choquants	184
2. Les réflexions misogynes	187
3. Les allusions impudiques	190

II. LA MISE À MAL DU CODE COURTOIS	194
A. LE DÉSIR DES CORPS	196
1. Le portrait féminin	196
2. Le portrait masculin	203
3. La beauté des corps	211
B. LES CONDUITES AMOUREUSES	216
1. Les tourments	216
2. Les folies d'amour	221
3. Le marchandage de l'amour	225
C. LES « DÉDUITS » AMOUREUX	229
1. Les jeux érotiques	229
2. Les jeux de regards	232
3. Le service d'amour	237
III. LA SOUVERAINETÉ RETARDÉE	241
A. LES DISSIMULATIONS DU NOM	243
1. Le nom et son étymologie	243
2. Le nom comme support narratif	248
3. Le déni du nom	252
B. L'ANONYMAT	257
1. Les méprises	257
2. Les subterfuges	259
3. Les révélations	263
C. LES CONDUITES NON CHEVALERESQUES	268
1. Les manquements à l'éthique chevaleresque	268
2. Les divertissements et les fanfaronnades	271
3. La fuite des responsabilités	275
CHAPITRE III. L'ÉLABORATION D'UNE IMAGE D'AUTEUR	282
I. LES INSTANCES D'ÉNONCIATION	283
A. LES VOIX NARRATIVES	285

1. Une énonciation à la première personne	285
2. Une énonciation à la troisième personne	288
3. Le maître de la diégèse	292
B. LA CONDUITE DU RÉCIT	295
1. Un récit commenté	295
2. Le lecteur, complice ou victime de l'auteur	300
3. Invraisemblances et incohérences	305
C. LES RELAIS DE LA NARRATION	310
1. L'agencement des voix narratives	310
2. Le récit au second degré	314
3. La mise en abyme	317
II. UNE « PSEUDOGRAPHIE »	321
A. LA FICTION D'UNE CONNIVENCE PERSONNELLE	323
1. L'identité de Hue de Rotelande	323
2. Le détail autobiographique	326
3. L'historicité de la composition	329
B. L'AUTOFICTION	332
1. Définition	332
2. Style et thématique	335
3. Le télescopage des temps	339
CONCLUSION	347
Texte et intertexte	348
Roman et anti-roman	350
Fiction et autofiction	353
ANNEXE A, liste des énoncés proverbiaux	358
ANNEXE B, vers identiques dans <i>Ipomedon</i> et <i>Protheselaus</i>	375
ANNEXE C, longueur des vêtements	379
BIBLIOGRAPHIE	383

Je remercie tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont accompagné durant ces dernières années : mes directeurs, les premiers, pour leurs conseils judicieux, leurs commentaires avisés et leurs relectures attentives ; ma famille, pour son affection et son soutien inconditionnel ; mes amis, pour leurs encouragements ; mes collègues, pour leur frottement de manche ; mes élèves qui, depuis plusieurs mois, m'appellent déjà « docteur Vinot » ; mon chat, que j'ai tué par mon ardeur au travail ; et Geneviève, pour m'avoir remis les pieds sur terre, plusieurs fois.

INTRODUCTION

Il saveit assez de clergie ;
 La cire entur les brefs parti,
 Cointement l'en traïst parmi,
 Si que pas ne falsa la lettre ;
 Ben i repot uns altres mettre.
 Les brefs lut e le mandement,
 Mut les trestorna autrement [...]
 Dehez ait or icel glosor !
 Meint homme i mettra en errur.
 Hue de Rotelande, *Protheselaus* (vers 570-584)¹.

Le roman médiéval n'a de cesse de se présenter comme un acte de second degré, c'est-à-dire non comme l'expression directe et immédiate de la pensée du poète, mais comme la reprise d'une parole antérieure, extérieure à la voix poétique. Cette littérature souligne ainsi sa propre dépendance à l'égard d'un « dit » venu d'un « ailleurs » et d'un « autrefois² ». Les premiers romans se définissent donc comme de simples traductions de textes souvent écrits en latin que le clerc médiéval est parvenu à déchiffrer. Nombreux sont les auteurs qui affirment l'existence d'un « livre », d'une « estoire », en tant que source directe de leur composition. Ils n'ont fait que « mettre en roman » l'ouvrage qu'ils ont découvert dans une abbaye ou que leur seigneur leur a donné. L'auteur, qui recueille des choses déjà dites par un texte antérieur, se présente comme un traducteur et un adaptateur ; il considère sa contribution avant tout comme un travail de versification et d'enrichissement. Une fois que le texte est passé du latin à un français accessible aux lecteurs, il semble pouvoir se lire facilement, résultant d'un projet de

¹ Pour les citations des romans de Hue de Rotelande, nous nous référons aux éditions établies par Anthony Holden : *Ipomedon*, Paris, Klincksieck, 1979 et *Protheselaus*, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1991. Les références aux ouvrages de Hue seront désormais intégrées au texte, placées entre crochets et abrégées comme suit : I pour *Ipomedon* et P pour *Protheselaus*, suivies des numéros des vers cités. Quand le nombre d'occurrences est trop élevé et nuit à la lecture du texte, les références seront placées dans une note de bas de page.

² Voir Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, *l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Slatkine, 1991, p. 142-164.

vulgarisation. Loin de revendiquer la paternité de son œuvre et l'originalité de sa création, le poète met en avant sa capacité à restituer le texte originel³.

Or, si l'existence d'un ouvrage, en tant que source directe d'un texte en langue vulgaire, est avérée dans un certain nombre de cas – ainsi en est-il des romans antiques qui puisent leur inspiration dans les textes latins – le rapport à la source traduite manque souvent de transparence. Bien que les écrivains reconnaissent certains emprunts, ils n'en mentionnent pas d'autres, tel l'auteur du *Roman de Thèbes*, qui nomme quatre *auctoritates* et passe sous silence sa source première, Stace⁴. Il est également des cas où la mention de la source semble si fantaisiste et improbable que l'auteur se voit contraint d'inventer une histoire qui puisse expliquer pourquoi le texte originel, bien que de grande valeur, a été si longtemps « celé » sans jamais jusqu'à ce jour avoir été traduit. Doit-on croire, en effet, sur parole un poète qui prétend avoir trouvé la matière de son ouvrage dans des circonstances impossibles à prouver ? Pensons à l'auteur de *Guillaume d'Angleterre* qui certifie que le sujet de son roman lui a été fourni par une *Chronique d'Angleterre* qu'on peut trouver à Saint-Edmond et que, si on en veut la preuve, il suffit d'aller voir là-bas, dans ce monastère du Suffolk ; plus loin cependant, il assure que cette histoire lui a été racontée par Roger le Cointe – ce qui met alors l'accent sur une transmission non plus écrite mais orale⁵.

Les auteurs qui prétendent suivre leur source cherchent, en définitive, non pas à exprimer la vérité, mais à la construire rhétoriquement. La crédibilité de l'histoire qu'ils racontent est obtenue par l'usage qu'ils font des sources, des noms d'auteurs, autant de

³ Voir Claude Buridant, « *Translatio medievalis*. Théorie et pratique de la traduction médiévale », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 21, 1983, p. 81-136.

⁴ La seule référence à Stace prend place dans le manuscrit S, dans un passage inventé par l'auteur. Voir *Le Roman de Thèbes*, édité par Francine Mora-Lebrun, Paris, Le Livre de poche, 1995, vers 8543.

⁵ Chrétien, *Guillaume d'Angleterre*, édité par Anthony Holden, Genève, Droz, 1988, vers 11-17 et 3304-3306.

témoignages qu'ils peuvent construire de toutes pièces. Le roman, en même temps qu'il revendique sa prétention à la vérité, appartient au monde de la fiction, et participe donc du mensonge⁶. Parmi les multiples déclarations proclamant inlassablement la vérité de l'histoire racontée, s'élève une voix discordante, celle de Hue de Rotelande, auteur anglo-normand dont l'activité littéraire se situe aux alentours de 1180-1190 :

Hue dit ke il n'i ment de ren,
 Ffors aukune feiz, neent mut,
 Nuls ne se pot garder par tut [...]
 Nel metez mie tut sur mei !
 Sul ne sai pas de mentir l'art,
 Walter Map reset ben sa part ;
 Nepurquant, a la meie entente,
 Ne quit pas ke nul de vus mente [I, 7176-7188].

Suspendant son récit en plein milieu des aventures de son héros, en une pause qui contredit les considérations sur la vérité développées dans le prologue [I, 41], Hue assure ne jamais mentir, sinon à peine, jamais beaucoup. S'il reconnaît qu'il lui arrive de mentir, il s'empresse de noter qu'il n'est pas le seul. Par l'allusion à Gautier Map, la portée de cette digression, qui prend les allures d'une disculpation par rapport aux entorses faites à la vérité, s'étend à toute la littérature, et non plus seulement au propre ouvrage de Hue. Par ailleurs, le mensonge, Hue le qualifie d'art, terme qu'il faut considérer non dans son sens moderne, esthétique, mais technique. À en croire Hue, le mensonge serait un procédé de fabrication du roman. Le texte de Hue « programme » ainsi l'évidence de ses trucages. Ce que l'on peut considérer comme une auto-trahison intentionnelle de la part du poète implique nécessairement que le lecteur accepte d'entrer dans le jeu, plus exactement de faire le jeu de l'auteur. Loin de berner son auditoire, ce dernier sollicite sa complicité. C'est ce que Hue, lui-même, semble dire

⁶ Voir Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources, l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 31-33.

dans les derniers vers du passage cité plus haut ; là où on attendrait logiquement le pronom « nus », faisant référence à l'auteur et à Gautier Map, évoqué précédemment, on trouve « vus », et le vers désigne alors le public. Il semblerait que, chez Hue, derrière le discours habituel, respectueux des conventions littéraires qui assurent la cohésion et la cohérence du texte, se trouve un discours second, destiné à montrer les mécanismes de l'écriture. Derrière la justification des procédés littéraires se trouverait donc une certaine forme de questionnement, qui ne va cependant pas jusqu'à une mise en cause du genre romanesque⁷.

On s'intéressera, dans la présente étude, à la manière dont Hue de Rotelonde problématise son rapport à une tradition exogène. Il s'agira de circonscrire la poétique romanesque de Hue, de voir de quelle manière, sous couvert de dialoguer avec d'autres œuvres et auteurs, celui-ci attire l'attention sur les modalités de son entreprise littéraire et insiste sur la valeur intrinsèque de son œuvre en tant qu'objet littéraire⁸. La valeur et la vérité de ses textes, si elles ne sont pas dissociables de la production littéraire du XII^e siècle, sont liées à une signification et à un sens que l'auteur insuffle lui-même à l'œuvre et qui se dégage de l'agencement qu'il donne aux événements, du travail de composition auquel il soumet le récit.

Or, avant d'indiquer l'orientation méthodologique à donner à ce travail, il importe de relever les nombreux problèmes que soulèvent les œuvres de Hue et la manière dont celles-ci ont été jusqu'à présent abordées ; les pages qui suivent vont s'y employer.

⁷ Il faudra attendre quelques dizaines d'années pour que se fassent jour les premières critiques du genre, même si Pierre de Blois, déjà, à l'époque où Hue compose ses ouvrages, déplore le goût du public pour les romans, dans son *Liber de confessione sacramentali*. Encore faut-il ajouter que Pierre de Blois se place dans une perspective morale plutôt que littéraire. Voir Michel Zink et Michel Stanesco, *Histoire européenne du roman médiéval, esquisse et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 176.

⁸ Philippe Haugeard s'engage sur cette piste dans « Liberté de la fiction et contrainte du genre, le cas d'*Ipomedon* de Hue de Rotelonde », *Poétique*, n° 138, 2004, p. 131-140.

L'histoire des textes

Hue de Rotelande est l'auteur de deux longs romans en vers, *Ipomedon* et *Protheselaus*, comptant respectivement 10580 et 12740 vers, dont les dates de composition se situent aux alentours de 1180, pour le premier, et de 1185-1190, pour le second⁹.

Ipomedon est conservé par deux manuscrits complets (A : Londres, British Museum, Cotton Vespasian A VII. ; B : Londres, British Library, Egerton 2515¹⁰) et par trois fragments de taille plus ou moins considérable (C : Oxford, Bibliothèque Bodleienne, Rawlinson Miscellanea D 913, contenant les vers 10171-10330¹¹ ; D : Dublin, Trinity College 523, fragment substantiel de plus de six mille vers qui correspondent aux vers 1-6164 et 7485-7700¹² ; E : un manuscrit privé comprenant les vers 8504-8675 et 9362-9533¹³). Le texte de *Protheselaus* a été préservé par deux manuscrits (A : Paris, Bibliothèque Nationale, F 2169, qui ne dépasse toutefois pas le vers 11522¹⁴ ; B : Londres, British Library, Egerton 2515¹⁵) et un bref fragment de cent

⁹ Sur ces datations, on consultera les éditions préparées par Anthony Holden : *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 7-11 et *Protheselaus*, *op. cit.*, tome III, p. 1.

¹⁰ Pour la description de ces manuscrits, voir Henry Ward, *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, Londres, British Museum, 1883, tome I, p. 728-755.

¹¹ Ce fragment a été publié par Edmund Stengel, « Zur Handschriftenkunde », *Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 6, 1882, p. 394-396.

¹² Ce manuscrit incomplet est décrit par Marius Esposito, « Inventaire des anciens manuscrits français des bibliothèques de Dublin », *Revue des bibliothèques*, n° 24, 1914, p. 196-197.

¹³ Sur ce fragment, on se reportera à Charles Livingston, « Manuscript Fragments of a Continental French Version of the Roman *d'Ipomedon* », *Modern Philology*, n° 40, 1942-1943, p. 117-130. On pourra consulter aussi Lisa Shields, « Medieval Manuscripts in French and Provençal », *Hermathena*, n° 121, 1976, p. 93 et 98. Tous les manuscrits précédemment cités sont également décrits par Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 16-23.

¹⁴ Au sujet de ce manuscrit, on pourra consulter Paul-Martin Bondonio, « Concordance des numéros des manuscrits du Fonds Baluze conservés au Département de Manuscrits de la Bibliothèque Nationale avec les numéros actuels des fonds Latin, Français et de Langues Modernes », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 103, 1942, p. 339-347.

¹⁵ Ce manuscrit est décrit par Henry Ward, *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, *op. cit.*, p. 746-755 et Alexandre Micha, « Les Manuscrits du *Lancelot en prose* », *Romania*, n° 84, 1963, p. 48-49.

cinquante-quatre vers qui englobe les vers 323-476 (C : Oxford, Bibliothèque Bodleienne, Rawlinson Miscellanea D 913¹⁶).

Tous les manuscrits, dont la rédaction se situe entre le milieu du XIII^e et le début du XIV^e siècle, présentent sur le plan de la langue des traits anglo-normands, à l'exception d'un fragment d'*Ipomedon*, rédigé dans le français du continent, ce qui tend à montrer que le roman de Hue de Rotelande était connu en France. Le succès de ce premier ouvrage semble avoir été plus grand en Angleterre, où le roman fut traduit ou plutôt adapté assez librement en moyen anglais ; nous possédons deux versions en vers et une en prose, datant de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle¹⁷. Attesteraient également la notoriété du poème quelques allusions décelées dans certains textes. Au XIII^e siècle, l'auteur de la version en moyen anglais de *Richard Cœur de Lyon* cite *Ipomedon* parmi d'autres romans :

*I wole rede romaunce non
Of Pertenope, ne of Ypomadon*¹⁸.

¹⁶ Ce fragment a été publié par Edmund Stengel, « Zur Handschriftenkunde », *op. cit.*, p. 393-394. Les manuscrits de *Protheselaus* sont également décrits par Anthony Holden, *Protheselaus, op. cit.*, p. 10-13.

¹⁷ Ces textes ont été publiés par Eugen Kölbing, *Ipomedon, in drei englischen Bearbeitungen*, Breslau, Koebner, 1889, et plus récemment par Rhiannon Purdie, *Ipomadon*, Oxford, Oxford University Press, 2001. Sur ces différentes versions, voir Laura Hibbard, *Mediaeval Romance in England*, New York, Franklin, 1960, p. 224-229 ; Carol Meale, « The Middle English Romance of *Ipomedon* : a Late Medieval "Mirror" for Princes and Merchants », *Reading Medieval Studies*, n° 10, 1984, p. 136-179 ; Brenda Hosington-Thaon, « The Englishing of the Comic Technique in Hue de Rotelande's *Ipomedon* », dans *Medieval Translators and their Craft*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1989, p. 247-263 ; Bernhard Diensberg, « The Middle English Romance *Ipomadon* and its Anglo-Norman Source », dans *Proceedings of the anglistentag*, Würzburg, 1989, p. 289-297 ; Rosalind Field, « *Ipomedon* to *Ipomadon A* : two Views of Courtliness », dans *The Medieval Translator, the Theory and Practice of Translation in the Middle Age*, Cambridge, Brewer, 1989, p. 135-141 ; Stefano Mula, « Tradurre *Ipomedon* : l'esperienza medio-inglese », dans *Sulla Traduzione letteraria. Figure del traduttore. Studi sulla traduzione. Modi del tradurre*, Ravennes, Longo, 2001, p. 93-112.

¹⁸ *Richard Cœur de Lyon, Der Mittelenglische Versroman über Richard Löwenherz*, édité par Karl Brunner, Vienne, Braumüller, 1913, vers 6725-6726. Pour la traduction en anglais moderne de ce texte, on consultera Bradford Broughton, *Richard the Lion-Hearted*, New York, Dutton, 1966, p. 147-229. Sur ces vers, voir Mary Legge, *Anglo-Norman Literature and its Background*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 91, et l'introduction de Léopold Constans à son édition du *Roman de Thèbes*, Paris, Didot, 1890, tome II, p. clxvi. On notera au passage que, quand Léopold Constans cite ces vers, il remplace le nom de Pertenope par celui de Paris.

Cependant, il est difficile de dire si l'auteur de cette traduction anglaise connaissait l'ouvrage de Hue ou s'il se contentait de retranscrire ce qu'il avait trouvé dans la source anglo-normande de son poème, aujourd'hui perdue¹⁹. On a cru reconnaître les personnages de Hue dans le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, écrit au XIII^e siècle, mais c'est à la légende thébaine qu'ils sont empruntés²⁰. En Allemagne, au XV^e siècle, Ulrich Füetrer mentionnerait le premier récit de Hue, à la fin de son *Lannzilet*, dans une liste de romans qu'il connaît²¹ ; il s'agit en réalité non pas d'une énumération de romans, mais de personnages, et celui d'Ipomedon est tiré de *Parzival* de Wolfram von Eschenbach²². Mary Legge, enfin, affirme que Chaucer mentionne *Ipomedon* dans l'un de ses ouvrages, dont elle n'indique pas le titre²³. Cependant, que ce soit dans *Anelida et Arcite* ou *Troilus et Criseyde*, c'est au personnage thébain que Chaucer fait référence et non à celui de Hue²⁴. Quant à *Protheselaus*, il ne semble pas avoir connu le succès

¹⁹ Contrairement à ce que pense Léopold Constans, *ibid* et Bradford Broughton, *Richard the Lion-Hearted*, *op. cit.*, p. 215, il est impossible que l'auteur de *Richard* fasse référence à l'une des adaptations anglaises d'*Ipomedon* dans la mesure où la plus ancienne d'entre elles date du XIV^e siècle, soit un siècle après la rédaction de *Richard Cœur de Lyon*. Sur ce dernier texte, on pourra consulter Albert Baugh, « The Middle English Romance, some Questions of Creation, Presentation and Preservation », *Speculum*, n° 42, 1967, p. 1-31.

²⁰ On consultera Charles Livingston, « Manuscript fragments of a Continental French Version of the Roman d'*Ipomedon* », *op. cit.*, p. 120, et Léopold Constans, *Roman de Thèbes*, *op. cit.*, p. clxvi-clxvii. Voir Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, édité par Gottfried Weber, Darmstadt, Wissenschaftliche Buch Gesellschaft, 1981, p. 12 (I. 14, 3-4) : « *Zwên bruoder von Babilôn,/ Pompeius und Ipomidôn* ». Il en va de même pour Protheselaus (I. 26, 23-25) : « *Dô ditz alsô was,/ Ein fürste (Prôthizilas/Der hiez) mîn massenîe* » et (I. 52, 9-10) : « *Dô hete Prôtyzilas,/ Der von arde ein fürste was* ». Pour la traduction française, voir *Parzival*, traduit par Danielle Buschinger, Wolfgang Spiewok et Jean-Marc Pastré, Paris, Bourgeois, 1989, p. 39, 47 et 64.

²¹ Voir Charles Livingston, « Manuscript fragments of a Continental French Version of the Roman d'*Ipomedon* », *op. cit.*, p. 120, et Léopold Constans, *Roman de Thèbes*, *op. cit.*, p. clxvi.

²² Ulrich Füetrer, *Lannzilet*, édité par Rudolf Vob, Paderborn, Schöningh, 1996, p. 392, § 5969 : « *Eûch dient nach mynne lone/ Ganndin und Galois ;/ Ir preis hett hellen done. Sam warb auch Gamureth der kûen kurtois,/ Der eûch vil trawt, des er ett ser engallie ;/ Den vor Walldack mit hyssten gros/ Ypomidon mit seiner tyost vallte* ». Voir aussi la note 5969, p. 479.

²³ Mary Legge, *Anglo-Norman Literature and its Background*, *op. cit.*, p. 91.

²⁴ *The Riverside Chaucer*, édité par Larry Benson, Oxford, Oxford University Press, 1987. *Anelida and Arcite*, p. 377 : « *For when Amphiorax and Tydeus,/ Ipomedon, Parthonope also/ Were ded, and slayn proude Campaneus,/ And when the wrecched Thebans, bretheren two,/ Were slayn, and kyng Adrastus hom ago,/ So desolat stod Thebes and so bare/ That no wight coude remedie of his fare* ». *Troilus and Criseyde*, p. 580 : « *Of Archymoris brennyng and the pleyes,/ And how Amphiorax fil thourgh the grounde,/ How Tideus was sleyn, lord of Argeyes,/ And how Ypomedoun in litel stounde/ Was dreymt, and ded Parthonope of wownde ;/ And also how Capaneus the proude/ With thonder-dynt was slayn, that*

d'*Ipomedon*, la postérité n'ayant gardé aucune trace d'une quelconque traduction ou réécriture. En définitive, les adaptations anglaises d'*Ipomedon* et l'allusion contenue dans *Richard Cœur de Lyon* demeurent les seuls témoignages qui nous soient restés de la réception de l'œuvre de Hue par ses contemporains et successeurs²⁵.

Les écrits de Hue de Rotelande nous sont devenus accessibles par les éditions, pour *Ipomedon*, d'Eugen Kölbing et d'Eduard Koschwitz²⁶, et pour *Protheselaus*, de Franz Kluckow²⁷, remplacées avantageusement – le travail éditorial de Kölbing et Koschwitz étant assez fautif²⁸ – par celles d'Anthony Holden²⁹.

Les difficultés de lecture et d'interprétation

Hue de Rotelande est un auteur méconnu³⁰, qui, pour reprendre les mots de Danielle Régnier-Bohler, « rebute encore la curiosité des étudiants médiévistes³¹ ». Bien que Hue n'ait pas manqué d'attirer l'attention de la critique moderne, peu d'études ont porté spécifiquement sur son œuvre : un petit nombre d'articles, de comptes rendus d'édition et d'allusions éparses dans plusieurs ouvrages, mais aucune monographie, si

crède loude ». Dans les *Contes de Cantorbéry*, Chaucer évoque Protheselaus, personnage tiré lui aussi de la légende thébaine. *The Franklin's tale*, p. 187 : « *Pardee, of Laodomya is writen thus,/ That whan at Troie was slayn Protheselaus,/ Ne lenger wolde she lyve after his day* ».

²⁵ Quant aux ressemblances entre les romans de Hue et des textes postérieurs, voir *infra* note 74, p. 21. Les correspondances entre des compositions presque contemporaines pourraient s'expliquer par la parenté d'esprit de poètes baignant dans un même milieu.

²⁶ Eugen Kölbing et Eduard Koschwitz, *Ipomedon, ein französischer Abenteuerroman des 12. Jahrhunderts*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [1889].

²⁷ Franz Kluckow, *Protheselaus, ein altfranzösischer Abenteuerroman*, Göttingen, Niemeyer, 1924.

²⁸ Sur cette question, on consultera Adolfo Mussafia, *Sulla Critica del testo del romanzo in francese antico Ipomedon*, Vienne, Tempsky, 1890 ; Gaston Paris, « Livres annoncés sommairement », *Romania*, n° 19, 1890, p. 503 ; Eduard Koschwitz, « Referate und Rezensionen », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 12, 1890, p. 135-138 ; William Rothwell, « Compte rendu d'*Ipomedon* », *French Studies*, n° 34, 1980, p. 318-319.

²⁹ Anthony Holden, *Ipomedon, op. cit.* et *Protheselaus, op. cit.* Les romans de Hue de Rotelande ont récemment été traduits en français moderne par Marie-Luce Chênerie dans *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XV^e siècles*, Paris, Robert Laffont, 2000 : *Ipomedon*, p. 33-184 et *Protheselaus*, p. 185-365.

³⁰ C'est ce que l'on peut lire sur le quatrième de couverture de l'édition d'*Ipomedon* réalisée par Anthony Holden.

³¹ Danielle Régnier-Bohler, « ... D'armes et d'amour », dans *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XV^e siècles*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. xix.

l'on excepte quelques thèses anglaises ou allemandes, déjà anciennes et restées inédites³². S'il manque encore, comme s'en désole Silvère Menegaldo³³, une étude d'ensemble sur Hue, c'est que l'on a bien du mal à saisir la portée d'une œuvre qui pose tant de problèmes quant à sa signification. Les conclusions des critiques diffèrent, se contredisent au risque de s'annuler. Afin de mieux apprécier les hésitations de la critique, les difficultés que suscitent les ouvrages de Hue, et de parvenir, autant que faire se peut, à en déceler les enjeux, nous allons nous attarder à plusieurs reprises, dans un jeu de va-et-vient entre la microstructure et la macrostructure, sur un passage d'*Ipomedon*, qui constitue une bonne illustration des problèmes qui se font jour dans les écrits de Hue de Rotelande.

Au cours de l'une des nombreuses scènes de chasse qui ponctuent *Ipomedon*, un incident surprend le roi Meleager, entraîné, avec son neveu Capaneus, par un cerf dans les forêts de Sicile. Pendant que le roi écorche l'animal qu'il a finalement attrapé, le bruit que fait une troupe approchant frappe ses oreilles. Effrayé par un tel tumulte, Meleager pense qu'une armée vient conquérir ou détruire son pays et envoie son neveu connaître les intentions de cette cohorte menaçante. Capaneus, en rejoignant la route, découvre qu'il s'agit d'Ipomedon qui, bien que voyageant incognito, mène grand train. Hue de Rotelande prend alors la parole pour préciser qu'il a lu dans un livre que son héros fut le premier à voyager en tel appareil et qu'il savait bien pourquoi il agissait de

³² F. Boenigk, *Literatur-historische Untersuchungen zum Protheselaus*, thèse de doctorat, Université de Greifswald, 1909 ; Franz Kluckow, *Sprachliche und textkritische Studien über Hue de Rotelande Prothesilaus, nebst einem Abdrucke der ersten 1009 Verse*, thèse de doctorat, Université de Greifswald, 1909 ; Walther Hahn, *Der Wortschatz des Dichters Hue de Rotelande*, thèse de doctorat, Université de Greifswald, 1910 ; I. Traneker, *Les Idées courtoise dans l'Ipomedon de Hue de Rotelande*, thèse de doctorat, Université de Birmingham, 1927 ; C. Houlton, *The Works of Hue of Rotelande*, thèse de doctorat, Université de Londres, 1958. En France, seul un mémoire de maîtrise répertorié a pour l'instant porté sur *Ipomedon* : Pascale Dufau, *L'Ironie dans Ipomedon de Hue de Rotelande*, Université de Bordeaux, 1996.

³³ Silvère Menegaldo, *Le Jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles, du personnage au masque*, Paris, Champion, 2005, note 1, p. 420.

la sorte ; il y a peu de chance pour qu'Ipomedon ait commis une erreur, bien que la « custume » voulût, en ce temps-là, que tout chevalier cherchant la gloire n'emmenât aucune escorte [I, 2753-2792].

Cette scène, comme tant d'autres dans les ouvrages de Hue, mêle des souvenirs de romans antiques (les noms de personnages et de lieux) à ceux de romans arthuriens (les motifs de la chasse au cerf et du chevalier errant). C'est pour cette raison que les critiques ne parviennent pas à classer l'œuvre de Hue dans une catégorie précise – exercice au demeurant sans grande difficulté pour les textes de ses contemporains. Les récits de Hue sont parfois qualifiés de romans d'aventures³⁴ ou encore de romans chevaleresques³⁵. Si certains reconnaissent dans *Ipomedon* le style traditionnel du roman courtois et n'hésitent pas à ranger l'ouvrage parmi les romans de la Table ronde³⁶, d'autres nient cependant l'assertion selon laquelle les œuvres de Hue seraient des romans arthuriens³⁷. Un autre courant de la critique, aussi bien représenté que le précédent, les considère plutôt comme des romans antiques, ou tout au moins gréco-byzantins³⁸. Or, Emmanuel Walberg pense que « le monde antique qui en forme le cadre

³⁴ Léopold Constans, *Roman de Thèbes*, *op. cit.*, p. clixvi ; Urban Holmes, *A History of Old French Literature from the Origins to 1300*, New York, Crofts, 1948, p. 146 ; Franz Kluckow, *Protheselaus, ein altfranzösischer Abenteuerroman*, *op. cit.*, p. 1 ; Mary Legge, « La Littérature anglo-normande au temps d'Aliénor d'Aquitaine », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 29, 1986, p. 118 ; Guy Raynaud de Lage, « Hue de Rotelande », dans *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1984, tome IV, p. 143 ; Danielle Régnier-Bohler, « ... D'armes et d'amour », *op. cit.*, p. xx ; Michel Stanesco, « Le Secret de l'étrange chevalier : notes sur la motivation contradictoire dans le roman médiéval », dans *The Spirit of the Court*, Cambridge, Brewer, 1985, p. 340 ; Constance West, *Courtoisie in Anglo-Norman Literature*, New York, Haskell, 1966, p. 80.

³⁵ Robert Hanning, « Engin in Twelfth-Century Romance : an Examination of the *Roman d'Eneas* and Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *Yale French Studies*, n° 51, 1974, p. 82.

³⁶ Brenda Hosington-Thaon, « The Englishing of the Comic Technique in Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 247 ; Eugen Kölbing, *Ipomedon, ein französischer Abenteuerroman des 12. Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 6 ; Guy Raynaud de Lage, « Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 142 et « Compte rendu d'*Ipomedon* », *Romania*, n° 101, 1980, p. 283.

³⁷ Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, p. 335 ; Claude Luttrell, *The Creation of the First Arthurian Romance*, Evanston, Northwestern University Press, 1974, p. 110 ; Philippe Walter, *Canicule, essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, Sedes, 1988, p. 78.

³⁸ Ruth Dean, *Anglo-Norman Literature, a Guide to Texts and Manuscripts*, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1999, p. 96 ; Penny Eley, « The Subversion of Meaning in Hue de Rotelande's *Ipomedon* »,

est devenu un simple décor, vide de sens³⁹ ». Poussant plus loin cette réflexion, plusieurs sont d'avis que, si les romans de Hue évoquent par leur décor le monde antique, ils se rattachent en fait à la tradition arthurienne par les thèmes qu'ils développent⁴⁰. Ainsi, pour caractériser les deux ouvrages, Jean-Charles Payen va-t-il jusqu'à parler de « romans antiques dans le style arthurien⁴¹ ». L'œuvre de Hue de Rotelande serait alors, pour reprendre les mots de Philippe Ménard, « un carrefour⁴² », gérant en toute liberté les héritages antique et arthurien. C'est avec cette idée, mais sans utiliser l'expression de « roman arthurien » ou celle de « roman antique », que quelques-uns notent qu'*Ipomedon* est un roman bien fabriqué à partir d'éléments différents⁴³.

Reading Medieval Studies, n° 26, 2000, p. 97 ; Kathryn Gravdal, *Vilain and Courtois : Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989, p. 121 ; Paul Harvey, *The Oxford Companion to French Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 353 ; Urban Holmes, *A History of Old French Literature from the Origins to 1300*, op. cit., p. 146 ; Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Paris-Genève, Droz, 1969, p. 241 ; Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e-XIV^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 214. Selon Gaston Paris (*La Littérature française du Moyen Âge (XI^e-XIV^e siècle)*, Paris, Hachette, 1905, p. 87) : « À partir des croisades, les rapports des Francs avec les Grecs devinrent directs, et plusieurs romans, qui n'existent plus en grec, mais que différents indices nous permettent de reconnaître comme byzantins, furent mis en français sans passer par le latin, et sans doute grâce à une transmission simplement orale », tels seraient *Ipomedon* et *Protheselaus*.

³⁹ Emmanuel Walberg, *Quelques Aspects de la littérature anglo-normande, leçons faites à l'École des chartes*, Paris, Droz, 1936, p. 135.

⁴⁰ Matilda Bruckner, *Narrative Invention in Twelfth-Century French Romance : the Convention of Hospitality, 1160-1200*, Lexington, French Forum, 1980, p. 11 ; William Calin, « The Exaltation and Undermining of Romance : *Ipomedon* », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1988, tome II, p. 112 ; Marie-Luce Chênerie, « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *Lettres Romanes*, n° 52, 1998, p. 211 ; Anthony Holden, *Ipomedon*, op. cit., p. 44 ; Jean-Charles Huchet, « *Ipomedon* » et « *Protheselaus* », *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994, tome II, p. 984-985 ; Faith Lyons, *Les Éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1965, p. 30 ; William Schofield, *English Literature from the Norman Conquest to Chaucer*, Londres, Macmillan, 1906, p. 117 ; Elisabeth Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français*, Paris, Champion, 1985, p. 75 ; J. Watkins, « Hue de Rotelande », dans *Dictionnaire des lettres françaises (Le Moyen Âge)*, Paris, Fayard, 1964, p. 68 ; Richard Wilson, *Early Middle English Literature*, Londres, Methuen, 1968, p. 79 ; Michel Zink et Michel Stanesco, *Histoire européenne du roman médiéval, esquisse et perspectives*, op. cit., p. 78.

⁴¹ Jean-Charles Payen, *Littérature française (le Moyen Âge, des origines à 1300)*, Paris, Arthaud, 1970, p. 288.

⁴² Philippe Ménard, « Compte-rendu d'*Ipomedon* », *Le Moyen Âge*, n° 88, 1982, p. 153.

⁴³ Charles Carter, « *Ipomedon*, an Illustration of Romance Origin », dans *Haverford Essays*, Haverford, Haverford Press, 1909, p. 270 ; Laura Hibbard, *Mediaeval Romance in England*, op. cit., p. 229 ; Lilian Horstein, *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1500*, New Haven, The Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1967, tome I, p. 155.

Considérés tantôt comme des romans bretons, tantôt comme des romans antiques, ou encore comme des romans mi-bretons mi-antiques, les ouvrages de Hue résistent à la classification. En fait, les critiques, qui n'arrivent pas à tomber d'accord sur le classement générique d'*Ipomedon* et de *Protheselaus*, tentent, pour situer les textes par rapport à la littérature de l'époque et dégager des filiations, de rattacher les romans de Hue aux expressions que distingue Jean Bodel dans *La Chanson des Saisnes*⁴⁴, alors qu'il ne s'agit que d'étiquettes qui, comme le fait fort justement remarquer Edmond Faral, « introduisent des distinctions superficielles et d'une clarté très illusoire au sein d'un genre, le roman, qui est parfaitement un et dont toutes les œuvres appartiennent à un même style⁴⁵ ». Le problème avec les récits de Hue, c'est qu'ils n'organisent pas la matière qu'ils traitent de manière conventionnelle, c'est-à-dire qu'ils ne l'exploitent pas comme le font plus généralement les romans contemporains.

On observe bien ce phénomène si l'on revient à l'extrait d'*Ipomedon*, cité plus haut. Les personnages que met en scène Hue de Rotelande empruntent leur nom aux protagonistes du *Roman de Thèbes*, mais ne doivent à ces derniers ni leur comportement ni leur fonction dans l'histoire ; ils ressemblent davantage au roi Arthur et à Gauvain par l'exploitation du couple oncle-neveu. Quant aux motifs évoqués, leur configuration narrative est adaptée aux besoins du récit dans lequel ils s'insèrent. Hue combine deux motifs fort différents, n'entretenant à l'origine aucun lien, qu'il expurge de leurs traits constitutifs les plus marquants. Le cerf que poursuit le roi Meleager n'est pas de couleur blanche et ne saurait incarner l'animal-leurre qui, servant de guide, entraîne le chevalier

⁴⁴ Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, édité par Annette Brasseur, Genève, Droz, 1989, vers 6-11 : « Ne sont que .III. matieres a nul home antandant :/ De France et de Bretagne et de Rome la grant ;/ Et de cez .III. matieres n'i a nule semblant./ Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant./ Cil de Rome sont sage et de san aprenant./ Cil de France de voir chascun jor aparant ».

⁴⁵ Edmond Faral, « Avant-propos », dans *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris, Champion, 1983, p. 8-9.

vers l'Autre Monde ou vers une rencontre amoureuse. Cette chasse, qui a perdu toute dimension surnaturelle, donne naissance chez Hue à un autre schéma narratif, à savoir la rencontre d'un chevalier errant, lequel voyage ici en grand équipage, au lieu de se déplacer sans escorte, sans même un écuyer, et faire de son isolement une solitude héroïque dont le mérite guerrier serait diminué par un quelconque auxiliaire⁴⁶. Comme on le voit, cette scène est tout entière construite par un assemblage de motifs qui ne se développent pas de manière convenue.

Rien d'étonnant donc à ce que les critiques, bien qu'ils soulignent généralement le talent et l'habileté de Hue de Rotelande⁴⁷, portent un jugement assez négatif sur la qualité littéraire de sa production, surtout pour ce qui est de *Protheselaus*⁴⁸. La

⁴⁶ Sur le chevalier errant, voir l'ouvrage de Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, *op. cit.*

⁴⁷ Le plus élogieux, à l'égard de Hue de Rotelande, reste Gervais de La Rue, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands*, Caen, Mancel, 1834, tome II, p. 289 : « On trouve dans ce poète un talent particulier : il fait ordinairement sortir des faits qu'il raconte, une vérité morale, toujours instructive, et qu'il exprime de manière sentencieuse ; son ouvrage en est rempli ». Mary Legge insiste sur le fait que Hue est « un excellent versificateur », maîtrisant la répétition, particulièrement habile dans les dialogues et capable de jeux de mots (*Anglo-Norman Literature and its Background*, *op. cit.*, p. 91-92). Charles Carter souligne l'habileté littéraire de Hue, l'humour et le « style vivant » d'*Ipomedon* (« *Ipomedon*, an Illustration of Romance Origin », *op. cit.*, p. 238). Jessie Crosland remarque le sens de l'humour de l'auteur et ses qualités d'écrivain dans ce même roman (*Medieval French Literature*, Westport, Greenwood Press, 1976, p. 77). Pour Marie-Luce Chênerie, Hue est tout aussi inventif et moqueur que soucieux de montrer son savoir-faire et sa culture (« Introduction à *Protheselaus* », dans *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XV^e siècles*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 187). Enfin, Philippe Ménard reconnaît en Hue de Rotelande un « écrivain fort doué », au talent évident (« Compte-rendu d'*Ipomedon* », *op. cit.*, p. 153).

⁴⁸ Gaston Paris considère que le premier des deux ouvrages est « infiniment supérieur au second » (*Esquisse historique de la littérature française au Moyen Âge (depuis les origines jusqu'à la fin du XV^e siècle)*, Paris, Colin, 1922, p. 123). Anthony Holden, écrit qu'« *Ipomedon* est le premier et le plus remarquable de[s] deux longs poèmes » de Hue (*Ipomedon*, *op. cit.*, p. 7) et que *Protheselaus* n'est qu'une « suite décevante », une « version édulcorée » (*Protheselaus*, *op. cit.*, p. 4). Pour Mary Legge, *Protheselaus* est « plus conventionnel » qu'*Ipomedon* (« The Rise and Fall of Anglo-Norman Literature », *Mosaic*, n° 18, 1975, p. 4) – elle pense que ce dernier aurait été écrit pour le plaisir et l'autre pour manger (*Anglo-Norman Literature and its Background*, *op. cit.*, 1963, p. 90). Voir aussi Glynn Hesketh, « Compte-rendu de *Protheselaus* », *Medium Aevum*, n° 64, 1995, p. 331). *Protheselaus*, selon Marie-Luce Chênerie, avec « ses défauts réels et trop nombreux » n'a pas la qualité littéraire d'*Ipomedon* (« Introduction à *Protheselaus* », *op. cit.*, p. 187). À en croire Guy Raynaud de Lage, le dernier ouvrage de Hue est un roman « dont le caractère fastidieux fait oublier la facilité de la plume ; cependant les recherches formelles, l'habileté et la malice d'*Ipomedon* n'y sont plus » (« Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 143). Le jugement de ce critique se fait plus sévère quand il affirme que *Protheselaus* est « un roman médiocre qui confirme qu'un auteur est mal inspiré quand il donne une suite à un premier ouvrage » (« L'Œuvre de Hue de Rotelande », dans *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1978, tome I, p. 283). Avec quelque malice sans doute, Jessie Crosland reconnaît au

production de Hue, sorte de « bric-à-brac » d'éléments disparates, ne présenterait pas une trame narrative solide. L'auteur donnerait l'impression de surcharger sa matière d'épisodes en tous genres et de péripéties à n'en plus finir, souvent sans lien les uns avec les autres ; il aurait l'air de rassembler pêle-mêle tout ce qui apparaît dans les romans en vogue à la fin du XII^e siècle. Si Léopold Constans qualifie *Ipomedon* de roman « assez banal⁴⁹ », et Félix Lecoy voit *Protheselaus* comme « un médiocre mais curieux roman⁵⁰ », Michel Stanesco pense que le premier ouvrage de Hue est « d'une construction assez paradoxale⁵¹ ». Emmanuel Walberg et John Watkins considèrent, quant à eux, que les écrits de Hue de Rotelande ne sont que de longs romans qui présentent une série d'aventures à l'action compliquée⁵². Pour Guy Raynaud de Lage, Hue, dans *Ipomedon*, « complique les méandres indéfiniment », tandis que, dans *Protheselaus*, « s'entassent arbitrairement les aventures », donnant « une mosaïque de situations et de scènes connues qui crée difficilement l'intérêt⁵³ ». À Richard Wilson, les ouvrages de Hue font penser à « un patchwork d'incidents et de thèmes empruntés à des romans contemporains, ou suggérés par eux⁵⁴ ». Jessie Crosland reconnaît, de son côté, dans *Protheselaus*, « des éléments différents mélangés de manière hétéroclite⁵⁵ ». Enfin, Paule Le Rider résume ces impressions en notant qu'« *Ipomedon* n'est pas

contraire la supériorité de *Protheselaus* sur *Ipomedon*, mais il s'agit d'un avantage d'ordre quantitatif, le second roman de Hue étant plus long que le premier, d'environ deux mille vers (*Medieval French Literature, op. cit.*, p. 77). Le seul à trouver quelque grâce à *Protheselaus* est Gervais de la Rue pour qui « on se forme en travaillant : il y a plus de poésie dans ce second roman que dans le premier ; on y trouve des descriptions assez bien faites, il y a du mouvement et de la verve, partout du naturel et du génie, malgré le langage dur et incorrect de l'auteur » (*Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands, op. cit.*, p. 293).

⁴⁹ Léopold Constans, *Roman de Thèbes, op. cit.*, p. clxvi.

⁵⁰ Félix Lecoy, « Un Épisode du *Protheselaus* et le conte du mari trompé », *Romania*, n° 76, 1955, p. 477.

⁵¹ Michel Stanesco, « Le Secret de l'étrange chevalier : notes sur la motivation contradictoire dans le roman médiéval », *op. cit.*, p. 340.

⁵² Emmanuel Walberg, *Quelques aspects de la littérature anglo-normande, leçons faites à l'École des chartes, op. cit.*, p. 135 ; John Watkins, « Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 688.

⁵³ Guy Raynaud de Lage, « L'Œuvre de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 282-283.

⁵⁴ Richard Wilson, *Early Middle English Literature, op. cit.*, p. 79. Notre traduction.

⁵⁵ Jessie Crosland, *Medieval French Literature, op. cit.*, p. 78. Notre traduction.

l'œuvre d'un grand auteur. L'intrigue est d'une complication inextricable, les scènes s'enchaînent mal, la situation des personnages est constamment artificielle⁵⁶ ».

Face à des œuvres qui semblent n'être qu'un assemblage de matériaux « hétéroclites », les critiques ont émis des opinions fort différentes quant aux intentions de Hue de Rotelande. Certains, ne sachant que faire des ouvrages de ce dernier, se refusent à trancher – c'est au lecteur de choisir le sens qu'il veut donner aux romans, dans la mesure où Hue lui laisserait le soin de tirer la conclusion qui s'impose⁵⁷ – ou, plus étonnamment, parviennent à tout expliquer par un pied de nez : le sens d'*Ipomedon* réside dans l'absence de sens⁵⁸. Bien entendu, ces interprétations ne sauraient être satisfaisantes ; les romans de Hue ne sont pas des récits sans queue ni tête, dépourvus de signification. D'autres commentateurs se sont attardés sur les motivations des personnages, et font de la conduite des héros une clef pour lire les écrits de Hue. Ainsi suffirait-il de déceler les raisons qui président à l'anonymat d'*Ipomedon* pour que le roman n'ait plus de secrets. Pour C. Houlton, *Ipomedon* a trop goûté à la liberté et aux joies de l'errance pour accepter la responsabilité d'un royaume et d'une femme⁵⁹. Une opinion que réfute Ronald Spensley, qui pense que le héros, en dissimulant son identité,

⁵⁶ Paule Le Rider, *Le Chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, Sedes, 1978, p. 139. Voir aussi Sarah Barrow, *The Medieval Society Romance*, New York, Columbia University Press, 1927, p. 77. Quelques jugements sont moins sévères à l'égard des œuvres de Hue. Ainsi Gaston Paris évoque-t-il « le très intéressant et curieux poème de Hue de Rotelande, *Ipomedon* » (*Esquisse historique de la littérature française au Moyen Âge*, op. cit., p. 123) ou les « deux remarquables ouvrages de Hue de Rotelande » (*Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1910-1912, p. 334). Dans un article visant à montrer les qualités littéraires de *Protheselaus*, Judith Weiss reprend les mots de Félix Lecoy pour affirmer que le roman n'est ni médiocre ni curieux, mais bien organisé et vivant (« A Reappraisal of Hue de Rotelande's *Protheselaus* », *Medium Aevum*, n° 52, 1983, p. 110). Pour une semblable démarche, on consultera Ronald Spensley, « Form and Meaning in Hue de Rotelande's *Protheselaus* », *The Modern Language Review*, n° 67, 1972, p. 763-774.

⁵⁷ Roberta Krueger, « The Author's Voice : Narrators, Audiences, and the Problem of Interpretation », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1988, tome 1, p. 125.

⁵⁸ Penny Eley, « The Subversion of Meaning in Hue de Rotelande's *Ipomedon* », op. cit., p. 98 et 109.

⁵⁹ C. Houlton, *The Works of Hue of Rotelande*, op. cit., p. 179.

cherche à expier sa conduite légère passée⁶⁰. À en croire Robert Hanning, le comportement d'Ipomedon est une attaque en règle contre les conventions chevaleresques, dont les exigences seraient poussées à leurs extrêmes conséquences pour mieux montrer le non-sens du code guerrier⁶¹. Quant à *Protheselaus*, qui serait une sorte de roman d'apprentissage, les différentes étapes que doit franchir le héros n'ont d'autre but que de le faire accéder à la maturité et de lui faire accepter la place qu'il est censé occuper dans le vaste plan divin⁶². Enfin, Gervais de La Rue s'attarde non pas sur la psychologie des personnages, mais sur celle de Hue dont il a tendance à romancer la vie : les romans du roi Arthur et de ses chevaliers devenus trop nombreux, Hue de Rotelande aurait délaissé les fables armoricaines et galloises dont il avait été bercé dans son enfance⁶³. Ces spéculations d'ordre psychologique se révèlent spécieuses ; les peintures de caractères n'intéressent guère les romanciers du Moyen Âge⁶⁴. Les explications psychologiques ont comme conséquence des considérations étrangères aux ouvrages de Hue. Lire les romans de ce dernier selon une telle optique revient à leur faire tenir un discours qui n'est pas le leur, reflétant moins les préoccupations de l'auteur, que celles de la critique moderne qui a tendance à projeter, malgré ses protestations, son histoire et sa culture sur le texte médiéval, en lieu et place de celle de

⁶⁰ Ronald Spensley, « The Structure of Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *Romania*, n° 95, 1975, p. 341-351.

⁶¹ Robert Hanning, « Engin in Twelfth-Century Romance : an Examination of the *Roman d'Énéas* and Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 82-101.

⁶² Ronald Spensley, « Form and Meaning in Hue de Rotelande's *Protheselaus* », *op. cit.*, p. 763-774, et Judith Weiss, « A Reappraisal of Hue de Rotelande's *Protheselaus* », *op. cit.*, p. 104-111. Contrairement à ces derniers, F. Boenigk pense que les péripéties traversées par Protheselaus ne servent qu'à relancer l'histoire de Hue (*Literatur-historische Untersuchungen zum Protheselaus*, *op. cit.*, p. 67).

⁶³ Gervais de La Rue, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands*, *op. cit.*, p. 286.

⁶⁴ Quelques critiques rejettent fortement les explications d'ordre psychologique, voir Mary Legge, *Anglo-Norman Literature and its Background*, *op. cit.*, p. 89, et Michel Stanesco, « Le Secret de l'étrange chevalier : notes sur la motivation contradictoire dans le roman médiéval », *op. cit.*, p. 344.

l'auteur⁶⁵. Traiter des motivations psychologiques des personnages revient, en grande partie, à dire que la structure des romans est purement accidentelle et épisodique, qu'elle ne comporte qu'une série d'aventures compilée au hasard, dont le seul lien est l'attitude du protagoniste face aux différentes péripéties qu'il traverse. Or, bien que les héros de Hue s'engagent dans d'interminables aventures, on ne perd jamais de vue le but qu'ils poursuivent et la direction vers laquelle le texte s'achemine inéluctablement. C'est donc moins la motivation des personnages qui entre en jeu que celle de la narration même⁶⁶. Il faut prendre le texte médiéval à la lettre, rien qu'à la lettre, rappelait Charles Méla⁶⁷, en restant dans l'univers fictionnel construit par le récit, c'est-à-dire en cherchant à l'intérieur du roman.

Si l'on se reporte au passage d'*Ipomedon* dont on a parlé plus haut, ce n'est pas tant l'attitude du héros qui pose problème – après tout, il peut bien voyager incognito avec une escorte importante, si cela lui chante – que le traitement de l'épisode tout entier. Lorsque Hue prend la parole dans cet extrait, il ne le fait pas pour dénoncer le comportement d'*Ipomedon* (au contraire, il affirme que son personnage avait de bonnes raisons pour agir de la sorte), mais pour indiquer que la coutume n'est pas respectée. La trame événementielle du poème de Hue offre une succession de scènes dont le lecteur qui conserve quelque souvenir des romans contemporains est à même de reconnaître et d'apprécier les décalages. Les récits de Hue de Rotelande sont loin d'être aussi embrouillés qu'on pourrait le croire de prime abord, à condition de tenir compte de la

⁶⁵ Sur cette question, on consultera Jean-Jacques Vincensini, « Critique contemporain et clerc médiéval : le mirage de la similitude », *Senefiance*, n° 37 (*Le Clerc au Moyen Âge*), 1995, p. 555-567.

⁶⁶ Au sujet des motivations psychologiques et narratives pour expliquer l'unité d'une œuvre, voir Alison Adams, « La Conception de l'unité dans le roman médiéval en vers », *Studia Neophilologica*, n° 50, 1978, p. 101-112. Cette question de la motivation de la narration a été pressentie par certains critiques lorsqu'ils prétendent déceler, dans *Ipomedon*, une volonté parodique et burlesque. Voir Marry Legge, *Anglo-Norman Literature and its Background*, *op. cit.*, p. 90 ; « The Rise and Fall of Anglo-Norman Literature », *op. cit.*, p. 4 ; Danielle Régnier-Bohler, « ... D'armes et d'amour », *op. cit.*, p. xx ; Jean-Charles Huchet, « *Ipomedon* » et « *Protheselaus* », *op. cit.*, p. 984.

⁶⁷ Charles Méla, « A l'école de la lettre », *Médiévales*, n° 11, 1986, p. 7-20.

production littéraire du XII^e siècle. Hue reprend, dans ses œuvres, un certain nombre d'épisodes qu'il a trouvés dans d'autres textes. Cependant, ce qu'il prélève n'est pas reporté tel quel dans ses ouvrages, selon un schéma qui serait invariable. Il suffit, pour s'en rendre compte, de voir comment sont exploités les motifs de la chasse au cerf et du chevalier errant dans l'extrait qui nous préoccupe. Au cœur d'un ensemble de récits très connus, Hue de Rotelande s'est approprié des éléments donnés, définis et codifiés sous un double rapport de dépendance et d'innovation. Puisqu'il recompose un monde romanesque qui participe à la fois de la répétition et de la variation d'une tradition littéraire, il nous reste alors à déterminer la façon particulière dont Hue se situe face à cette tradition.

Intertextualité et tradition

Dans une littérature dont les enjeux sont dominés par le concept de *translatio studii* (combien de romans prétendent transmettre un savoir ancien et lointain !), la notion d'intertextualité, issue des travaux du groupe Tel Quel et exploitée par Julia Kristeva⁶⁸, dont l'usage est devenu courant pour les médiévistes en particulier depuis le colloque sur l'intertextualité et le roman en France au Moyen Âge⁶⁹, est des plus pertinentes. Cependant, dans cette littérature où les œuvres sont à la disposition de qui veut s'en emparer, où écrire ne consiste qu'à recombinaison des mêmes éléments, où les romans se composent autour des mêmes motifs et des mêmes mots sans cesse réagencés, il convient de préciser dans quelle optique nous envisageons la notion d'intertextualité, quels en sont les cadres et les limites, tant elle peut s'appliquer à des

⁶⁸ Julia Kristeva, *Semiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

⁶⁹ Les communications présentées à ce colloque ont été publiées dans *Littérature*, n° 41 (« Intertextualités médiévales »), 1981, p. 3-118.

données différentes dans des textes qui, conservant en leur sein des œuvres préexistantes, font palimpsestes.

Pour qui veut étudier les relations qu'entretiennent les textes les uns avec les autres et déceler, au milieu de tant de similitudes, les traces d'une influence, l'analyse des sources se présente comme une voie royale. De nombreux critiques se sont ainsi lancés dans cette quête des origines. Concernant les œuvres de Hue, qui s'organisent comme un assemblage d'éléments présents dans la presque totalité de la production littéraire du XII^e siècle, l'identification des sources, qui paraissait prometteuse, n'aboutit qu'à une somme de suppositions parfois douteuses. L'extrait d'*Ipomedon* que l'on a évoqué précédemment est une bonne illustration des problèmes que peut poser une telle étude. Hue de Rotelande, s'il mentionne qu'il a lu dans un livre que son héros fut le premier à voyager en grand apparat (et c'est le seul passage de l'œuvre où il fait ce genre de confidence), ne précise pas dans quel ouvrage il a puisé ses informations. Puisque Hue ne donne pas le nom des sources auxquelles il se réfère, force est pour la critique de tenter de les retracer. Aux prix d'efforts incroyables⁷⁰, E. Brugger est parvenu à découvrir une source archétypale, qui semble créée de toute pièce pour l'occasion, commune à *Ipomedon* et à d'autres romans plus tardifs comme *Durmart le Gallois* ou *Le Bel Inconnu*⁷¹. Sur la même lancée, Claude Luttrell tente de démontrer que les œuvres de Hue de Rotelande et de Renaut de Beaujeu dérivent toutes deux d'une source ancienne, aujourd'hui perdue⁷². Cependant, ces théories qui font la part belle aux

⁷⁰ Il suffit de voir ce que dit Anthony Holden d'E. Brugger : « Dans cet immense échafaudage de sources perdues et de prototypes hypothétiques, l'auteur parvient, à force de transpositions habiles, de transferts de motifs ou de demi-motifs d'un personnage à un autre, et d'autres tours de prestidigitations du même ordre, à tisser un réseau étroit d'influences réciproques enveloppant un grand nombre des romans conservés » (*Ipomedon, op. cit.*, p. 49).

⁷¹ E. Brugger, « Der Schöne Feigling in der Arthurischen Literatur », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, n° 63, 1943, p. 123-173 et 275-328.

⁷² Claude Luttrell, *The Creation of the First Arthurian Romance, op. cit.* Pour une semblable démarche, voir Maria Bendinelli Predelli, *Alle origini del Bel Gherardino*, Firenze, Olschki, 1990 et « Il Motivo del

sources disparues n'aboutissent à aucun résultat tangible. Si l'on revient au passage d'*Ipomedon* dont on vient de parler, on peut remarquer que la chasse au cerf que conduit Meleager pourrait faire penser à une transposition maladroite d'un épisode d'*Érec et Énide* ; la scène représentée dans le roman de Hue ne se déroule pas aussi clairement que celle décrite chez Chrétien de Troyes et plusieurs éléments, dont la couleur blanche de l'animal est le plus manifeste, manquent. C'est sans doute que Hue a mal copié Chrétien, diraient certains. La plupart des critiques qui ont étudié de près ou de loin les œuvres de Hue se sont référés à des textes connus, aisément identifiables, en tant que sources des écrits de Hue de Rotelande⁷³. Or, les hypothèses dégagées reposent sur des ressemblances plus ou moins précises et ne sauraient suffire à affirmer, sans le moindre doute, que Hue s'inspire de l'un de ses devanciers. Par ailleurs, ces réflexions ne prennent pas tant les romans de Hue pour objet d'analyse qu'elles ne cherchent à valoriser le texte originel, ou supposé tel. La quête des sources parvient à mettre seulement en lumière les éléments qui relèvent de la copie, comme si le roman qui trouvait son inspiration dans un autre était dénué de quelque originalité. Comme le remarque Mathilda Bruckner : « L'intertextualité signifie autre chose (du moins le doit-elle) que les études traditionnelles sur les sources, surtout dans la mesure où celles-ci vont privilégier l'"original" sur l'"imitation", ou rechercher le sens hors du texte, dans les causes et les influences⁷⁴ ».

L'intertextualité ne se résume donc pas à l'identification des sources, pas plus qu'à l'analyse de la postérité d'un ouvrage (les études sur l'influence des poèmes de

torneo in incognito e la genealogia dei primi poemi cortesi », dans *L'Imaginaire courtois et son double*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 225-234.

⁷³ Voir le résumé complet qu'en fait Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 46-52 et *Protheselaus*, *op. cit.*, tome III, p. 5-10. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur ces textes, particulièrement sur ceux de Chrétien de Troyes, qui posent d'autres problèmes.

⁷⁴ Mathilda Bruckner, « En guise de conclusion », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 104. Le seul « avantage » de la quête des sources semble être celui d'identifier les textes qui partagent les mêmes épisodes.

Hue se heurtent aux mêmes problèmes que celles sur ses sources⁷⁵), mais consiste en un « dialogue entre les textes⁷⁶ » qui, au lieu de mettre l'accent sur le recouvrement d'un texte par un autre, insiste sur la coexistence des œuvres. C'est cette raison qui nous empêche d'employer la terminologie élaborée par Gérard Genette, établissant un rapport d'ordre hiérarchique entre hypotexte et hypertexte⁷⁷. C'est dans l'optique de la réécriture de modèles littéraires que Daniel Poirion propose un certain nombre de théorèmes pour définir l'intertextualité médiévale, dont le troisième est ainsi formulé : « Ce sont déjà des œuvres littéraires et non des modèles abstraits, des archétypes, qui servent de matrice à l'engendrement de l'espace textuel⁷⁸ ». Cependant, l'épisode d'*Ipomedon* décrit précédemment n'est pas tant composé à partir d'un ou plusieurs éléments empruntés directement à l'œuvre d'un quelconque contemporain de Hue, que construit autour de motifs narratifs. L'exploitation du chevalier errant dans l'ouvrage de Hue relève plutôt d'un souvenir du « matériel roulant⁷⁹ » que d'un texte précis. Le livre auquel se reporterait Hue lorsqu'il décrit l'attitude de son héros ne doit pas faire illusion ; il ne s'agit pas d'une référence à un ouvrage particulier, une sorte de modèle concret, mais à une source d'inspiration sans origine assignable⁸⁰. D'ailleurs, Hue ne donne guère de renseignement sur cet opuscule et on serait bien en peine de vouloir l'identifier. Quant au motif de la chasse au cerf, il peut aussi bien être emprunté à

⁷⁵ Voir Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 58-59 et *Protheselaus*, *op. cit.*, p. 9-10. Concernant *Roswall et Lillian*, roman dans lequel Anthony Hoden voit « une imitation indiscutable d'*Ipomedon* », nous ne saurions être aussi catégorique que ce dernier et on pourrait rappeler la mise en garde qu'il fait lui-même au sujet des autres romans que l'œuvre de Hue aurait influencés. Ce n'est pas parce qu'un ouvrage présente quelque ressemblance avec les romans de Hue qu'il s'inspire directement de lui.

⁷⁶ L'expression est de Mathilda Bruckner, « En guise de conclusion », *op. cit.*, p. 104.

⁷⁷ Voir Gérard Genette, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 11 : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ».

⁷⁸ Daniel Poirion, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 113.

⁷⁹ L'expression est de Richard Trachsler, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans les *Merveilles de Rigomer* ? », *Vox Romanica*, n° 52, 1993, p. 180.

⁸⁰ Sur ce sujet, on consultera Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources, l'art du faux dans le roman médiéval*, *op. cit.*, p. 34-48.

l'œuvre de Chrétien de Troyes, comme nous l'avons évoqué plus haut, qu'à ce que Raymond Trousson nomme « une idée générale, extra-littéraire, mais dont les "fixations" de toute évidence relèvent immédiatement de la littérature⁸¹ ». Les poèmes de Hue de Rotelande tiennent probablement autant de la reproduction d'un passage tiré d'une œuvre précise que de la reprise d'un contenu sémantique, c'est-à-dire de la réutilisation de fragments littéraires issus de la tradition.

Telle que la définit Paul Zumthor, « la tradition apparaît abstraitement comme un continuum mémoriel portant la trace des textes successifs qui réalisèrent un même modèle nucléaire, ou un nombre limité de modèles fonctionnant en tant que norme. Elle se confond avec ces modèles mêmes, lieu idéal où s'établissent les rapports intertextuels, au point que la production du texte est plus ou moins clairement conçue comme une reproduction du modèle⁸² ». Le terme de tradition, en effet, n'entend pas les relations textuelles de manière unidirectionnelle, procédant d'un ouvrage originel à celui qui s'en inspire, mais dans une continuité non chronologique. L'ancrage temporel précis des textes importe peu ; savoir, par exemple, que le *Bel Inconnu* a été composé avant ou après *Ipomedon* n'apporte aucune information pertinente quant à l'étude des rapports qu'entretiennent l'un avec l'autre les deux ouvrages. C'est que la tradition conçoit l'engendrement des œuvres dans un présent sans cesse renouvelé. Cependant, si elle s'attarde sur les phénomènes extratextuels, sur le bruitage externe des œuvres, à savoir les contacts que celles-ci partagent entre elles, elle n'a pas pour objet le bruitage interne, c'est-à-dire les écarts et la portée des variantes d'un même manuscrit⁸³. La tradition est un fond commun diffus dans lequel puise tout écrivain et dans lequel s'incorpore le

⁸¹ Raymond Trousson, *Thèmes et mythes : question de méthode*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1981, p. 25.

⁸² Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 75-76.

⁸³ Il s'agit ici du concept de mouvance que développe Paul Zumthor, *ibid.*, p. 65-74.

texte de ce dernier. Réceptacle des habitudes et des pratiques littéraires d'une époque, elle est mémoire et, par ce fait même, existe en relation avec un public.

La tradition dépend ainsi des conditions de sa réception⁸⁴. Les auteurs du Moyen Âge ne s'adressent pas à la collectivité, à une vaste communauté regroupant tous ceux capables d'entendre la langue, mais à une classe privilégiée qui partage un même bagage culturel et littéraire⁸⁵, susceptible d'identifier les éléments qui relèvent de la tradition. Ce lectorat, cet auditoire plutôt, puisque la coutume veut que le texte soit lu à haute et vive voix, est loin d'être un consommateur grossier dépourvu de tout esprit critique. Il est à la mesure de ce qui lui est présenté, lui qui, si souvent dans les romans, est pris à témoin et considéré comme un confident auquel on fait clins d'œil et sourires de connivence. Ce public qui ne peut faire l'économie d'une certaine érudition est constitué de hauts seigneurs – lesquels depuis longtemps nourrissent le désir d'avoir une culture semblable à celle des clercs – et de laïcs d'origine sociale moins élevée commençant à recevoir cette instruction qui leur fait tant défaut mais combien nécessaire dans la société anglo-normande du XII^e siècle⁸⁶. Centre important de création littéraire, cette dernière a vu s'affaïrer nombre de poètes autour de leur souverain, Henri II Plantagenêt, si instruit qu'il connaissait (aux dires de Gautier Map⁸⁷) toutes les langues parlées entre la Manche et le Jourdain. Pour se former et se développer de manière durable, une tradition doit en effet s'enraciner dans un milieu adéquat ; sa mise

⁸⁴ Voir Michael Riffaterre, « L'Intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 5-6.

⁸⁵ On consultera Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁶ Voir Pierre Riché, « Recherche sur l'instruction des laïques du IX^e au XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 5, 1962, p. 182 et Bernard Guénée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier, 1980, p. 315-323.

⁸⁷ Gautier Map, *De nugis curialium*, édité par Montague Rhodes James, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 476 (V, 6) : « *Linguarum omnium que sunt a mari Gallico usque ad Iordanem habens scienciam, Latina tantum utens et Gallica* ». Pour la traduction, voir *Contes pour les gens de cour*, traduit du latin par Alan Bate, Bruxelles, Brepols, 1993, p. 317 : « Une connaissance de toutes la langues parlées de la mer française au Jourdain. Ceci dit, il n'utilisait que le latin et le français ».

en place va de pair avec l'existence d'une communauté consciente d'elle-même⁸⁸. C'est cette dernière qui fait fonctionner l'intertextualité, qui établit des ponts entre le texte et ses « pré-textes⁸⁹ ». Il est vrai cependant, comme le remarque Peter Dembowski⁹⁰, que la subjectivité de tels rapprochements, qui n'ont pas été explicitement établis par l'auteur mais par le seul lecteur, ne va pas sans poser quelques problèmes. Ainsi lorsque Ronald Spensley voit dans le premier roman de Hue, la mise en scène de l'antique thème de l'*ubris*⁹¹ ou que Michel Stanesco reconnaît, dans le même ouvrage, l'exploitation d'une vieille coutume d'origine celtique, celle qui interdit au héros de dévoiler son nom et son lignage⁹², ces hypothèses ne reposent sur aucune base matérielle. Bien qu'elles fassent intervenir des « pré-textes » anciens, dont certains aux contours un peu flous, ces explications, qui relèvent du domaine des probabilités,

⁸⁸ Voir Edgar Morin, *La Méthode*, Paris, Seuil, 1980, tome II : *La Vie de la vie*, p. 86 : « Une fois produite, l'œuvre ne demeure vivante que si elle est lue : sans lecteur, c'est-à-dire sans apport de vie cérébrale – spirituelle, elle est moins que morte, elle n'existe plus. C'est le lecteur qui lui rend vie, mais une autre vie, dont il devient le coauteur ».

⁸⁹ On se souvient que très tôt les Plantagenêt s'engagent dans le mécénat littéraire à des fins de propagande. Les poètes rémunérés par eux produisent des documents historiques, ou pseudo-historiques, visant à légitimer leur règne et asseoir les bases de leur puissance. Il existe de la part du roi Henri II, qui joue avec une idéologie reposant sur la quête des origines et le passé glorieux, une volonté délibérée de s'emparer des thèmes littéraires en vogue pour redorer son blason. C'est dire tout l'intérêt qu'il a à manipuler les récits et narrations de la légende arthurienne, mais aussi de l'historiographie, afin d'en détourner les messages à son profit ; les prétentions à la souveraineté du monarque anglo-normand se trouvent de la sorte heureusement justifiées par l'histoire. Voir Jean-Guy Gouttebroze, « Henri II, patron des historiographes anglo-normands de langue d'oïl », dans *Littérature angevine médiévale*, Maulévrier, Hérault, 1980, p. 91-109 ; Charles Haskins, « Henry II as a Patron of Literature », dans *Essays in Medieval History presented to Thomas Frederick Tout*, Manchester, Little, 1925, p. 71-77 ; Rita Lejeune, « Le Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille », *Cultura Neolatina*, n° 14, 1954, p. 5-57 et « Le Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 3, 1958, p. 319-337. Ce jeu de la mystification, du détournement est courant dans une société qui n'hésite pas à faire d'une parole ou d'un écrit un instrument de falsification. Les faux en écriture pullulent ; la fabrication de faux diplômes, de chartes, de testaments, l'invention de faits historiques et de témoignages, le montage hagiographique, les fausses citations et attributions sont des pratiques courantes. Si certains de ces documents trompeurs sont l'œuvre de petits scribes, de médiocres clercs, nombreuses sont les pièces forgées par d'excellents faussaires au service des puissants du monde. Sur les pratiques de la falsification au Moyen Âge, parmi de nombreux travaux, on pourra consulter Marc Bloch, *La Société féodale*, Paris, Albin Michel, 1968 ; Bernard Guénée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 129-191 ; Hubert Sylvestre, « Le Problème du faux au Moyen Âge », *Le Moyen Âge*, n° 66, 1960, p. 351-370

⁹⁰ Peter Dembowski, « Intertextualité et critique des textes », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 21.

⁹¹ Ronald Spensley, « The Structure of Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 341-351.

⁹² Michel Stanesco, « Le Secret de l'*estrange* chevalier : notes sur la motivation contradictoire dans le roman médiéval », *op. cit.*, p. 339-349.

cherchent davantage à rationaliser le comportement du héros qu'à déceler le projet poétique de l'auteur. Pour cette raison, et pour ne pas effectuer à notre tour des rapprochements avec des sources trop archaïsantes ou relevant d'un folklore celticisant – ce qui reviendrait à dépasser les cadres socioculturels qui présidèrent à l'élaboration de la pensée de Hue de Rotelande – il nous semble nécessaire de limiter la portée de la mémoire qu'évoquait Paul Zumthor dans sa définition de la tradition⁹³. Il convient donc d'entendre cette dernière non comme une étendue aux contours indéfinis de textes ou de thèmes susceptibles de surgir à notre esprit à la lecture d'un passage donné, mais comme un ensemble d'usages relevant du domaine littéraire du XII^e siècle, en d'autres termes « un dire déjà monumentalisé – clichés, formules stéréotypes, formes conventionnelles d'un style ou d'une rhétorique, bref des textes ou fragments de textes anonymes, ou au contraire, les textes signés qui forment le corpus d'une culture⁹⁴ ».

L'œuvre de Hue, comme on le verra, est en bonne partie le reflet du temps, de la culture et du milieu social de son auteur. Les faits littéraires puisés par Hue dans la tradition sont moins de simples échos d'un modèle que des commentaires intertextuels et critiques. En effet, les éléments empruntés par l'écrivain qui s'inspire de ses contemporains ne sont pas incorporés tels quels dans ses ouvrages ; articulés de manière différente, ils acquièrent une fonction nouvelle en raison de l'environnement dans lequel ils s'insèrent⁹⁵. Cette exploitation de segments discursifs préexistants témoigne d'une réorganisation de la matière relevant de la tradition qui incite à une lecture nouvelle de ces éléments. C'est en alignant le texte et ses intertextes les uns en face des autres que

⁹³ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 75-76.

⁹⁴ Michael Riffaterre, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4.

⁹⁵ Michelle Freeman, « Transpositions structurelles et intertextualité : le *Cligès* de Chrétien », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 51.

l'on peut voir comment l'auteur réinvente la tradition au sein de son texte⁹⁶. Dans la démarche de réflexion qui est la nôtre, ce qui importe n'est pas tant qu'un élément ait une origine assignable ni l'historique de celui-ci, c'est-à-dire les étapes de sa transformation en un processus évolutif, que la manière dont l'auteur en tire parti par rapport à l'usage consacré par la tradition, élevée au rang de modèle exemplaire. Ce sont donc les effets de répétition et de variation (termes que l'on préférera à ceux d'imitation et d'originalité qui tendent à valoriser soit la matière originelle soit la plus récente et à concevoir les rapports textuels sous un angle hiérarchique) qui retiendront notre attention. À en croire Michael Riffaterre, ces effets sont mesurables parce que l'intertexte laisse des points de repère textuels, traces qui prennent la forme dans la langue d'une aberration nommée agrammaticalité : « Le terme ne doit pas s'entendre au sens étroit de faute de grammaire : il couvre aussi bien toute altération de n'importe lequel des systèmes du langage – morphologique, syntaxique, sémantique, sémiotique⁹⁷ ». Cependant, si le fait d'utiliser un récit pour en forger un autre peut provoquer quelques anomalies sur le plan de l'énonciation, le caractère incongru de la scène peut fort bien se ressentir dans la structure même de l'épisode (pensons à l'extrait d'*Ipomedon* cité plus haut). Il nous faut donc tenir compte des effets de répétition et de variation qui se manifestent dans trois types d'intertextualité⁹⁸ – le premier, qui concerne les énoncés dans leur lexique et leur syntaxe (c'est le cas des proverbes ou des vers empruntés aux contemporains), le deuxième, les configurations narratives (c'est-à-dire les passages empruntés à un auteur ou les motifs narratifs) et le troisième, l'organisation même du récit (à savoir l'espace interne des textes dans lequel celui-ci

⁹⁶ Cette idée est développée par Mathilda Bruckner, « Intertextuality », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, tome I, p. 225 et 230.

⁹⁷ Michael Riffaterre, « L'Intertexte inconnu », *op. cit.*, p. 5.

⁹⁸ Les différents types d'intertextualité dégagés ici s'inspirent des trois espaces dans lesquels se déploie l'intertextualité définis par Paul Zumthor, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 9.

dialogue avec lui-même) – que nous exploiterons dans notre étude, selon la pertinence de leur manifestation, dans le but de retracer la voie prise par Hue dans ses compositions.

La voie de l'auteur

Bien qu'au XII^e siècle la créativité soit arc-boutée sur cet ensemble englobant et préexistant qu'est la tradition, Hue prend des libertés face aux contraintes liées au genre romanesque, en fonction de la finalité qu'il assigne à ses ouvrages. Dans le cadre de notre étude, il ne s'agit donc pas d'étudier pour elle-même la greffe de l'apport personnel de Hue sur le cours de l'œuvre collective que constitue la tradition, mais pour ce qu'elle nous permet de saisir du « sen » des écrits de Hue, sorte de chevalier errant de l'écriture qui, comme son héros dans le passage dont on a déjà tant parlé, ne chemine pas de façon incertaine dans la solitude, mais dialoguant avec la tradition. En d'autres termes, ce qui est en jeu ici, c'est de préciser quelle voie choisit l'auteur qui ne peut écrire qu'en fonction de la tradition et composer une œuvre qui ne saurait être tout à fait copie fidèle d'un modèle, ni tout à fait œuvre originale. Cet espace entre *imitatio* et *inuentio*, Hue l'occupe de façon singulière, comme nous chercherons à le démontrer dans les trois volets de cette thèse qui, à travers un examen des rapports à la tradition qu'établissent les romans de Hue, nous offrent une réflexion d'ensemble sur la poétique de cet auteur.

En présentant d'emblée ses ouvrages comme des traductions, c'est-à-dire en les plaçant sous le signe de la *translatio studii* – c'est ainsi que le XII^e siècle concevait la notion d'intertextualité⁹⁹ – Hue se pose en héritier des Anciens dont l'objectif est de rendre les textes de ces derniers accessibles et compréhensibles à une modernité

⁹⁹ Voir Michelle Freeman, « Transpositions structurelles et intertextualité : le *Cligès* de Chrétien », *op. cit.*, p. 50.

nouvelle. Cependant, dans cette démarche toute semblable à celle de nombreux contemporains, en particulier les auteurs de romans antiques, l'organisation et l'assemblage de ce qui a trait à l'*auctoritas* s'effectue chez Hue dans une combinatoire textuelle différente. Il nous a donc semblé nécessaire de voir de quelle manière Hue fait référence aux *auctoritates* et la raison pour laquelle il les convoque. Comme on le verra dans la première partie du chapitre I, le souci constant de se soumettre aux Anciens afin qu'ils confèrent, tout au moins en partie, leur autorité aux textes de Hue est étranger à ce dernier, qui cherche bien plutôt à évacuer toute autorité du discours des *auctoritates*. On constate également l'impossibilité de rattacher *Ipomedon* ou *Protheselaus* à une *auctoritas* unique et précise qui garantirait à ces romans légitimité et cohérence. C'est ce manque de texte, cette incomplétude qui nécessite de regarder d'autres ouvrages. Les œuvres de Hue, si elles ne s'organisent pas autour d'une autorité supérieure, se construisent sur la réutilisation d'épisodes et de motifs supposés connus. Mais à l'émiettement de la matière, à des séquences sans lien les unes avec les autres, correspondent des parallélismes qu'entretiennent les textes de Hue avec des œuvres contemporaines. Ce sera l'objet de la deuxième partie du chapitre I de voir avec quels ouvrages les romans de Hue dialoguent. On ne s'attardera toutefois pas sur les réminiscences faites au premier degré, celles qui accordent quelque couleur locale à la thématique abordée (comme la description d'objets traditionnels), mais sur les réminiscences fortement marquées qui témoignent d'une réorganisation de la matière. Il s'agira ainsi de voir si les éléments qu'emprunte Hue sont de simples souvenirs qui témoignent d'une bonne connaissance des conventions arthuriennes ou s'ils sont exploités dans une intention parodique. Or, la présence d'œuvres au sein d'une autre renvoie moins aux autres textes qu'au roman lui-même, à sa propre composition et aux

échos qu'entretiennent entre eux les deux ouvrages de Hue. On verra ainsi, dans la troisième partie du chapitre I, que l'œuvre de Hue constitue un texte autoréférentiel, *Protheselaus* se décalquant poétiquement sur *Ipomedon*.

Écrire dans les mots de l'autorité, à travers le langage des *auctoritates*, c'est en effet apporter un surplus de sens, acte double de lecture et d'écriture, d'interprétation et d'invention de sens. Le procédé de la répétition, par le jeu d'échos qu'il produit, par les mises en contact qu'il opère et les décalages qu'il souligne d'un texte à l'autre, mais surtout d'une occurrence à l'autre, joue un rôle essentiel dans la production du sens. Se déploie ainsi, dans les romans de Hue, un jeu de citations, mais aussi de reprise de terminologies, détournées et fondues dans la matière textuelle. La première partie du chapitre II montrera que, chez Hue, abonde un vocabulaire plaisant et grivois, qui sert à préparer le terrain pour, à force de digressions, de portraits et d'*exempla*, faire le procès des comportements amoureux et chevaleresques. Il s'agit dès lors, pour Hue, de jouer avec l'idéologie courtoise et de composer une nouvelle phraséologie amoureuse, dont la deuxième partie du chapitre II exposera les tenants et les aboutissants. Enfin, la dernière partie de ce chapitre aura pour objet d'étudier les comportements chevaleresques qui accompagnent la *fin'amor*. À la femme lubrique, orgueilleuse et dévoyée correspond un homme sans valeur, un « créant » incapable d'accéder aux responsabilités chevaleresques qui vont de pair avec l'amour courtois ; tel est le « surplus » de sens qu'apporte Hue.

À la vacance du pouvoir, abandonné par les héros, correspond la toute puissance de l'auteur, qui n'hésite pas à entrer en concurrence avec ses propres personnages pour se mettre lui-même en valeur dans sa composition. C'est en définitive sur le travail de l'auteur lui-même qu'est mis l'accent – la démarche intertextuelle ne révèle-t-elle pas

d'ailleurs l'ingéniosité de l'écrivain ? Les phénomènes d'emprunts, loin de stigmatiser l'absence de créativité des compositions, insistent sur les conditions de l'élaboration du roman et érigent les œuvres de Hue en atelier d'écriture. La première partie du dernier chapitre montrera ainsi l'émergence d'un auteur, pressenti d'abord, repéré et identifié ensuite, affirmé et énoncé enfin, à l'intérieur même du texte. Mais l'auteur est avant tout au XII^e siècle une image, une représentation, un personnage même, plutôt qu'un écrivain au sens moderne du terme. Son histoire, comme celle de n'importe quel protagoniste, peut se lire à travers celles des héros de l'intrigue, comme nous le verrons dans la seconde partie du chapitre III. Or, les allusions que fait Hue à sa propre réalité, à sa quotidienneté, sont loin de n'être que de simples éléments autobiographiques. Les commentaires que formule Hue sur sa vie, vu le ton qu'il emploie alors, ne sont pas à prendre au pied de la lettre, mais relèvent eux aussi de la fiction – qui cette fois n'est plus celle des protagonistes mais de l'auteur lui-même. Autofiction plutôt qu'ouvrage à caractère autobiographique, nous le verrons, l'œuvre de Hue montre que l'auteur, s'il utilise des matériaux traditionnels, le fait bien dans de nouvelles voies et avec une voix nouvelle.

CHAPITRE I
LES AUTORITÉS ET LEURS
REPRÉSENTATIONS

I. LES DISCOURS D'AUTORITÉ

Au cours du XII^e siècle, une brillante renaissance des études anciennes a lieu, qui encourage non seulement l'admiration, mais surtout l'étude des classiques latins, érigés au rang de modèles dont on préconise la pratique, comme le recommande par exemple Geoffroi de Vinsauf : « *Rem tria perficiunt : ars, cuius lege regaris ; usus, quem serves ; meliores, quos imiteris*¹ ».

Le poète, qui se forme par une longue et patiente étude des récits de ses prédécesseurs et qui fouille les trésors du passé, se doit de cultiver les Anciens, menacés par l'oubli et la corruption. Nourri du meilleur de l'Antiquité, ce dépositaire d'un héritage intellectuel illustre proclame la nécessité de communiquer la sagesse qu'il a acquise, en imitant les auteurs et les penseurs antiques, pour faire bénéficier l'humanité de ses lumières. Il s'agit de ressusciter, pour une vie nouvelle, les pensées éminentes des « ancissors », que les siècles et la négligence des hommes ont laissé choir dans la mort.

Or, cette doctrine a d'importantes conséquences le jour où l'imitation, cessant de se faire en latin, se rend accessible au grand public en revêtant la forme romane, quand les sectateurs des Anciens font servir leur érudition à la confection d'un poème en langue française. Transmettre aux laïcs implique le recours à la langue vernaculaire. La seconde moitié du XII^e siècle est, en effet, le moment où la littérature embrasse définitivement la langue vulgaire ; c'est une littérature encore dérivée qui reconstitue un savoir préexistant dans la langue du terroir, et non plus dans l'idiome traditionnel du

¹ Voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e au XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1958, p. 249, vers 1705-1706 : « Il y a trois moyens de se former : l'art dont on suit les règles, l'usage auquel on se plie et l'imitation des modèles ». Nous traduisons. Voir aussi, Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, traduit du latin en anglais par Margaret Nims, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1967.

pouvoir et de l'autorité qu'est le latin. Le roman se présente ainsi à ses débuts comme la traduction fidèle, scrupuleuse, ou se disant telle, d'une œuvre latine de l'Antiquité.

Cependant, « de latin en roman trere », expression consacrée selon laquelle les lieux communs du modèle latin sont transposés en « roman », ne signifie pas simplement « traduire », mais « translater », c'est-à-dire déplacer le savoir d'une langue à une autre. « L'écriture médiévale sera d'abord réécriture² », pour reprendre les mots de Francis Dubost ; l'ouvrage translaté n'est dès lors ni une traduction au sens moderne du terme ni une œuvre originale. Les renvois aux auteurs anciens, aux écrits antérieurs, aux lieux où sont conservés ces derniers, qui savamment exploités servent de supports à l'écriture, rendent crédible la prétention de l'auteur à réaliser une adaptation fidèle. La référence à une source est un procédé récurrent de la littérature médiévale, visant à garantir la valeur des textes.

C'est à la même époque pourtant que l'on se révolte contre l'enseignement traditionnel, celui des auteurs d'école, des *auctoritates*, qui chutent du piédestal où elles avaient été placées, et perdent leur dimension sacrée³. L'auteur du Moyen Âge se soumet de moins en moins à l'autorité du savoir « antif » ou à ses représentants. C'est dans cette perspective que Hue de Rotelande rédige ses romans, qui jouent avec les notions d'*auctoritas* et de *translatio*. Hue s'empare, par tromperie, de la dignité et de l'autorité conférées aux Anciens pour finir par les vider de leur substance.

² Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles), l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, op. cit., p. 155.

³ Voir Michel Stanesco, « À l'origine du roman : le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire », dans *Styles et valeurs pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1990, p. 156.

A. LE RECOURS À L'*AUCTORITAS*

L'écrivain ne saurait être considéré au Moyen Âge comme le propriétaire de son œuvre, le responsable de sa composition ; il est seulement l'*actor*, l'instrument qui suit un modèle, c'est-à-dire le scribe ayant besoin d'une autorité qui garantisse et légitime son ouvrage.

1. L'autorité des Anciens

Le mot « *auctor*⁴ » ne désigne pas n'importe quel auteur dans la pensée médiévale qui, friande d'étymologie, rattache ce terme dérivé d'*augere* à celui d'*auctoritas*, ce qui lui fait prendre une valeur spéciale dénotant les idées d'origine et d'autorité⁵. L'*auctor* est celui qui est digne de prendre l'initiative d'un acte ; selon Marie-Dominique Chenu, « c'est celui qui, grâce à une reconnaissance officielle, civile, scolaire, ecclésiastique, voit son avis, sa pensée, sa doctrine authentiquée, au point qu'ils doivent être accueillis avec respect et acceptés avec docilité⁶ ». En d'autres termes, un *auctor* est un Ancien, c'est-à-dire un écrivain antique reconnu ou un Père de l'Église.

Les dits de l'*auctor* prétendent à l'infalsifiabilité et à l'universalité. Authentiques, ils ont de la valeur et doivent être entendus. Ces paroles « archaïques » disent le vrai puisque, proférées dans les plus lointaines profondeurs temporelles où il

⁴ Sur ce mot, voir Marie-Dominique Chenu, « *Auctor, actor, autor* », *Bulletin Du Cange*, n° 3, 1927, p. 81-86. L'*auctor* est tant celui qui pousse à agir, le promoteur, le créateur, que celui qui augmente la confiance, le garant.

⁵ Conrad de Hirsau explique : « *Auctor ab augendo dicitur, eo quod stilo suo rerum gesta uel priorum dicta uel docmata adaugeat* » : « L'*auctor* est ainsi appelé du verbe *augendo* parce qu'il amplifie avec sa plume les faits, les dits et les opinions des anciens ». Nous traduisons. Voir Conrad de Hirsau, « *Dialogus super auctores* », dans *Accessus ad auctores*, édité par R. B. C. Huygens, Leiden, Brill, 1970, p. 75.

⁶ Marie-Dominique Chenu, « *Auctor, actor, autor* », *op. cit.*, p. 83.

est possible de remonter, elles ont pour privilège d'avoir été les premières venues et d'avoir imposé aux âges suivants de les garder en mémoire pour les répéter ou les transposer. Elles proposent une vérité indépendante du contexte et des circonstances de leur énonciation. La confusion qui découle ainsi entre « ancienneté » et « vérité », et qui fonde le prestige des *auctoritates*, permet de distinguer les récits exacts d'hommes connus et dignes de foi de la rumeur diffuse et anonyme. Garants d'un savoir et d'une sagesse (les mots sont proches), les Anciens établissent la crédibilité des œuvres littéraires qui font référence à eux.

Les modèles cités dans les romans du XII^e siècle sont les grands noms de l'Antiquité. Dans le prologue de son ouvrage, l'auteur du *Roman de Thèbes* évoque Homère, Platon, Virgile et Cicéron avant de recourir, aux deux tiers de son œuvre, à sa source, Stace⁷. Dès l'ouverture du *Roman de Troie*, Benoît de Sainte-Maure se place sous l'autorité de Salomon puis fait allusion à Homère, Salluste, Cornélius Nepos, Darès et Dictys⁸. Chrétien de Troyes fait référence à Ovide dans *Cligès*⁹, et dans *Érec et Énide* à Macrobie, dont le livre aurait transmis à Chrétien l'art de décrire¹⁰.

Les auteurs de romans aiment à exhiber leurs sources prétendues. Ainsi Benoît de Sainte-Maure n'hésite-t-il pas à entreprendre une histoire de ses *auctoritates*, récusant le témoignage de Homère, né cent ans après la guerre de Troie, pour accorder tout crédit aux histoires composées par Darès et Dictys¹¹. Comme on le voit, les auteurs ne se précipitent pas aveuglément sur la première source qui se présente à eux, mais

⁷ *Roman de Thèbes*, *op. cit.*, vers 8543.

⁸ Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, édité par Léopold Constans, Paris, Didot, 1904-1912, vers 1, 45, 77, 83, 91, 30303.

⁹ Chrétien de Troyes, *Cligès*, édité par Alexandre Micha, Paris, Champion, 1957, vers 2.

¹⁰ Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, édité par Mario Roques, Paris, Champion, 1955, vers 6730-6734.

¹¹ Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, *op. cit.*, vers 27047.

engagent, dans une démarche consciente, une réflexion sur la pertinence de telle ou telle *auctoritas*¹².

C'est par souci de vérité que les auteurs du Moyen Âge se disent fidèles à leur source, qu'ils se targuent de respecter scrupuleusement : leur texte sera véridique et authentique. À de nombreuses reprises, ils émaillent leur récit de protestations de vérité – ils disent le vrai, sans mentir. Par exemple, dans *Le Roman de Troie*, Benoît de Sainte-Maure multiplie les expressions du type « ços di de veir », « dire por veir », « sachiez de veir », « ços puis bien dire senz mentir¹³ » ; les remarques de ce genre sont légion dans les romans, qui assurent que le modèle est suivi de près. Si un ouvrage comme *Le Roman d'Énéas* est assez souvent une scrupuleuse adaptation de *L'Énéide* de Virgile, bien que la source ne soit jamais nommée (peut-être est-ce dû à l'absence de prologue), les additions faites par le poète médiéval s'expliquent par un souci de clarté et une volonté de donner du relief au récit¹⁴. Quant à l'auteur du *Roman de Thèbes*, qui ne cite le « liver d'Estaisece¹⁵ » qu'une seule fois, il le fait précisément dans un passage entièrement dû à son invention personnelle, l'épisode du jugement de Daire le Roux, alors que bon nombre d'autres extraits sont des reprises presque littérales de l'œuvre de Stace¹⁶.

Ces « trahisons » des modèles peuvent certes s'expliquer par le fait que l'auteur ait cherché à transmettre tout ce que lui avait suggéré la lecture des Anciens, mais en définitive il importe peu que la source soit réelle ou savamment inventée. Ce qui compte, c'est que l'usage d'une quelconque *auctoritas* serve à rendre crédible la

¹² Que le récit de Darès soit, à nos yeux, aussi fictif que celui de Homère importe peu, ce qui compte étant la manière dont Benoît considère les textes qu'il a à sa disposition.

¹³ Voir Aimé Petit, *Naissances du roman, techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1985, tome II, p. 793-794.

¹⁴ Voir J.-J. Salverda de Grave, *Roman d'Énéas*, Paris, Champion, 1925-1929, p. xxi-xxx.

¹⁵ *Roman de Thèbes*, *op. cit.*, vers 8543.

¹⁶ Voir Francine Mora-Lebrun, *Roman de Thèbes*, *op. cit.*, p. 9-15.

prétention des auteurs de romans. Il est bien commode de se réfugier derrière un grand nom pour ne pas être taxé de mensonge, « comme si la vérité n'était crédible qu'à la placer sous l'invocation d'un autre ou d'un ailleurs¹⁷ ».

2. Le congédiement de l'*auctoritas*

La mention de la source de l'histoire racontée n'a d'autre fonction que rhétorique, qui garantit par son antiquité l'excellence de la matière. C'est justement ce que dénonce Hue dans ses romans. Dans *Protheselaus*, il suspend son récit au beau milieu des préparatifs d'une bataille, pour faire appel à l'indulgence de son auditoire ; il compte dire toute la vérité, à condition du moins que sa source ne mente pas :

E jo vus dirrai tut brevement

Le veir, si l'estoire ne ment [P, 7327-7328].

S'il se trompe, le blâme ne doit pas rejaillir sur lui [P, 7329-7334]. Un passage analogue se trouve déjà dans *Ipomedon*. Après avoir affirmé, dans son prologue, qu'il n'ajoute rien à sa source « ffors la verrou » [I, 41], sous-entendant ainsi que celle-ci n'est pas complète et que sa propre version est plus proche de la vérité, Hue assure, au milieu de son texte, qu'il ne ment pas du tout « ffors aukune feiz, neent mut » [I, 7177]. La juxtaposition de ces deux propositions contradictoires est une manière pour Hue de montrer que tout écrit contient sa part de « menteries ». Cependant, encore une fois, il n'est pas à blâmer, c'est dans l'air du temps confie-t-il. Hue est loin d'être coupable et ne saurait être le seul en cause, « Walter Map reset ben sa part » [I, 7186]. Ce qui est surprenant chez Hue, c'est que, contrairement à ses contemporains, qui certifient la crédibilité des auteurs anciens les ayant inspirés, il met en doute la véracité et la validité

¹⁷ Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources*, op. cit., p. 35.

de son *auctoritas*, par un clin d'œil amusant à l'usage qu'elle fait du mensonge, érigé pour l'occasion au rang d'art. Hue met à jour le mensonge comme élément constitutif de tout écrit, qui ne peut dès lors qu'être fautif et infidèle par rapport à une vérité qui n'a d'existence et de consistance que parce qu'elle est affirmée, tout au long des romans, par des auteurs promettant de la respecter. Si dès lors l'*auctor*,* qui est l'unique garant d'un semblant de vérité, ment volontairement ou se trompe, sa parole n'a guère plus de valeur que la rumeur de la mémoire populaire, charriant billevesées et histoires de bonnes femmes. Par conséquent, l'*actor*, au lieu de fournir la reproduction exacte et éprouvée des faits et dits des Anciens, a toute licence de broder à partir de ces sources indigentes.

De surcroît, chez Hue de Rotelande, on ne trouve aucune référence à des auteurs antiques qui, à défaut d'avoir été à l'origine des romans, auraient inspiré soit un épisode soit une description. La seule *auctoritas* citée par Hue est Gautier Map [I, 7186]. Or, ce dernier est loin de détenir une quelconque autorité aux alentours de 1180 ; ayant la réputation d'un conteur brillant et fort apprécié de la cour de Henri II Plantagenêt, il n'a laissé à la postérité qu'une seule œuvre littéraire qu'on puisse lui attribuer avec certitude, le *De nugis curialium*, recueil de récits amusants qui n'ont d'autre prétention que celle de délasser les gens de cour, de répondre à leur besoin de divertissement après une rude journée passée à traiter les affaires de l'État¹⁸.

Se réclamer d'une autorité non classique et des plus limitées tant historiquement (la fin du XII^e siècle) que géographiquement (la seule sphère d'influence Plantagenêt), n'est-ce pas montrer les limites qu'il y a à vouloir s'identifier à une *auctoritas*, dans

¹⁸ À ce sujet, on consultera John Frankis, « Towards a Regional Context for Lawman's *Brut*: literary activity in the dioceses of Worcester and Hereford in the twelfth century », dans *Lazamon: Contexts, language, and Interpretation*, Londres, King's College London Centre for Late Antique and Medieval Studies, 2002, p. 53-78.

l'espoir que la renommée de celle-ci retombe, au moins en partie, sur celui qui la cite ? Aussi l'assimilation de Gautier Map à un auteur de haute Antiquité ne constitue-t-elle pas une dénonciation de ce procédé littéraire qui veut que tout écrit se doit d'être autorisé non pas par un référent douteux, mais par un *auctor* garant de la vérité ?

Le choix de Gautier Map comme *auctoritas* n'est pas anodin chez Hue de Rotelande. Gautier, dans son *De nugis curialium*, fixe la durée des temps modernes à cent années, dont les événements notables sont suffisamment frais et présents dans les mémoires parce que quelques centaines survivent, et que des fils tiennent de leurs pères et de leurs grands-pères des récits très sûrs ; les siècles qui précèdent appartiennent à l'histoire et ceux à venir à la divination¹⁹. Il pense donc que la vérité est détenue par les témoins oculaires. Plus loin, il déclare être conscient du fait, qu'après sa mort, il sera considéré comme une « *auctoritatem antiquitas*²⁰ », sa modernité éclipsée par une autre. Affecté par le dédain qu'occasionnent ses écrits, qui sont ignorés de ses homologues de langue latine et détrônés par ceux de ses contemporains de langue vulgaire, il compte sur l'avenir pour obtenir une bonne réputation ; c'est que les temps modernes sont médiocres²¹. Cette réflexion fait écho au passage d'*Ipomedon* mentionné plus haut, et dans lequel est cité justement le nom de Gautier Map [I, 7178-7186]. Hue de Rotelande s'amuse, en effet, à prendre pour autorité un auteur qui assure l'être, mais

¹⁹ Gautier Map, *De nugis curialium*, op. cit., p. 122-124 (I, 30) : « *Nostra dico tempora modernitatem hanc, horum scilicet centum annorum curriculum, cuius adhuc nunc ultime partes extant, cuius ictus in his que notabilia sunt satis est recens et memoria, cum adhuc aliqui supersint centennes, et infiniti filii qui ex patrum et suorum relacionibus certissime teneant que non uiderunt. Centum annos qui effluxerunt dico nostram modernitatem, et non qui ueniunt, cum eiusdem tamen sint rationis secundum propinquitatem, quoniam ad narrationem pertinent preterita, ad diuinationem futura* ». Pour la traduction, *Contes pour les gens de cour*, op. cit., p. 128-129 : « Aux temps modernes, c'est-à-dire au cours de ces cent dernières années qui tirent sur leur fin. Par conséquent le souvenir de tout ce qui s'est passé de remarquable est assez récent et clair, car il reste encore quelques centaines et nombreux sont les fils qui croient fermement ce que leurs pères et grands-pères leur ont raconté mais qu'ils n'ont pas vu eux-mêmes. J'appelle nos temps modernes les cent années qui se sont écoulées, pas celles qui viennent, bien que ces deux périodes soient également près de nous, mais le passé relève de l'histoire et le futur de la divination ».

²⁰ *Ibid.*, p. 312.

²¹ *Ibid.*, p. 284.

dans le futur²², et illustre ainsi dans son roman les propos tenus par Gautier, cette *auctoritas* en devenir, selon les dires de ce dernier, dont la parole acquiert davantage de crédit depuis que Hue l'a mentionné et lui a donné quelque réalité. Malicieusement prévoyant, Hue anticipe sur les siècles à venir et reconnaît l'autorité de Gautier dans un passage dont la place est une autre marque de déplacement qui, de temporel (Gautier Map est tenu pour un Ancien avant de l'être réellement), devient scriptural (l'allusion à Gautier se trouve au milieu du roman et non dans le prologue comme cela est habituellement fait). Or, la réflexion de Hue va plus loin. Puisque la mémoire populaire, la rumeur publique (c'est-à-dire le récit de témoins qui n'est que l'écho plus ou moins déformé de la réalité et donc de la vérité) n'est guère fiable et que les récits des *auctoritates* s'appuient sur eux-mêmes – Gautier pense qu'il est possible de découvrir la vérité en parlant aux témoins oculaires²³ – ces derniers sont faillibles. Pour être un Ancien, il n'est pas nécessaire d'être grand savant, il suffit de patienter ; le temps se charge de faire d'un *actor* un *auctor* connu et digne de foi. Tout cela revient à dire que se référer à une *auctoritas* plutôt qu'à une autre n'est rien d'autre que, comme le dit Hue (et il est le premier à user d'une telle expression), prendre « veissie pur lanterne » [I, 10370], croire une bêtise plutôt qu'une autre.

²² Le plus amusant est que Gautier Map sera considéré, au XIII^e siècle, comme une *auctoritas* de première importance. *La Queste del saint Graal, La Mort le Roi Artu* et même tout le *Lancelot en prose* seront placés sous son autorité. Voir *La Queste del saint Graal*, édité par Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1949, p. 280 : « Mestre Gautier Map les trest a fere son livre del Seint Graal por l'amor del roi Henri son seignor » ; *La Mort le Roi Artu*, édité par Jean Frappier, Genève, Droz, 1956, § 1, l. 1-10 : « Après ce que mestres Gautiers Map ot mis en escrit des Aventures del Seint Graal assez soufisanment si com li sembloit, si fu avis au roi Henri son seigneur que ce qu'il avoit fet ne devoit pas soufrire [...] et por ce commença il ceste derrienne partie. Et quant il l'ot ensemble mise, si l'apela La Mort le Roi Artu » et § 204, l. 8-9 : « Si se test ore atant mestre Gautiers Map de l'Estoire de Lancelot ».

²³ Gautier Map, *De nugis curialium*, *op. cit.*, p. 123-125. Sur les témoignages oraux, voir Bernard Guénéé, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 78-85.

3. La caution patronale

L'impératif qui soumet l'auteur à une *auctoritas*, déplacé dans la structure féodale, oblige l'obédience de l'écrivain à l'égard d'un patron, dont la caution lui donne le moyen d'exercer son métier ; le poète vit sous la dépendance de celui qui lui donnera quelque argent pour sa production littéraire. La mention du nom du commanditaire participe de la volonté de rattacher le roman à une noble origine. L'excellence du dédicataire rehausse la valeur du récit ; la commande qui vient de haut lieu peut justifier toute matière. Le patron est « modèle, inspiration et source. Il assume en lui-même les plus hautes qualités d'auteur, et tout particulièrement celle d'autorité, de celui qui autorise²⁴ ».

Doivent être distingués le patronage actif – le patron est le commanditaire de l'œuvre – et le patronage prospectif – la dédicace à un personnage influent est faite dans l'espoir de recevoir, après coup, une récompense²⁵. Dans ce dernier cas, la mention d'un seigneur ou d'une dame ne renseigne guère quant à un réel mécénat de la part de ceux-ci, tandis que, dans le premier cas, le patron est honoré dans les qualités qu'il incarne et qu'exalte le roman qui lui est offert, à un point tel que l'indication de son nom complet n'est pas utile, tant on est sûr que le mécène sera reconnu de tous à la simple énonciation de ses vertus. Ainsi Benoît de Sainte-Maure fait-il allusion dans *Le Roman de Troie* à une « riche dame de riche rei », et Marie de France offre-t-elle ses *Lais* au

²⁴ Douglas Kelly, « Le Patron et l'auteur dans l'invention romanesque », dans *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge*, Paris, Centre de recherches du département de français de Paris X-Nanterre, 1988, p. 28.

²⁵ On consultera Ian Short, « Patrons and Polyglots : French Literature in Twelfth-Century England », dans *Anglo-Norman Studies*, Woodbridge, Boydell Press, 1992, p. 232.

« nobles reis », preux et courtois²⁶. Cependant, le nom du commanditaire est le plus souvent donné en toutes lettres. Chrétien de Troyes déclare dans *Le Chevalier de la charrette* que la matière et le sens de son ouvrage lui ont été fournis par sa « dame de Champagne » ; ce qui fait l'œuvre, c'est plus le « comandemanz » de Marie de Champagne que le « sans » et la « painne » de Chrétien²⁷. Dans *Le Conte du Graal*, il compose pour Philippe de Flandres, qui réunit en lui toutes les qualités, le « meillor conte qui soit contez en cort reial²⁸ ». Les deux dédicaces de Chrétien montrent bien ce que représente le patron, qui est soit celui qui intervient dans la réalisation de l'œuvre, en imposant de façon absolue matière et sens (le roman est alors commande en bonne et due forme), soit celui qui sert à autoriser l'ouvrage en l'inspirant par ses mérites (le roman est miroir du mécène).

Dans le domaine Plantagenêt, dès les premières années du XII^e siècle, un dénommé Benoît écrit *Le Voyage de saint Brendan* à la demande de la reine Maude, la première épouse du roi Henri I^{er}. Philippe de Thaon, un peu plus tard, compose une première version de son *Bestiaire* pour Adélaïde de Louvain, la seconde femme de Henri Beauclerc, puis une seconde pour Aliénor d'Aquitaine, l'épouse de Henri II Plantagenêt. Aliénor, cette petite-fille de Guillaume IX dit le troubadour, attire à sa suite nombre de poètes de tous horizons²⁹. C'est à la cour anglo-normande que sont rédigés

²⁶ Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, *op. cit.*, vers 13468, et Marie de France, *Lais*, édité par Jean Rychner, Paris, Champion, 1983, prologue, vers 43-44. Si dans le cas de Benoît, on pense que la dame à qui il fait référence est Aliénor d'Aquitaine, on se demande parfois si les mots de Marie de France renvoient à Henri II ou à son fils, Henri au Court Mantel. Sur ce sujet, voir Rita Lejeune, « Le Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille », *op. cit.*, p. 320.

²⁷ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, édité par Mario Roques, Paris, Champion, 1958, vers 1-28.

²⁸ Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, édité par Félix Lecoy, Paris, Champion, 1975, vers 1-66.

²⁹ Et ce jusqu'en 1173, date à partir de laquelle elle est emprisonnée par son époux dans les châteaux de Winchester et de Salisbury. Après la disgrâce d'Aliénor, ce sont principalement ses fils, Henri au Court Mantel, Richard Cœur de lion, Geoffroy, qui feront œuvre de mécénat. Reste Jean sans Terre dont le règne est marqué en 1199 par de graves crises intérieures et extérieures – de là sans doute son indifférence pour les lettres qui lui valut le mépris des poètes, lesquels livrèrent à la postérité une piètre image de ce roi pourtant apte à gouverner. Quant aux filles d'Aliénor, Marie de Champagne, Aélis de

les romans antiques, ou encore le *Tristan* de Thomas et les *Lais* de Marie de France. Également, à la cour du roi Henri, se pressent des auteurs tels que Robert Wace ou Jordan Fantosme. Ainsi les Plantagenêt s'engagent-t-ils très tôt dans le mécénat littéraire, et il faut veiller à ne proposer que ce que le protecteur souhaite recevoir, de peur de se voir retirer la faveur de celui-ci ; Wace montre bien ce qui résulte de la perte du patron, lui qui reçut de la main de son seigneur une prébende à Bayeux, avant d'être supplanté dans la confiance royale par Benoît de Sainte-Maure, à qui incombe dès lors la tâche de composer une nouvelle histoire³⁰. À côté de la cour royale, celle des grands vassaux laïcs acquièrent un rayonnement littéraire grandissant³¹. Le goût des lettres, l'aspiration à une vie tout aussi aventureuse et folle que luxueuse et raffinée s'introduisent dans ces milieux, qui se passionnent pour une littérature courtoise prônant la réalisation individuelle du chevalier, non plus soumis à son seigneur, mais placé sur le même pied que lui, passant du rôle de féal à celui de pair (c'est le motif de la Table ronde) ; il va de soi qu'une telle conception de la vie chevaleresque ne peut que plaire à ces hauts barons qui aspirent sans cesse à plus de liberté et d'indépendance³².

Blois, Mathilde de Saxe, Aliénor de Castille et Jeanne de Sicile, elles favorisèrent les lettres, mais en dehors des limites du domaine Plantagenêt. On consultera sur ce sujet Rita Lejeune, « Le Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine », *op. cit.*, p. 319-337.

³⁰ On consultera Robert Wace, *Le Roman de Rou*, édité par Anthony Holden, Paris, Picard, 1973, tome III, p. 16-17. Sur la prébende de Bayeux, voir tome II, vers 5313-5318 : « Par Deu aïe e par le rei/ –altre fors Deu servir ne dei-/ m'en fu donee, Deus li rende./ a Baieues une provende./ Del rei Henri segont vos di/ Nevo Henri, pere Henri ». Voir aussi Robert Bossuat, *Histoire de la littérature française, le Moyen Âge*, Paris, Gigord, 1931, p. 194 : « Wace est le type du littérateur de professionnel, il ne cache pas qu'il écrit pour ceux qui peuvent le payer : "Je parol a la riche gent/ Ki unt les rentes et l'argent./ Kar pur eus sunt li livre fait" ».

³¹ Sur cette question, voir Reto Bezzola, *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris, Champion, 1984, tome II, p. 129-139, et tome III, p. 313-511. Il ne faut pas non plus négliger l'apport des communautés religieuses à l'essor des lettres au XII^e siècle. Voir Mary Legge, *Anglo-Norman in the Cloisters*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1950.

³² Voir Pierre Gallais, « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 7, 1964, p. 479-493 et n° 13, 1970, p. 333-347.

Tous ces foyers littéraires entretiennent des bibliothèques privées dans lesquelles, par le choix des textes réunis, s'exprime le goût de leur propriétaire³³. L'allusion que fait Hue de Rotelande, dans *Protheselaus*, à un livre de la bibliothèque de son seigneur Gilbert Fitz-Baderon où sont entreposés des ouvrages, tant en latin qu'en roman, est l'une des plus anciennes mentions de l'existence de ces bibliothèques privées :

D'un livre q'il me fist moustrer,
Dout sis chastels est mult manauntz
E de latyn e de romaunz [P, 12708-12710].

Or, la mention de ce dédicataire et la manière dont Hue le présente ne vont pas sans soulever quelques questions. Le récit des aventures de Protheselaus achevé, Hue annonce son intention de se taire et de se reposer, non sans rendre hommage, en une quarantaine de vers, à son mécène. Le portrait de celui-ci est des plus flatteurs, puisqu'il exalte la culture et les vertus de Gilbert qui est présenté à la fois comme le commanditaire de l'ouvrage – c'est lui qui « comaunda » à Hue de faire ce livre à partir d'un texte qu'il lui « fist moustré » [P, 12706] – et comme l'homme de haut parage dont les qualités inspirèrent l'œuvre. En effet, Gilbert rend ce qu'on lui donne plus qu'au double :

Kar n'ad nul baron desq'en Frise
Plus volunters rende servise
A chescuns plus qu'il ne desert ;
Nuls vers ly servise ne pert,
Ains lour rent a voluté
Assez plus que la dubléé [P, 12713-12718].

Cette allusion à la générosité du seigneur de Hue fait écho au vœu de la reine Medea de ne rien faire qu'elle ne rende au double [P, 3668-3671]. Ainsi Gilbert Fitz-Baderon est-

³³ Sur ce sujet, on consultera Patricia Stimmemann, « Les Bibliothèques princières et privées au XII^e et XIII^e siècle », dans *Histoire des bibliothèques françaises, les bibliothèques médiévales du VI^e siècle à 1530*, Paris, Promodis, 1989, tome I, p. 173-191, et Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale, op. cit.*, p. 49.

il doublement à l'origine de l'ouvrage, tant par son souhait de voir Hue composer le roman que par sa prodigalité. Répondant à la requête de son protecteur et dans le souci de capter la bienveillance de celui-ci, Hue compose pour son seigneur, en un geste de soumission, un panégyrique qui obéit toutefois à un mouvement circulaire dans lequel donateur et bénéficiaire sont pris dans un rapport d'ordre spéculaire, car il s'agit pour le premier de miser sur un auteur qui saura chanter ses louanges, et pour le second de trouver un mécène qui récompensera à sa juste valeur son travail. Pour Hue, dire que son maître est généreux à la dépense plus que personne, c'est donner à son panégyrique une connotation financière et faire référence une ultime fois à l'éthique du service, particulièrement soulignée dans les deux romans, soit par un personnage [I, 8613-8614 ; P, 9823-9824], soit par l'auteur lui-même [I, 1753-1770 ; P, 6704-6718]³⁴.

Des vers d'*Ipomedon*, dans lesquels il est dit que le mérite n'assure pas tout et qu'il faut aussi avoir la chance d'être au service d'un bon maître [I, 1769-1770], renferment également une allusion au mécène de Hue – lequel ne récompense guère convenablement le travail – qui ne saurait convenir à Gilbert Fitz-Baderon, si on s'en tient aux propos de Hue à la fin de *Protheselaus*. Faut-il penser que Hue a changé de patron entre la rédaction d'*Ipomedon* et celle de *Protheselaus*³⁵ ? Pourtant, puisque Gilbert a choisi le sujet du second roman de Hue (l'histoire de Protheselaus) et en a confié la réalisation à ce dernier, il serait judicieux de croire que c'est lui qui l'a encouragé à rédiger *Ipomedon*, dans la mesure où ce récit relate les péripéties traversées par le père de Protheselaus et que le second roman de Hue se présente clairement comme la continuation du premier [P, 1-32]. Cependant, Hue ne dit pas, dans *Ipomedon*,

³⁴ On notera que la question du service est sous-jacente à l'œuvre entière ; l'ingratitude de l'héroïne est un élément de structure de *Protheselaus* – elle a oublié de récompenser le héros.

³⁵ C'est ce que croit Marie-Luce Chênerie, « Introduction à *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 36. Elle indique les noms de Thomas Brown, aumônier et confident de Henri II, car il possédait des biens à Hereford, ou l'un des deux derniers maris de la comtesse de Hereford. Mais cela reste matière à spéculation.

si quelqu'un l'a chargé d'effectuer ce travail, pas plus qu'il n'annonce à la fin de *Protheselaus* si un commanditaire lui a demandé de traiter des aventures des enfants de Protheselaus qu'il se propose de relater prochainement [P, 12693-12694]. Étant donné que les deux romans se suivent, Gilbert Fitz-Baderon a de fortes chances d'être le commanditaire des deux ouvrages, mais dans ce cas pourquoi Hue ne précise-t-il pas le nom de son mécène dans *Ipomedon* ?

C'est que la mention du nom d'un protecteur peut participer d'une tout autre volonté que de celle de rendre hommage, de glorifier et d'exalter un donateur. On se souvient que, dans *Le Roman de Troie*, la dédicace à la dame apparaît justement dans une tirade misogyne, longue digression sur l'inconstance féminine³⁶. Chez Hue, le choix de Gilbert comme patron est assez étonnant. Personnage presque inconnu de l'histoire, ce dernier n'est qu'un petit seigneur qui n'a pas laissé la réputation d'avoir été, en son temps, un ami des lettres³⁷. Mary Legge pense que Hue s'est tourné vers Gilbert parce qu'il y avait peu de patronage royal à la cour du Plantagenêt³⁸, mais cela n'explique pas pourquoi un auteur qui n'en est pas à son coup d'essai (il a déjà composé *Ipomedon*) écrit pour un seigneur qui n'a jamais développé une activité patronale (aucune autre poète n'a jamais dédié un quelconque ouvrage à Gilbert), et non pour un mécène aimant favoriser les arts, comme les fils de Henri II.

Gilbert est d'ailleurs présenté d'étrange manière : il est « ly gentils de Monemwe » [P, 12700]. Le terme « gentil » a-t-il le sens hérité du latin, qui insiste sur l'origine noble – est gentil celui qui est de bonne race – ou celui plus concret de « qui

³⁶ Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, *op. cit.*, vers 13457-13493.

³⁷ Sur Gilbert Fitz-Baderon, quatrième seigneur de Monmouth, voir Henri Ward, *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, *op. cit.*, p. 729-730.

³⁸ Mary Legge, *Anglo-Norman Literature and its Background*, *op. cit.*, p. 108.

plaît par ses manières et son allure³⁹ » ? En lien avec le mot « baron » situé deux vers plus haut, il semble que « gentil » ait le sens de « noble de naissance » plutôt que celui de « généreux et aimable ». Il semble qu'outre le fait de désigner un grand seigneur du royaume, le terme « baron », chez Hue de Rotelande, puisse renvoyer à tout autre chose. Le jeu sur le titre nobiliaire du mécène se trouve déjà, sous une autre forme, dans le prologue du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, lequel profite de l'homonymie entre « comte » et « conte » pour suggérer une noblesse d'origine narrative à son récit et donner à Philippe de Flandres ses lettres de noblesse⁴⁰. Dans l'épilogue de *Protheselaus*, Hue de Rotelande mentionne qu'il a traduit son texte du latin [P, 12707] ; et s'il s'agissait d'une invite à effectuer l'opération inverse, c'est-à-dire à faire remonter le mot « baron » à son origine latine de *baro* dont le sens est « lourdaud, stupide, imbécile⁴¹ » ! Gilbert Fitz-Baderon, le gentil baron, serait un aimable sot dont la caution ennoblirait, faussement bien sûr, le texte de Hue.

³⁹ Sur ce terme, on se référera à Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1998, p. 1577.

⁴⁰ Voir Roger Dragonetti, *La Vie de la lettre au Moyen Âge : le Conte du Graal*, Paris, Seuil, 1980, p. 117-119.

⁴¹ Cependant seul un bon latiniste pourrait comprendre, car le mot, depuis au plus tard le VI^e siècle, n'a plus ce sens, et on fait dériver le terme du francique (*sacebaro* : fonctionnaire) ou du germanique (*baro* : homme, mari, homme libre).

Il apparaît donc que l'adresse au mécène à qui l'auteur dédie son œuvre est tout aussi artificielle que le recours à la caution d'un Ancien. Les déclarations d'obédience de Hue à l'égard d'un garant renouvellent le code de l'*auctoritas*, car dans le moment où Hue se cache sous l'image de l'auteur respectueux du principe selon lequel la paternité et la fécondité du geste scriptural reviennent à ses modèles, qu'ils soient clerc (Gautier Map) ou laïc (Gilbert Fitz-Baderon), il montre que sa parole ne saurait être soutenue par une quelconque autorité, ses garants n'ayant justement guère de crédit ; reste seul le travail de Hue, qui serait celui d'un traducteur.

B. LE STATUT DE LA TRADUCTION

Apanage de Dieu seul, la création, qui relève du verbe divin – il suffit qu'une chose soit nommée pour acquérir quelque réalité – est inaccessible à l'homme, à qui il ne reste que la possibilité de singer le geste du Créateur, de le feindre par les simulacres de la langue⁴². L'écriture médiévale est ainsi vouée à la répétition ; comme le précise Francis Dubost, « trop fortement marquée par le poids de l'originel pour produire de l'original, elle va rabattre ses prétentions vers le relatif. Au lieu de la vérité absolue qui ne lui appartient pas, elle va ramener ses prétentions vers une vérité relative, celle de la fidélité textuelle, de la conformité au modèle, à une *estoire*, à un *conte*, de haute antiquité⁴³ ».

1. La translation en « roman »

La fin du XII^e siècle accuse un recul du latin, qui n'est plus communément compris, d'où la nécessité, pour retracer l'histoire des personnages illustres du monde antique, d'adapter les textes en langue vulgaire. Dans le domaine anglo-normand, coexistent plus que rivalisent trois langues – latin, français et anglais – sans que l'une d'elles ne s'impose. Le latin et le français sont considérés comme les idiomes des milieux intellectuels (le langage public des élites), tandis que l'anglais est plutôt la

⁴² Sur le langage et la faiblesse des moyens d'expressions, qui ne peuvent que représenter imparfaitement la réalité, la vérité, voir Grégoire de Nysse, *Traité de la virginité*, édité et traduit du grec par Michel Aubineau, Paris, Cerf, 1966, X, 2, 8-25, p. 377. Grégoire décrit l'impuissance de David à traduire son expérience de Dieu : « Tout homme confiant au langage le soin de traduire cette lumière ineffable est réellement un menteur, non par haine de la vérité, mais par la faiblesse des moyens d'expression [...] mais ce dont l'archétype échappe à la compréhension, comment la parole le mettrait-elle sous les yeux, alors qu'elle ne trouve aucun moyen de le décrire, qu'elle ne peut parler ni de couleur, ni de figure, ni de grandeur, ni d'heureuse apparence, ni d'absolument aucune bagatelle de ce genre ? ».

⁴³ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, *l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, op. cit., p. 155.

langue du peuple et des petits seigneurs d'origine anglo-saxonne (le parler quotidien, domestique et familial) ; toutefois, ces trois langues ne se retrouvent pas en lice pour la domination linguistique du royaume Plantagenêt⁴⁴. En effet, le latin est de moins en moins parlé et compris, même dans les cloîtres⁴⁵, alors que la grammaire, la syntaxe et surtout la diction de l'anglo-normand, ce dialecte uniformément parlé d'un bout à l'autre de l'Angleterre, sont des codes sociaux, à un point tel que bien les maîtriser est source de prestige⁴⁶.

⁴⁴ Sur la situation linguistique du domaine Plantagenêt, on consultera Ruth Dean, « What is Anglo-Norman ? », *Annuaire Mediaevale*, n° 6, 1965, p. 29-46 ; Juliette Dor, « Le Rôle des cours princières dans l'introduction du français en Angleterre », dans *Cours princières et châteaux*, Reineke, Greifswald, 1993, p. 109-129, et « Langues française et anglaise, et multilinguisme à l'époque d'Henri II Plantagenêt », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 37, 1994, p. 61-72 ; Yves Lefèvre, « De l'usage du français en Grande-Bretagne à la fin du XII^e siècle », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 301-305 ; William Rothwell, « À quelle époque a-t-on cessé de parler français en Angleterre ? », dans *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, Université Paul Valéry, tome II, 1978, p. 1075-1089, et « The Teaching of French in Medieval England », *The Modern Language Review*, n° 63, 1968, p. 37-46 ; Ian Short, « On Bilingualism in Anglo-Norman England », *Romance Philology*, n° 33, 1979-1980, p. 467-479 ; R. Wilson, « English and French in England, 1100-1300 », *History*, n° 28, 1943, p. 37-60. Sur le continent, la situation est différente ; le latin domine les deux principales langues que sont le français et l'occitan. Voir Pascale Bourgain, « L'Emploi de la langue vulgaire dans la littérature au temps de Philippe Auguste », dans *La France de Philippe Auguste, le temps des mutations*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1982, p. 765-784.

⁴⁵ Voir Mary Legge, *Anglo-Norman in the Cloisters*, *op. cit.*

⁴⁶ Quoi de plus facile, en effet, pour dénigrer un ennemi que de se moquer de son mauvais accent, comme le fait Gautier Map au sujet du charabia de Geoffroi, le fils illégitime de Henri II, qualifié de français de Malborough, endroit où coule une source qui, selon la légende, fait parler un français des plus barbares si l'on y boit. Malgré la boutade de Gautier, la langue vulgaire est plus intelligible que le latin ; c'est ce que mentionne un autre propos de Gautier Map tenu à Giraud de Barri, et que celui-ci rapporte dans le second prologue de son *Expugnatio hibernica*. Voir Giraldus Cambrensis, *Expugnatio hibernica, the Conquest of Ireland*, édité par A. Scott et F. Martin, Dublin, Royal Irish Academy, 1978, p. 264-265 : « *Multa, magister Giralde, scripsistis, et multum adhuc scribitis ; et nos multa diximus. Vos scripta dedistis, et nos verba. Et quamquam scripta vestra longe laudabiliora sint et longeviora quam dicta nosira, quia tamen hec aperta, communi quippe idiomate prolata, illa vero, quia Latina, paucioribus evidenciam, nos de dictis nostris fructum aliquem reportavimus, vos autem de scriptis egregiis, principibus litteratis nimirum et largis obsoletis olim et ab orbe sublatis, dignam minime retributionem consequi potuistis* ». Voir pour la traduction de ce passage Pascale Bourgain, « L'Emploi de la langue vulgaire dans la littérature au temps de Philippe Auguste », *op. cit.*, p. 769 : « Vous avez beaucoup écrit, moi j'ai beaucoup parlé... Et bien que vos écrits soient de plus grande valeur, et plus durables, que mes récits, c'est parce que je les ai faits en langue compréhensible, soit en langue vulgaire, tandis que vos écrits, étant en latin, étaient accessibles à moins de gens, que j'ai tiré de mes récits des avantages, tandis que vous vous n'avez pas obtenu une récompense en rapport avec la valeur de ce que vous écriviez ».

Le poète médiéval définit avant tout ses écrits comme des adaptations de textes anciens. Cette activité traductrice est intense durant tout le Moyen Âge⁴⁷, en témoigne Marie de France qui, dans le prologue de ses *Lais*, avoue avoir renoncé à traduire un texte latin en français, « itant s'en sunt altre entremis⁴⁸ ». Les traducteurs désignent leur « art » par une expression fort répandue, celle de « mise en roman⁴⁹ », qui montre combien la langue vulgaire s'essaie à imiter le latin ; il s'agit de simplement transposer l'œuvre latine dans une langue différente. Dans le prologue du *Roman de Troie*, Benoît de Sainte-Maure indique qu'il compte mettre en « roman » une histoire qu'il a trouvée en latin⁵⁰. Tout comme Benoît, Alexandre de Paris précise que c'est en « roman » qu'il va traiter le récit qui suit⁵¹. Chrétien de Troyes lui-même, qui composa en « roman » l'histoire de Cligès⁵², signale dans son prologue qu'il rédigea en « roman » les commandements d'Ovide et l'*Art d'aimer*⁵³. Il en est de même pour Wace, dans *Le*

⁴⁷ Sur la pratique de la traduction au Moyen Âge, voir Claude Buridant, « *Translatio medievalis*. Théorie et pratique de la traduction médiévale », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 21, 1983, p. 81-136 ; Paul Chavy, « Les Premiers Translateurs français », *French Review*, n° 47, 1973, p. 557-565 ; Jacques Monfrin, « Humanisme et traductions au Moyen Âge », et « Les Traducteurs et leur public en France au Moyen Âge », dans *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 217-246 et 247-264.

⁴⁸ Marie de France, *Lais*, *op. cit.*, prologue, vers 32.

⁴⁹ Le terme moderne de traduction ne fait son entrée qu'au seuil du XVI^e siècle. Voir Claude Buridant, « *Translatio medievalis*. Théorie et pratique de la traduction médiévale », *op. cit.*, p. 100.

⁵⁰ Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, *op. cit.*, vers 33-37 : « E por ço me vueil travaillier/ En une estoire comencier./ Que de latin, ou jo la truis./ Se j'ai le sen e se jo puis./ La voudrai si en romanz metre ».

⁵¹ Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, édité par Edward Armstrong et traduit par Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de poche, 1994, vers 31-32 : « L'estoire d'Alixandre vous voeil par vers tretier/En romans qu'a gent laie doit auques profiter » (branche I), vers 7724-7726 : « S'or estoit ma raisons un petit escotee./ En romans vos diroie par parole membree/ Qu'il trova en la chartre qui li fu presentee » (branche III), vers 1540-1542 : « S'or estoit ma raison oïe et escotee./ Tout ainsi com je l'ai en l'estoire trovee./ La dirai en romans, ja ne vos iert celee » (branche IV).

⁵² Chrétien de Troyes, *Cligès*, *op. cit.*, vers 2345-2346 : « Ce est Cligès an cui mimoire/ Fu mise an romans ceste estoire ». On peut cependant se demander ici si le mot « roman » ne désigne pas plutôt l'ouvrage littéraire, comme le comprend le vers 2342 du manuscrit C : « Fu mise en escrit ceste estoire » (*Cligès*, édité et traduit par Charles Méla et Olivier Collet, Paris, Le Livre de poche, 1994).

⁵³ Chrétien de Troyes, *ibid.*, vers 2-4 : « Cil qui fist d'Erec et d'Enide./ Et les comandemens d'Ovide/ Et l'art d'amors en romanz mist ».

Roman de Rou, qui fit son histoire en « roman⁵⁴ » ; ce dernier note également, un peu plus haut, que le récit qu'il fait est difficile à « tradater⁵⁵ ». Aussi, mais cette fois dans *Le Roman de Brut*, Wace se présente dès le début en traducteur qui « ad translaté⁵⁶ ». À son tour, Benoît de Sainte-Maure souligne qu'il procède, dans *La Chronique des ducs de Normandie*, à une traduction en recourant au verbe « tradater⁵⁷ ». Ces derniers textes, dont les auteurs se présentent nettement comme des traducteurs par l'emploi du verbe technique « tradater », relèvent de l'historiographie, et il semble donc que la revendication explicite de la traduction soit un trait justement spécifique à ce domaine⁵⁸.

Or, en dehors de ces auteurs, le seul, à notre connaissance, qui use d'un semblable terme est Hue de Rotelande :

Si li latin n'est translatez
 Gaires n'i erent entendanz [I, 28-29]
 Ki grant ovre vœt tradater
 Brefment l'estuet outre passer [I, 43-44]
 Altre ne desir ne coveit
 Fors que gré me sacent la gent
 Qui orunt cest translament [P, 12-14]
 Cest lyvre me comaunda feire
 E de latyn tradater
 D'un livre q'il me fist moustrer [P, 12706-12708].

Une seule fois dans *Ipomedon*, Hue se sert de l'expression « dire en roman » : « Por ceo voil dire en romanz » [I, 30]. Ainsi Hue de Rotelande manifeste-t-il le statut de traduction de ses ouvrages.

⁵⁴ Robert Wace, *Le Roman de Rou*, op. cit., vers 5297-5302 : « Longue est la geste des Normanz/ Et a metre grieve en romanz./ Se l'on demande qui ço dist./ Qui ceste estoire en romanz fist/ Jo di e dirai que jo sui/ Wace de l'isle de Gersui ».

⁵⁵ Robert Wace, *ibid.*, vers 1357 : « La geste est grande, longue et grieve a tradater ».

⁵⁶ Robert Wace, *Le Roman de Brut*, édité par Ivor Arnold, Paris, Société des anciens textes français, 1938, vers 7 : « Maistre Wace l'ad translaté ».

⁵⁷ Benoît de Sainte-Maure, *Chronique des ducs de Normandie*, édité par Carin Fahlin, Uppsala, Almqvist et Wiksells, 1951-1979, vers 2159, 14870, 28710, 32071, 42035, 42049, 44502. Dans l'épilogue de son *Estorie des Engles*, Geoffrei Gaimar se sert du même verbe, vers 6436, 6440, 6450, 6460, 6486 (*The Anglo-Norman Metrical Chronicle of Geoffrey Gaimar*, édité par Thomas Wright, New York, Franklin, 1967).

⁵⁸ Sur les prétentions historiques des romans de Hue, voir *infra*, chapitre III, p. 327-329.

Afin de décrire son travail de traducteur, Hue de Rotelande se sert, on l'a vu, du terme « translater », mais aussi des verbes « traiter » [P, 2 et 30], « desclore » [I, 10551], c'est-à-dire communiquer et surtout expliquer, « descrire » [I, 34], ce dernier mot présentant une palette de sens très large allant de « représenter par écrit ou par oral » à « exposer » et « expliquer⁵⁹ ». C'est que la traduction médiévale n'est pas le résultat d'une opération qui consiste à faire passer un énoncé d'une langue à une autre, en tentant de maintenir l'équivalence sémantique et expressive des deux énoncés⁶⁰. Elle n'est pas une traduction littérale, mais plutôt une adaptation, un développement explicatif. La transposition d'un texte originel en un texte second⁶¹ se fait par le truchement d'une adaptation qui réduit et augmente, ajoute et retranche⁶². Ce qui compte, c'est le principe de la fidélité au sens et non celui aux mots ; c'est l'esprit de la lettre et non la lettre elle-même qu'il faut traduire⁶³.

Le traducteur médiéval se préoccupe avant tout de la substance du message dont la forme, elle, est modifiable et perfectible dans un souci de clarté. Le souci d'éviter toute littéralité, qui rendrait l'ouvrage trop obscur, fait de l'adaptation ce que Claude

⁵⁹ Sur le mot « décrire » dont le sens spécialisé dès les premiers textes est « représenter par écrit ou oralement », voir Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., tome II, p. 1013 et sur le mot « desclare », tome II, p. 1020.

⁶⁰ C'est la définition que donnent les dictionnaires modernes de la traduction telle qu'on l'entend aujourd'hui.

⁶¹ On pourrait parler d'hypotexte et d'hypertexte et reprendre ainsi la terminologie de Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, op. cit., p. 11.

⁶² Les infidélités en matière de traduction s'expliquent par de multiples facteurs : les exigences de l'expression littéraire dont l'outil est le vers même lorsqu'il s'agit de rendre la prose latine, le souci d'embellir le texte et de le rendre agréable à la lecture, la nécessité de mettre le texte à la portée d'un public souvent dépourvu d'une connaissance même superficielle de l'Antiquité. Il faut prendre également en considération les participations affectives ou critiques au récit (exclamations, souhaits, malédictions, interventions moralisatrices).

⁶³ Les auteurs, qui se réclament de la traduction, suivent en cela le précepte de saint Jérôme qui, s'appuyant sur l'autorité de Cicéron, déclare avoir toujours suivi, exception faite pour les textes sacrés, le principe de la fidélité au sens et non de la fidélité aux mots. Saint Jérôme, *Lettres*, édité et traduit du latin par Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres, 1953, tome III, lettre LVII, p. 59 : « *Non uerbum e uerbo sed sensum exprimere de sensu* » (« Ce n'est pas un mot par un mot, mais une idée par une idée que j'exprime »).

Buridant nomme une « trahison fidèle⁶⁴ ». Dans le prologue d'*Ipomedon*, Hue explique fort bien que :

Ky de latin velt romanz fere
 Ne lui deit l'em a mal retrere
 S'il ne poet tuz ses cas garder,
 De tut en tut les tens former ;
 Mes pur hastiver la matire
 Nos estrova par biau motz dire [I, 35-40].

Hue de Rotelande fait ainsi part à son public de son expérience, intime et concrète, de traducteur, qui met en lumière les difficultés quotidiennes et matérielles auxquelles est confronté tout adaptateur. Alors que ses contemporains restent des plus discrets quant aux mécanismes de la traduction, se contentant de souligner qu'ils entreprennent la translation en « roman » d'un texte latin, Hue emploie une terminologie grammaticale précise – il évoque les « cas » et les « tens » latins – et particulièrement précoce dans la mesure où ces termes, note Anthony Holden, ne sont véritablement attestés qu'après la seconde moitié du XIII^e siècle⁶⁵.

Cependant, Hue – ce qui peut paraître étonnant de la part d'un auteur qui insiste tant sur les procédés de translation – ne mentionne pas le livre dans lequel il puise son inspiration. La précision du vocabulaire employé par Hue de Rotelande pour décrire son travail dissimule l'omission du nom du livre originel, trop obnubilé que peut l'être l'auditeur-lecteur par l'utilisation de ces termes si techniques. Dans ses romans, Hue emploie le mot « livre », qui renvoie à un objet matériel, tant celui que son seigneur lui demande de faire [P, 12706] et à qui il en fait présent [P, 12697-12698] que celui qui contient le modèle de son *Protheselaus* [P, 12708⁶⁶]. On trouve également à plusieurs

⁶⁴ Claude Buridant, « *Translatio medievalis*. Théorie et pratique de la traduction médiévale », *op. cit.*, p. 136.

⁶⁵ Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, note aux vers 37-38, p. 519.

⁶⁶ Dans *Ipomedon*, le mot « livre » ne renvoie pas à un ouvrage particulier, mais désigne le livre en général.

reprises le mot « estoire », pris tantôt dans le sens de source écrite, tantôt dans celui de présent récit⁶⁷. Hue de Rotelande s'étonne, dans les premiers vers d'*Ipomedon*, que de sages clerks aient délaissé « ceste estorie » [I, 23], qu'il se propose lui-même d'écrire [I, 34] ; en d'autres termes, il entend bien transcrire en « roman » une source jusque-là dédaignée. Dans la conclusion de son ouvrage, il ajoute qu'il a bien œuvré à expliquer le texte ancien [I, 10551]. Cependant, dix vers plus haut, Hue se sert du mot « estorie » pour désigner son propre récit, celui qu'il vient de mener à son terme [I, 10541]. Si, dans *Protheselaus*, « estoire » fait référence à l'œuvre romanesque qu'il poursuit et dont il encourage l'écoute attentive [P, 7325], le terme ne peut qu'indiquer, trois vers plus loin, la source de son écrit qui, si elle ne ment, permettra à Hue de ne dire que la vérité [P, 7328]. Hue se sert ainsi indifféremment des mêmes mots pour désigner la source dont il s'inspire et l'ouvrage qu'il compose, deux réalités différentes qui semblent dès lors se chevaucher. Toutefois, il est plus difficile de savoir à quoi s'en tenir quand Hue déclare qu'il ne veut pas laisser de côté l'« estorie » traitée précédemment [P, 29-30]. On ignore à quelle histoire il fait allusion : s'agit-il d'une source ancienne qu'il souhaite traduire ou d'*Ipomedon*, son premier ouvrage achevé quelques années plus tôt, et dont *Protheselaus* se présente comme la continuation ? Hue parle également d'« escrit », dans *Ipomedon*, pour mentionner l'histoire qui est en cours de rédaction [I, 10554], et, dans *Protheselaus*, pour annoncer son intention de traiter de nouveau « cest escrit », mais sans que l'on sache à quel texte renvoie le démonstratif, à son premier roman ou à un texte originel latin. Tout autant matière à confusion est l'emploi du mot « matire » [I, 39] : on ne sait quelle « matire » Hue a le désir d'« hastiver », celle de sa source ou celle du propos qu'il est en train de tenir ; est-il question d'une œuvre ancienne d'une

⁶⁷ Sur le mot « estorie » et ses différentes acceptions, voir Pierre Gallais, « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge », *op. cit.*, p. 338-347.

longueur telle qu'il est nécessaire de l'abrégé, ou s'agit-il d'une formule de transition qui permet de conclure le prologue et de passer en peu de mots au sujet de l'histoire⁶⁸ ? Il est certain, cependant, que Hue entretient la confusion, jouant sur la polysémie des termes qui ne sauraient être réduits à leur acception la plus banale, la plus courante, celle d'histoire au sens de récit des événements de la vie d'un individu.

Dans le prologue d'*Ipomedon*, Hue ne parle pas de son modèle. À une seule reprise, dans le corps du texte [I, 2783-2786], il fait quelque allusion à un « livre », mais c'est pour y avoir lu qu'Ipomedon fut le premier chevalier à avoir voyagé avec plusieurs serviteurs ; cette remarque n'a d'autre but que de justifier l'étrange comportement du héros. Faute de plus de précision, force est de constater qu'on ignore si ce « livre » est celui qui a inspiré les aventures d'Ipomedon, telles que les décrit Hue, ou s'il ne s'agit que d'une source annexe et ponctuelle, comme la place de cette allusion au milieu du récit le laisse entendre. L'absence de déterminant devant le mot « livre » ne permet pas de savoir s'il s'agit de l'œuvre originelle ou d'un ouvrage consulté pour l'occasion sur cet épisode précis. Dans *Protheselaus*, on l'a dit, la source du roman de Hue a été baillée à ce dernier par Gilbert Fitz-Baderon [P, 12708-12710]. Hue laisse entendre, par les détails qu'il donne sur la localisation de l'originel latin, qu'il est possible d'aller le consulter dans la bibliothèque de son seigneur Gilbert. La source de *Protheselaus* serait ainsi aisément recouvrable ; ne manque que la cote ! Et c'est justement cette lacune qui fait que cet ouvrage sans titre (Hue ne l'indique pas) reste difficilement identifiable – d'autant plus qu'un même volume renferme parfois plusieurs œuvres de nature différente – incapable que l'on serait de mettre la main dessus, de le reconnaître parmi les nombreux manuscrits que renferme, aux dires de Hue, la bibliothèque de Gilbert.

⁶⁸ Le mot « matire » [I, 7200] désigne le sujet de l'histoire que Hue est en train de raconter.

Aussi, étant donné qu'une bibliothèque au XII^e siècle n'était qu'une armoire ou une niche, les livres n'étaient pas consultés sur place mais prêtés, d'où un grand nombre de pertes⁶⁹. De plus, Hue dit qu'il a consulté le livre, non qu'il l'a rendu à son propriétaire et remis en place dans la bibliothèque de Gilbert.

Un soupçon naît ainsi à la lecture de l'épilogue de *Protheselaus* ; parce que Hue se refuse à nommer l'ouvrage originel, à donner à ses textes une origine assignable, la revendication de la traduction ne constituerait-elle pas, pour reprendre les mots de Francis Dubost, une « fiction seconde fondée sur la fiction première d'un livre inexistant⁷⁰ » ? Les sources du roman de Hue de Rotelande n'auraient alors d'existence que dans l'imagination de ce dernier ; « une référence médiévale est souvent illusoire⁷¹ », note Bernard Guénée. Si Hue s'acharne à présenter ses œuvres comme des textes traduits, tout en restant vague quant à l'origine des sources qu'il prétend suivre ou translater et qu'il veut concrètes et matérielles (le manuscrit latin de la bibliothèque de Gilbert Fitz-Baderon), c'est pour mieux montrer que le principe de l'écriture médiévale, qui se réfère à une tradition selon laquelle les textes s'écrivent les uns sur les autres (le nouveau sur l'ancien, pour faire palimpseste), est de l'ordre du semblant. Et Hue de jouer sur le « mirage des sources⁷² », lui qui démontre qu'une traduction fidèle est impossible, voire toute traduction dans la mesure où les modèles latins n'existent pas.

⁶⁹ Sur l'évolution des bibliothèques, voir Bernard Guénée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, op. cit., p. 100-109. Il faut attendre le XIII^e siècle pour prendre conscience que le prêt est un fléau. Afin de limiter ces inconvénients, il fallut distinguer, dans les bibliothèques, les livres qui pourraient être prêtés de ceux qui devraient être consultés sur place. Il fallut ensuite s'adapter à la lecture sur place et commencer à aménager de petites pièces pour les lecteurs. Au XIV^e siècle, de spacieuses bibliothèques furent construites et se multiplièrent au XV^e siècle. Au début du XVI^e siècle, les livres furent enchaînés aux pupitres et des bibliothèques de ce genre dans lesquels les livres, regroupés par matières dans les pupitres, décrits dans les catalogues et affectés d'une cote qui permettait de retrouver le pupitre et même la place de l'ouvrage sous celui-ci, étaient aisément accessibles et rendaient plus facile le travail du chercheur.

⁷⁰ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*, *l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, op. cit., p. 143.

⁷¹ Bernard Guénée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, op. cit., p. 117.

⁷² L'expression est empruntée à Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources*, op. cit.

2. La *translatio studii*

Au Moyen Âge, l'idée de *translatio* est étroitement liée à celle, plus concrète, de transport ou de transfert, c'est-à-dire de *translatio*. Traduire un livre, c'est le transporter d'un lieu à un autre, c'est le faire mouvoir à travers des frontières culturelles, c'est transmettre son enseignement d'une civilisation à une autre.

Le *topos* de la *translatio studii*⁷³ trouve, pour la première fois, son expression littéraire dans la *Chronique* du moine de Saint-Gall, composée aux environs de 884-887, qui exalte le grand savoir du précepteur de Charlemagne, Alcuin :

*Dedit autem illi abbateiam sancti Martini iuxta Turonicam civitatem, ut quando ipse absens esset, illic requiescere et ad se confluentes docere deberet. Cuis in tantum doctrina fructificavit, ut moderni Galli sive Franci antiquis Romanis et Atheniensibus aequarentur*⁷⁴.

Mais c'est au XII^e siècle, dans le *Didascalicon* de Hugues de Saint-Victor, que le *topos* acquiert une forme plus précise :

*Hic primum logicam rationalem Graecis instituit, quam postea Aristoteles, discipulus eius, ampliauit, perfecit et in artem redegit. Marcus Terentius Varro primus dialecticam de Graeco in Latinum transtulit, postea Cicero Topica inuenit. Demosthenes, fabri filius, apud Graecos rhetoricæ repertor creditur, Tisias apud Latinos, Corax apud Syracusos. Haec ab Aristotele et Gorgia et Hermagoria in Graeco scripta est, translata in Latinum a Tullio, Quintiliano et Titiano*⁷⁵.

⁷³ Les images de la *translatio studii* sont nombreuses, du vol des vases précieux des Égyptiens, traité par saint Augustin dans son *De Doctrina Christiana*, au butinement des abeilles et à la cueillette des roses, relevés chez saint Basile, en passant par la figure de la belle captive, mise à l'honneur par saint Jérôme. Voir saint Augustin, *Le Magistère chrétien*, Paris, Desclée de Brouwer, 1949, II, C. 40, § 60, p. 330-331 ; saint Basile, *Aux Jeunes Gens sur la manière de tirer profit des lettres helléniques*, édité et traduit par F. Boulenger, Paris, Les Belles Lettres, 1965, IV, p. 40-50 ; saint Jérôme, *Lettres, op. cit.*, tome 3, LXX, § 2, p. 210.

⁷⁴ *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Sangallensium*, Hanovre, Hahn, 1829, p. 731 : « [Charlemagne] lui a donné l'abbaye de Saint-Martin, près de Tours, afin qu'en son absence, Alcuin s'y repose et puisse y enseigner à ceux qui viendraient à lui. Sa doctrine fructifia au point que les Gaulois contemporains ou les Francs égalèrent les antiques Romains et Grecs ». Nous traduisons.

⁷⁵ Hugues de Saint-Victor, *Hugonis de Sancto Victore Didascalicon de Studio Legendi, a critical text*, édité par Charles-Henry Buttimer, Washington, The Catholic University Press, 1939, livre III, 2, p. 52. Pour la traduction, *L'Art de lire. Didascalicon*, traduit par Michel Lemoine, Paris, Cerf, 1991, p. 132 : « L'Égypte est la mère des arts, qui passèrent ensuite en Grèce, puis en Italie [...] C'est à [Platon] que les

Ainsi les principes de la *translatio studii* sont-ils posés. Elle est traduction (« *de Graeco in Latinum transtulit* », « *translata in Latinum* », dit Hugues de Saint-Victor), elle est appropriation culturelle (Cicéron reçoit la dialectique des Grecs et compose à son tour les *Topiques*), enfin elle est diffusée par l'écrit (« *scripta est* », note encore Hugues de Saint-Victor). Cependant, et contrairement au moine de Saint-Gall, Hugues de Saint-Victor borne l'extension du transfert des savoirs au monde antique. Or, à la même époque, le cadre de la latinité ne saurait suffire à Chrétien de Troyes ; le prologue de *Cligès* montre que la migration du savoir s'est rendue jusqu'en France⁷⁶. Outre le fait d'insister sur les trois temps du transfert (Grèce, Rome, France), Chrétien met en relief une nouvelle caractéristique de la *translatio*, qui a son importance quant à l'assimilation des connaissances des Anciens : l'exercice de la langue vernaculaire. Le moine de Saint-Gall, comme Hugues de Saint-Victor, composait encore en latin ; Chrétien de Troyes, lui, rédige en « roman ». La *translatio* se fera dorénavant en langue vulgaire⁷⁷.

Le processus de la *translatio studii* s'énonce à travers le motif des nains juchés sur les épaules des géants, dont Bernard de Chartres serait à l'origine, et qu'une autre

Grecs doivent les bases de la logique rationnelle qu'ensuite son disciple Aristote développa et conduisit à la perfection d'un art constitué. Marcus Terentius Varron fut le premier à traduire la dialectique du grec en latin. Cicéron, par la suite, inventa les *Topiques*. Démosthène, le fils d'un artisan, passe pour l'inventeur, chez les Grecs, de la rhétorique, comme Tisias, chez les Latins, et Corax à Syracuse. Cette science fut mise par écrit, en grec, par Aristote, Gorgias et Hermagoras, et traduite en latin par Tullius, Quintilien et Titien ».

⁷⁶ Chrétien de Troyes, *Cligès*, *op. cit.*, vers p. 28-37 : « Ce nos ont nostre livrè apris/ Que Grece ot de chevalerie/ Le premier los et de clergie./ Puis vint chevalerie a Rome/ Et de la clergie la somme./ Qui or est en France venue./ Dex doint qu'ele i soit retenue/ Tant que li leus li embelisse/ Si que ja mais de France n'isse/ L'ennors qui s'i est arestee ».

⁷⁷ Chrétien indique aussi que « clergie » n'est pas venue seule en terre de France, mais accompagnée de « chevalerie ». À la *translatio studii* s'ajoute donc une *translatio imperii* – on assiste à une progression de l'est vers l'ouest de la puissance et du pouvoir tant militaire qu'intellectuel. *Le Roman d'Énéas*, adaptation de l'*Énéide* de Virgile, est le récit d'une errance qui symbolise bien cette double *translatio*. Le pouvoir militaire et intellectuel passe, par l'intermédiaire du héros troyen, des berges de Troie aux rivages du Latium. Plus tard, et c'est l'histoire racontée par Robert Wace dans son *Roman de Brut*, la transmigration du pouvoir et du savoir arrive sur les rives d'une contrée étrangère à laquelle Brut, arrière petit-fils d'Enée, donne son nom, la Bretagne. Sur la *translatio studii et imperii*, on consultera Adrian Jongkees, « *Translatio studii* : les avatars d'un thème médiéval », dans *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederik Niermeyer*, Groningen, Wolters, 1967, p. 41-51, et Douglas Kelly, « *Translatio Studii* : Translation, Adaptation and Allegory in Medieval French Literature », *Philological Quarterly*, n° 57, 1978, p. 287-310.

figure prestigieuse du XII^e siècle, Jean de Salisbury, reprend dans son *Metalogicon*, dont le propos est de montrer le rôle de la culture et des lettres dans la pensée chrétienne :

*Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora uidere, non utique proprii uisus acumine aut eminentia corporis, sed quia in altum subuehimur et extollimur magnitudine gigantea*⁷⁸.

Jean de Salisbury se sert de l'allégorie de Bernard de Chartres afin de définir la signification de toute culture qui, visant le présent et l'avenir, doit savoir ce qu'elle tient du passé. Conscients d'avoir reçu le legs des Anciens et de le continuer dignement, les auteurs médiévaux reconnaissent la dette qu'ils ont contractée envers ceux qui les ont précédés, mais en même temps signalent leur propre supériorité.

Héritier d'une antique culture, le traducteur médiéval reconnaît son rôle médiatique de diffuseur qui se doit de faire passer les pensées et les connaissances des Anciens du monde des lettrés à celui des *illitterati*, de « cil qui n'entendent la letre » pour reprendre la formule de Benoît de Sainte-Maure⁷⁹. Le poète a pour mission de répandre au profit de tous un trésor de « clergie ». Cet effort de transmission participe à la fois d'une sortie de la culture de l'espace clos du monastère – les *laici* pour qui le latin est un idiome illisible ont alors accès aux œuvres latines – et d'un réveil progressif

⁷⁸ Jean de Salisbury, *Metalogicon*, édité par J. B. Hall, Turnhout, Brepols, 1991, livre III, 4, p. 116. Pour la traduction de ce passage, voir Alain Michel, « Jean de Salisbury », dans *Théologiens et mystiques au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1997, p. 478 : « Bernard de Chartres disait que nous sommes des nains assis sur les épaules des géants, afin de pouvoir voir plus loin qu'eux, non que cela soit permis de toute manière par l'acuité de notre vision ou par la hauteur de notre taille, mais parce que nous sommes soulevés et enlevés vers les hauteurs par la grandeur des géants ». Il existe une traduction anglaise du *Metalogicon* : *The Metalogicon : a Twelfth-century Defense of the Verbal and Logical Arts of the Triunium*, traduit du latin par Daniel McGarry, Berkeley, University of California Press, 1952. Une traduction française de Michel Lemoine serait en préparation. Il semblerait que Jean de Salisbury ne tienne pas la formule de Bernard de Chartres, mais de Guillaume de Conches ; c'est ce que montre Édouard Jeuneau, « Nains et géants », dans *Entretiens sur la Renaissance du XII^e siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 21-52.

⁷⁹ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, *op. cit.*, vers 38. Sur la question des *litterati* et des *illitterati*, voir Pierre Riché, « Recherche sur l'instruction des laïques du IX^e au XII^e siècle », *op. cit.*, p. 175-182.

dans les communautés religieuses, de la réactualisation d'un savoir de plus en plus oublié faute d'une connaissance suffisante du latin par les membres du clergé⁸⁰.

Ainsi les romans du XII^e siècle sont-ils marqués du sceau de la transmission du savoir antique. Le *topos* exordial qui manifeste la fierté d'avoir reçu en dépôt le savoir, et l'inquiétude de le laisser perdre ou corrompre, est récurrent dans les prologues des romans⁸¹. On en trouve un exemple dans *La Vie de saint Nicolas* de Wace, lequel note que celui qui sait se doit d'enseigner, que celui qui en a les capacités se doit d'aider et que chacun doit montrer son savoir⁸². Chrétien de Troyes tire la conclusion, dans *Érec et Énide*, qu'il n'est pas sage celui qui ne diffuse pas ses connaissances⁸³. Les auteurs

⁸⁰ Alors que sur le continent, le latin continue d'être la langue de l'Église, l'anglo-normand est utilisé dans les cloîtres tout au long du XII^e siècle et y fit sans doute son apparition pour la convenance des religieux nés sur le continent et de ceux issus des hautes sphères de la société. Dès le début du XII^e siècle, plus aucun anglais n'est en effet évêque ou abbé. Les hautes charges ecclésiastiques sont occupées par ce que l'on peut appeler des moines d'importation, venus de France. Le fait qu'un moine soit incapable de lire le latin n'a jamais été officiellement reconnu, mais nombre de religieux n'entendent guère que la langue vernaculaire. La langue de l'Église était l'anglo-normand, et ce pour trois raisons : la discussion et la conversation des moines entre eux dans le cloître, les transactions financières avec l'extérieur, l'édification et l'instruction des laïcs. Des efforts furent faits pour enseigner systématiquement le français ; les enfants, dans les écoles qui étaient souvent sous la supervision du monastère de la ville, apprenaient le français. L'anglo-normand était, par ailleurs, reconnu comme étant le moyen le plus approprié pour prêcher, mais aussi pour la transmission des écrits religieux et des valeurs chrétiennes (le laïc doit comprendre ce que le religieux lui dit). Ainsi des moines se sont-ils mis à faire le récit, souvent à la demande du supérieur de leur ordre ou de quelque personnage de haut rang, de vies de saints. De nombreuses bibliothèques ecclésiastiques possèdent des copies en langue vulgaire, de psaumes (accompagnés ou non de commentaires), de sermons, de prières, d'hymnes, de chroniques et même de chansons de geste ou de romans (ainsi l'abbaye de Peterborough possède-t-elle un exemplaire du *Tristan* de Thomas). Si on dresse la liste des bibliothèques qui contiennent des livres en anglo-normand, on relève dix-huit abbayes bénédictines, neuf cisterciennes (les contemporains accusaient d'ailleurs les cisterciens d'aimer un peu trop les romans à caractère non religieux), sept augustiniennes, deux franciscaines. Bien que la survivance des livres soit fortuite, il est impossible de ne pas relever le fait que les bénédictins possèdent plus de livres en langue vulgaire que les autres ordres et de suspecter que cette supériorité n'est due qu'à la chance de survie des livres. Sur ces questions, on se référera à Mary Legge, *Anglo-Norman in the Cloisters*, *op. cit.*, et « The French Language and the English Cloister », dans *Medieval Studies presented to Rose Graham*, Oxford, University Press, 1950, p. 146-162.

⁸¹ Sur ce type de prologue, voir Pierre-Yves Badel, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, 1975, p. 81-94.

⁸² Robert Wace, *La Vie de saint Nicolas*, édité par Einar Ronsjö, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1942, vers 1-16 : « A ces qui n'unt lectres apries/ Ne lur ententes n'i ont mises,/ Deivent li clerz mustrer la lei,/ Parler des seinz, dire pur quei/ Chescone feste est controvee,/ Chesconẽ a sun jur gardeec./ Chescon ne poet pas tut saver/ Ne tut oïr ne tut veer./ Li un sunt lai, li un lectré,/ Li un fol et li un senee./ Li un petit et li un grant,/ Li un povre, li un manant./ Si done Deus deversement/ Divers dons a diverse gent./ Chescon deit mustrer sa bonté/ De ceo que Deus lui ad doné ».

⁸³ Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, *op. cit.*, vers 16-17 : « Que cil ne fait mie savoir/ Qui sa science n'abandone ».

des romans d'antiquité, notamment ceux de *Troie* et *Thèbes*, s'accordent à dire qu'il est impératif de ne pas dissimuler sa science, car un savoir non divulgué est vite oublié et à jamais perdu⁸⁴. Il n'y a rien à gagner à ne pas faire fructifier un savoir, au contraire le diffuseur en recueille profit et honneur, dit Hue de Rotelande dans le prologue d'*Ipomedon* :

Kar de sens fet mult bien parler.
 N'est de tut povre ki est sage,
 Mes les uns sont de tel corage,
 Ne vodreient pur nule rien
 Ke l'en seüst par eus nul bien.
 Ki si covertement se tient
 Moi est avis ke fous devient,
 Kar sun grant sens qe lui vaudra
 Kant del siecle departira ?
 Ja de cel jor n'ert mes retret
 Si pur Deu n'ad aucun bien fet ;
 Cil sen devient l'en ne seit ou
 Kar il ne autre n'avra ja prû [I, 8-20].

Les savoirs jalousement conservés ne sont plus d'aucune utilité, après leur mort, aux savants dont la fonction première est celle de transmettre le « sens ». S'ils ne la remplissent pas, ils agissent de manière inconsidérée ; en monopolisant le savoir, le sage devient fou.

⁸⁴ *Roman de Thèbes*, *op. cit.*, vers 1-12 : « Qui sages est nel deit celer,/ Mais pur ceo deit son sen monstret/ Que, quant serra del siecle alez,/ En seit puis toz jours remembrez./ Si danz Homers et danz Platons/ Et Virgiles et Citherons/ Lor sapience celasant,/ Ja ne fust d'els parlé avant/ Por ce ne voil mon sen taisir,/ Ma sapience retenir,/ Ainz me delite a conter/ Chose digne de remembrer ». Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, *op. cit.*, vers 1-4 : « Salemon nos enseigne e dit,/ E sil list om en son escrit,/ Que nus ne deit son sen celer,/ Aioz le deit om si demostret ». *Le Roman d'Énéas* commence *ex abrupto* et dans *Le Roman d'Alexandre*, vers 30-31, Alexandre de Paris se contente de dire qu'il raconte l'histoire d'Alexandre en roman pour en faire profiter les laïcs : « L'estore d'Alixandre vus voel ci commencer/ En roumans, c'à gent laie doit auques profiter ».

3. Une nouvelle glose

Le *topos* de la *translatio studii* implique cependant tant un transfert culturel qu'un héritage, et héritier ne dit pas seulement successeur, mais aussi nouveau maître et nouveau projet⁸⁵.

Comme le remarque Francine Mora⁸⁶, on retrouve, dans les mots de Hue, les expressions employées par l'auteur du *Roman de Thèbes*, mais leurs intentions didactiques sont quelque peu différentes. Si l'auteur du *Roman de Thèbes* prétend s'adresser exclusivement à un auditoire composé de clercs et de chevaliers – les seuls jugés dignes de comprendre – pour leur rapporter et enseigner ce qui mérite de rester dans la mémoire des hommes, scellant l'alliance de « clergie » et de « chevalerie » au détriment de tous les autres, considérés comme aussi incapables d'écouter qu'un âne de jouer de la harpe⁸⁷, Hue ne s'attaque pas à un public particulier. Il s'en prend aux « clercs sages », qui ne croient pas utile de traduire à l'usage de ceux qui n'entendent guère le latin [I, 21-29]. Hue écrit en « roman », ainsi « entendrunt e clerc e lai » [I, 32]. Prétendant à l'universalité, son œuvre sera bonne à la fois aux *litterati* et aux *illitterati*. Hue s'étonne grandement, « moult me mervail » dit-il [I, 21], de l'incurie de « ces clers sages » – que l'usage du démonstratif semble tenir à distance parce qu'il « charge l'adjectif apparemment élogieux d'une discrète ironie⁸⁸ ». Plus loin dans *Ipomedon*, Hue évoque de nouveau les clercs, qu'il fait semblant d'exclure des propos qu'il tient alors sur les effets néfastes de la richesse, mais qui s'appliquent également à eux. Ce procédé,

⁸⁵ Paradoxalement, le poète se place dans une situation luciférienne. Singe de l'auteur ancien, il est comparable au singe de Dieu, le diable.

⁸⁶ Francine Mora, « Les Prologues et épilogues de Hue de Rotelande », dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 101.

⁸⁷ *Roman de Thèbes*, *op. cit.*, vers 13-16.

⁸⁸ Francine Mora, « Les Prologues et épilogues de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 102.

qui consiste à faire une affirmation solennelle qui sera démentie immédiatement après, est un habile moyen de mettre en relief la dégénérescence morale des clercs qui sont généreux tant qu'ils sont pauvres, mais qui deviennent « eschars e tenanz » lorsqu'ils sont riches [I, 8415-8418].

Dans *Protheselaus*, nulle trace de l'inaptitude des clercs. Toutefois, dans le prologue, comme le note encore Francine Mora, on a « l'amorce d'une méditation de caractère clérical, voire monastique. Mais cette méditation débouche, de manière assez paradoxale, sur une critique sévère de ces mêmes milieux monastiques qui semblaient l'avoir inspirée⁸⁹ » :

Li moine ners de l'abbèie
 Li un vers l'altrè ad envie,
 Kar pur une baillie aver
 U pur garder un lor maneir
 Serreit li un d'els encusé
 En plein cuvent a son abé ;
 Si li abes alkes i prent
 Ben crerra cel encusement [P, 21-28].

Dans cette méditation désabusée sur l'envie qui domine le monde, le « moine ners de l'abbèie », c'est-à-dire le bénédictin de noir vêtu, devient l'emblème du monde monastique corrompu dont les obligations conventuelles se sont muées en droits financiers et en bénéfices pécuniaires. Cette dénonciation des détenteurs traditionnels du savoir, qui veillent jalousement sur leurs prérogatives et s'accordent le privilège de transmettre le savoir à qui bon leur semble et de la manière de leur choix, n'est pas tant une *benevolentia ab aduersariorum*⁹⁰, qui pour obtenir l'attention du public dénigre les

⁸⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁹⁰ Sur la *captatio benevolentiae* et les moyens rhétoriques de l'obtenir, voir Tony Hunt, « The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue, Tradition and the Old French Vernacular Prologues », *Forum for Modern Language Studies*, n° 6, 1970, p. 3-4.

rivaux, qu'une manière de promouvoir la culture et la morale des laïcs⁹¹, non pas en élevant ces derniers, mais en rabaissant clercs et moines. Les monastères se sont transformés en organisations féodales, dans lesquelles l'abbé fait figure de seigneur, tandis que les clercs agissent tant comme les laïcs que, pour Hue, ils sont du même acabit : « Si funt li clerc, si funt li lai » [I, 8423]. Hue de Rotelande justifie ainsi son activité profane de romancier. Il exalte à son profit la *translatio studii* ; il aurait causé un tort considérable à l'humanité s'il ne lui avait pas fait profiter de ses lumières et s'il ne lui avait transmis les spéculations des grands esprits du temps passé.

Renouveler la matière, c'est bien le but des auteurs médiévaux qui, bien que se prétendant respectueux de la tradition et fidèles autant que faire se peut à leur source, revendiquent la possibilité de gloser la lettre à nouveau. Ce qui différencie le texte ancien du texte nouveau, c'est bien une nouvelle glose, une nouvelle « senefiance ». Si l'auteur se réfère à la matière d'une histoire antique, ce n'est pas dans l'intention de raconter une histoire oubliée, mais d'en écrire une autre dans la matière connue, à qui il offre un tout nouvel espace de résonance, et que l'on n'a jamais entendu bruire de cette façon. En débutant une œuvre, le traducteur a une intention spécifique qui peut différer de celle de l'auteur original : « le traducteur ne cesse presque jamais, on le voit, d'être aussi un conteur⁹² ». Les romans antiques, comme *Thèbes*, *Troie* ou *Énéas*, décrivent ainsi une physiologie et une psychologie amoureuses d'où se dégage un code de conduite en société, les exigences et les règles de la courtoisie. Tel est le « sen⁹³ » nouvel qui vient se greffer sur la matière ancienne.

⁹¹ Francine Mora, « Les Prologues et épilogues de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 111.

⁹² Paul Chavy, « Les Premiers Translateurs français », *op. cit.*, p. 561.

⁹³ Sur le mot « sen », voir Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources*, *op. cit.*, note 66 p. 44 : « Très employé au Moyen Âge, le mot *sen* est confondu avec *sens* dans certains textes. Il faut bien voir que le mot *sen*, différent de par son origine germanique du mot latin *sensus*, renvoie à l'idée de route, de cheminement et, lorsqu'il s'agit de l'écriture, à cette intensité directrice qui recharge d'une force et d'une

Cependant, dans *Protheselaus*, Hue montre les dangers d'une mauvaise glose. En effet, le sénéchal Brutus modifie la missive que Medea a adressée au héros ; il en transforme le contenu, si bien que la lettre recomposée par Brutus finit par dire le contraire de celle que la reine a rédigée. Le grand soin que prend le sénéchal pour dissimuler son forfait, en replaçant les sceaux et en rangeant les lettres dans leurs sacs, montre les inconvénients de cette nouvelle glose, qui se substitue si bien au message originel que le héros ne se doute jamais qu'il y ait eu falsification. Et Hue de maudire ce glossateur :

Dehez ait or icel glosor !
Meint homme i mettra en errur [P, 583-584].

Hue, dès le prologue de son premier ouvrage, annonce ce qu'il compte faire de l'héritage légué par les Anciens, notant que l'on peut trouver, dans les récits du temps jadis, tant « folie » que « sens » :

Poet l'en oÿr folie e sens.
Or lessums la folie ester
Kar de sens fet mult bien parler [I, 6-8].

Or, le fait de reléguer au loin la folie, sitôt évoquée, montre d'une part que Hue transmet non pas la somme des connaissances des géants, sur les épaules desquels il se hisse, mais ce qu'il veut bien en dire, et d'autre part qu'il dénonce la part de folie que contiennent les écrits des Anciens, qui se rapprochent davantage des fables et des fictions que des histoires dignes de « remembrance ». L'apport de Hue sera donc celui du sens. Toutefois, l'éloge conventionnel du sens, fait dans le prologue d'*Ipomedon*, joue sur la polysémie du terme : quel sens donner en effet au mot « sens » ? Le sens est d'abord la sagesse, qui forme avec la folie un couple antithétique, et enfin le savoir,

forme renouvelée de *senefiance* telle ou telle matière rhétorique donnée. Le *sen* marquerait donc le travail de l'invention et, loin de s'identifier au signifié des mots (*sensus*), en serait la force constituante, jamais objectivable comme telle [...]. Le *sen* désignerait la sommation rythmique dont l'écriture articule et rompt le silence qui traverse et supporte le discours poétique ».

qu'il faut diffuser de peur de le voir à jamais s'éteindre. Ces deux significations se superposent dans la figure du savant : celui qui sait est sage. Tout est loin cependant d'être aussi simple dans le roman de Hue, puisque justement les « clerks sages » ne font guère preuve de sagesse en dissimulant leur savoir. Aussi semblent-ils atteints de déraison ; leur comportement est preuve de folie :

Ki si covertement se tient

Moi est avis ke fous devient [I, 13-14].

Pour un auteur qui, d'entrée de jeu, déclare laisser de côté la folie, Hue en parle beaucoup, tant, on l'a vu, dans le prologue d'*Ipomedon* que tout au long de ses deux ouvrages, soit en citant le mot ou un autre de la même famille⁹⁴, soit, ce qui est plus manifeste, en faisant du thème de la folle parole l'un des principaux fils narratifs de ses intrigues : les héroïnes, La Fièrre dans *Ipomedon* et la reine Medea dans *Protheselaus*⁹⁵, ont prononcé un vœu qui met en branle diverses péripéties conduisant même *Ipomedon* à se déguiser en fou. Bien que refusant de se faire l'écho de la folie des Anciens, Hue de

⁹⁴ Famille de « sagesse » : *Ipomedon*, vers 9, 21, 77, 104, 113, 160, 161, 183, 250, 264, 317, 325, 508, 671, 768, 789, 798, 813, 888, 1023, 1085, 1087, 1360, 1547, 1671, 1695, 1842, 1919, 1964, 1967, 2015, 2090, 2105, 2109, 2153, 2244, 2302, 2385, 2579, 2621, 2883, 3349, 3913, 4352, 4521, 4607, 4654, 4935, 5011, 5108, 5257, 5335, 5447, 5791, 5955, 6385, 6740, 6823, 6882, 6951, 7181, 7202, 7218, 7244, 7410, 7539, 7721, 7980, 8115, 8243, 8274, 8344, 8549, 8560, 8599, 8668, 8675, 8705, 8751, 8793, 9132, 9303, 9487, 9695, 10475 ; *Protheselaus* : vers 108, 307, 838, 1246, 1337, 1596, 1708, 1745, 1763, 1866, 2073, 2435, 2969, 3513, 3519, 3529, 5155, 5215, 5919, 5952, 6126, 6137, 6180, 6191, 6243, 6273, 6959, 6381, 6446, 6704, 7095, 7340, 7385, 7409, 8069, 8259, 8845, 9221, 9306, 9397, 9432, 9583, 9591, 9973, 10110, 10131, 10412, 10416, 10440, 10449, 10455, 10487, 10701, 10731, 10844, 11196, 11209, 11213, 11267, 11278, 11605, 11646, 11890, 12031, 12323, 12355, 12621, 12629. Famille de « folie » : *Ipomedon*, vers 6, 7, 8, 14, 61, 63, 264, 503, 687, 771, 796, 801, 804, 816, 867, 882, 898, 903, 944, 960, 987, 1007, 1012, 1015, 1023, 1032, 1038, 1058, 1065, 1081, 1146, 1147, 1153, 1162, 1166, 1193, 1428, 1459, 1662, 2396, 2629, 2631, 2693, 4017, 4457, 4720, 5462, 5463, 5465, 5953, 5963, 6060, 6063, 6595, 6692, 6784, 6818, 6972, 7014, 7122, 7764, 7813, 7818, 7843, 7873, 7900, 7906, 7908, 7921, 7923, 7924, 7931, 7979, 8056, 8088, 8112, 8114, 8115, 8161, 8174, 8202, 8208, 8210, 8256, 8266, 8271, 8280, 8344, 8351, 8355, 8358, 8359, 8396, 8400, 8441, 8485, 8487, 8493, 8552, 8555, 8558, 8559, 8568, 8570, 8571, 8575, 8576, 8577, 8578, 8579, 8580, 8583, 8588, 8600, 8671, 8678, 8729, 8771, 8776, 8819, 8822, 8858, 8864, 8967, 8969, 9123, 9124, 9125, 9126, 9127, 9129, 9130, 9132, 9133, 9135, 9138, 9139, 9141, 9256, 9263, 9267, 9270, 9351, 9352, 9374, 9431, 9446, 9469, 9485, 9480, 9506, 9508, 9681, 10064, 10068, 10388 ; *Protheselaus*, vers 366, 431, 803, 1276, 1288, 1315, 1596, 1708, 1760, 1779, 1781, 1798, 1869, 1925, 2296, 2732, 2784, 3210, 3394, 3404, 3524, 3539, 3968, 4225, 4406, 4626, 4905, 4969, 5157, 5164, 5274, 5376, 5715, 6096, 6220, 6267, 6359, 6397, 6522, 6704, 6877, 6884, 7287, 7340, 8216, 8259, 8712, 8771, 8896, 9405, 9414, 9757, 9932, 9954, 9960, 9966, 10040, 10411, 10487, 10737, 10856, 10870, 10873, 11196, 11646, 12009, 12027, 12037, 12510, 12720, 12732.

⁹⁵ Si nul qualificatif n'accompagne le vœu de Medea, La Fièrre reconnaît que le sien a été prononcé par folie : « A parfornir si riche vou/ Qe jeo par folie vouai » [I, 686-687].

Rotelande ne propose, en définitive, à force de l'évoquer, comme sens nouveau que celui de la folie, c'est-à-dire le refus de la sagesse, le refus du sens.

« Mettre en roman », ce serait donc réduire la création littéraire à l'espace étroit de la traduction, ce serait se situer dans un rapport de dépendance avec la langue latine et les *autoritates* qui la pratiquent. Cependant, la translation, qui prône la fidélité à l'essentiel, c'est-à-dire à la « matière », n'exclut pas les ajouts, n'interdit « aucun bon dit », comme dirait Benoît de Sainte-Maure⁹⁶, qui sont autant de signes de l'habileté de l'auteur. Pour clandestinement faire valoir sa propre maîtrise, Hue de Rotelande, qui cite régulièrement des sources qu'il veut bien concrètes – *auctoritas* dont il prétend suivre la pensée, nom du commanditaire qui lui ordonna de rédiger le roman, livre dans lequel il a puisé le sujet de son histoire – se cache derrière ses sources afin de mieux les congédier. Il fait le vide sous le décor des conventions littéraires, qui n'acquièrent de signification et de vraisemblance que si elles sont crues, réduites qu'elles sont dans les ouvrages de Hue à leur statut premier d'artifice servant les prétentions de l'écrivain. C'est dans cette optique que Hue exploite un autre type de discours d'autorité : le proverbe.

⁹⁶ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, *op. cit.*, vers 142.

C. L'ÉNONCÉ PROVERBIAL

Le proverbe constitue un discours d'autorité, comme l'a noté Marie-Louise Ollier⁹⁷. Il est l'une des formes les plus remarquables de l'intégration d'une *auctoritas* à la texture poétique. Il permet l'inscription, dans le texte, d'un autre propos, celui d'une sagesse authentique éprouvée par le temps. L'autorité du proverbe lui vient de sa très haute généralité. Se prétendant neutre, accepté de tous et irréfutable, l'énoncé proverbial vise à l'universalité. Il est l'affirmation de l'existence d'une raison, d'un bon sens qui précède le poète et auquel Hue ne se prive pas de faire appel, bien au contraire.

1. Modalité et intégration

On a souvent voulu voir dans les proverbes la somme des connaissances d'un peuple ou son système du monde, ce que l'on nomme en d'autres termes la « sagesse des nations ». C'est en ce sens que Mathieu de Vendôme, dans son *Ars versificatoria*, définit le proverbe : « *Id est communis sententia, cui consuetudo fidem attribuit, opinio communis assensum accommodat, incorruptae veritatis integritas asquiescit*⁹⁸ ». La fin du XII^e siècle connaît un intérêt marqué pour les proverbes, comme en témoigne la composition du plus ancien texte parémiologique en français, les *Proverbes au vilain*, à

⁹⁷ Marie-Louise Ollier, « Proverbes et sentences, le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes », *Revue des Sciences humaines*, n° 163, 1976, p. 329-353.

⁹⁸ Voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XI^e au XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 113 : « Une sentence commune à laquelle l'usage accorde foi, que l'opinion publique adopte et qui correspond à une vérité confirmée ». Nous traduisons. Sur les questions entourant la définition du proverbe, et dans lesquelles nous n'entrerons pas en détail dans cette étude, on consultera Algirdas Julien Greimas, *Du Sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 309-314 ; Elisabeth Schulze-Busacker, « Proverbe ou sentence : essai de définition », dans *La Locution*, Montréal, Ceres, 1985, p. 134-167 ; Claude Buridant (sous la direction de), *Richesse du proverbe*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales, 1984, « Bien dire et bien apprendre », n° 3, tome I : *Le Proverbe au Moyen Âge* ; Claude Buridant (sous la direction de), « Rhétorique du proverbe », *Revue des sciences humaines*, n° 163, 1976, p. 309-436.

l'intention du comte de Flandres. Or, en raison des siècles qui nous séparent des proverbes médiévaux, leur recension s'avère quelquefois périlleuse et quelque peu hasardeuse. Comment, à l'intérieur d'un texte, distinguer un proverbe ? On peut se référer à ce que dit l'auteur lui-même quand il qualifie expressément certaines formules de proverbiales, qu'il cite un « reprovier » ou un « respit⁹⁹ », qu'il invoque la sagesse populaire (les propos tenus par le sage ou le vilain¹⁰⁰), ou qu'il fait encore allusion à la tradition orale, aux on-dit¹⁰¹. Cependant, il arrive que des proverbes soient cités sans que l'auteur ne mentionne ces précisions. Le répertoire établi par Morawski¹⁰², qui enregistre deux mille cinq cents proverbes et qui permet de mesurer leurs éventuelles transformations ou adaptations, est d'une aide précieuse pour reconnaître les énoncés proverbiaux, mais est loin d'être exhaustif. Ainsi, manque à l'appel : « Vendi veissie pur lanterne » [I, 10370], alors que se trouve, dans le roman de Hue, le premier exemple attesté de ce célèbre proverbe¹⁰³. En l'absence des marques introduisant un proverbe, des critères linguistiques le rendent facilement identifiable, en le signalant en rupture avec le contexte : sa portée générale et le caractère bref de sa structure qui a l'aspect d'une citation¹⁰⁴ – encore que tout énoncé gnomique ne soit pas forcément un proverbe et que le proverbe puisse ne pas être exprimé nettement. Ces proverbes latents, le texte les a assimilés, au point de les rendre presque méconnaissables :

Suvent ad l'um dit en dedut :

« Ben se cumbat cil ki ben fut,

Mult valt le juer par aler

⁹⁹ Voir par exemple, *Ipomedon*, vers 2147 et 9507.

¹⁰⁰ Voir par exemple, *Protheselaus*, vers 803 et 8767.

¹⁰¹ Voir par exemple, *Ipomedon*, vers 7411, et *Protheselaus*, vers 1751.

¹⁰² Joseph Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.

¹⁰³ Voir Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, note au vers 10370, p. 571.

¹⁰⁴ Michèle Perret, « Proverbes et sentences : la fonction idéologique dans *Le Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu », dans *Plais vos oïr bone cançon vallant ? Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 1999, tome II, p. 692.

U li gius deit en mal turner » [I, 7411-7414¹⁰⁵].

Le proverbe, dont le mode de présentation le plus fréquent est le vers unique, se prolonge parfois sur plusieurs vers, dans lesquels il peut également être associé à d'autres locutions proverbiales :

Ki chaut ? Il n'at eu mund si sage	Si ferat el tut sun voleir ;
Ki sovent ne chant sun curage ;	N'en poent mes se el ne funt,
Mes ke femme quidast murir,	Des le cumencement del munt
Si l'estot faire sun pleisir,	Est lur nature de si faire
Cument ke seit de blasme aveir,	[I, 8793-8801 ¹⁰⁶].

Pourtant, le proverbe, pour rester identifiable, doit conserver certains éléments formels, syntaxiques, rythmiques ou lexicaux¹⁰⁷. Ainsi, faute de critères infaillibles pour reconnaître un proverbe, le mieux est de se reporter à ces différents traits dont la combinaison de certains constitue un signal de la présence d'un tour proverbial : la brièveté de l'énoncé, son caractère formulaire et universel, sa nature « hors-texte », les marques contextuelles, la combinaison des catégories de l'indéterminé (le pronom indéfini *l'en*, le substantif *l'hom* pris dans son acception la plus générale) et d'un verbe au présent, au futur ou à l'impératif, l'emploi autarcique de *qui* ou celui généralisant de *teus*, les tournures péremptoires, les jeux de parallélisme, d'antithèse, de rime et de phonie, le changement de ton, la variation d'un modèle connu (c'est-à-dire le lien avec d'autres proverbes médiévaux¹⁰⁸).

D'un point de vue quantitatif, on peut relever, dans les deux romans de Hue de Rotelande, une fréquence élevée d'énoncés proverbiaux, soixante-trois dans *Ipomedon*

¹⁰⁵ On reconnaît, dans ces quelques vers, les proverbes mentionnés par Morawski sous les numéros 646 : *Endementres que li geus est biaux le fait bon laissier* ; 1245 : *Mieux vaut bone fuite que mauvese atente* ; 2287 : *Tant com li geus est biaux, le doit l'en lessier*.

¹⁰⁶ Les deux premiers vers reprennent Morawski 1383 : *N'est si sage qui folie ne face*, et sur les sept suivants s'étale la libre variation de Morawski 435 : *Cueur de femme est tost mué*.

¹⁰⁷ Elisabeth Schulze-Busacker, « Proverbe ou sentence : essai de définition », *op. cit.*, 149.

¹⁰⁸ Voir Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 78 ; Algirdas Julien Greimas, *Du Sens, essais sémiotiques*, *op. cit.*, p. 309 ; Michèle Perret, « Proverbes et sentences : la fonction idéologique dans *Le Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu », *op. cit.*, p. 692 et 696 ; Elisabeth Schulze-Busacker, « Proverbe ou sentence : essai de définition », *op. cit.*, 149.

et cinquante et un dans *Protheselaus*¹⁰⁹, alors que l'on en compte, à titre de comparaison, seulement une vingtaine dans chacune des œuvres de Chrétien de Troyes¹¹⁰ ; c'est dire que Hue fait grand cas des expressions proverbiales. Leur relevé, dans l'œuvre de ce dernier, montre qu'il intègre le proverbe au contexte narratif de trois manières distinctes¹¹¹ : en l'inscrivant dans une seule unité métrique¹¹², en le formulant en une sorte de « couplet proverbial » étendu sur deux vers rimés¹¹³, ou en l'adaptant en plusieurs vers qui le décomposent dans ses éléments lexicaux et ajoutent une précision ou répètent un même concept¹¹⁴. Les formules plus amples, ajustées à la structure syntaxique et thématique du contexte, parfois accompagnées d'un commentaire plus ou moins développé, sont préférées, dans les romans de Hue, aux énoncés lapidaires d'un vers ou deux. Les paroles gnomiques peuvent également être mises en relief par des

¹⁰⁹ On trouvera, dans l'annexe A, une liste des énoncés proverbiaux contenus dans les œuvres de Hue. Nous avons relevé, dans les deux romans, tout passage à caractère proverbial. Chaque proverbe est précédé d'un numéro qui mentionne l'ordre d'apparition des proverbes dans le texte ; désormais, les références des proverbes seront signalées de la sorte. Il faut ajouter que cette liste oblige à extraire le proverbe du texte, à l'isoler de son contexte, ce qui lui fait perdre une partie de sa puissance expressive. Ainsi le proverbe « Ne tu od mei ne jeo od tei » [I, n° 16], qui marque le désaccord de deux personnes, sert-il à exprimer, dans l'ouvrage de Hue, le dépit de La Fièvre qui vient d'apprendre le surprenant départ de celui dont elle est amoureuse.

¹¹⁰ Voir Elisabeth Schulze-Busacker, « Proverbes et expressions proverbiales chez Chrétien de Troyes, Gautier d'Arras et Hue de Rotelande », *Incidences*, n° 5, 1981, p. 7-16.

¹¹¹ Ces catégories sont proposées par Elisabeth Schulze-Busacker qui a consacré un ouvrage aux proverbes, dont un passage traite de l'usage particulier qu'en fait Hue, et sur lequel le travail qui suit est fondé, bien que configuré différemment et s'inscrivant dans une autre démonstration. Voir Elisabeth Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français*, op. cit., p. 38. Elisabeth Schulze-Busacker ne procède pas à un relevé exhaustif des proverbes présents dans les œuvres de Hue, mais note ceux qui présentent une correspondance avec les énoncés relevés par Morawski. Sur les proverbes dans la traduction en moyen anglais d'*Ipomedon*, on consultera Brenda Hosington-Thaon, « Proverb Translation as Linguistic and Cultural Transfer in Some Middle English Versions of Old French Romances », dans *The Medieval Translator, traduire au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 170-186.

¹¹² 26 proverbes : voir I. n° 12, n° 15, n° 16, n° 20, n° 22, n° 23, n° 24, n° 32, n° 43, n° 49, n° 50, n° 51, n° 52, n° 60, n° 61, et P. n° 3, n° 12, n° 16, n° 29, n° 32, n° 33, n° 34, n° 41, n° 47, n° 48, n° 50.

¹¹³ 30 proverbes : voir I. n° 2, n° 4, n° 7, n° 9, n° 11, n° 17, n° 19, n° 28, n° 31, n° 35, n° 38, n° 39, n° 45, n° 47, n° 48, n° 55, n° 56, et P. n° 1, n° 2, n° 4, n° 5, n° 7, n° 9, n° 10, n° 14, n° 23, n° 24, n° 25, n° 30, n° 51.

¹¹⁴ 58 proverbes : voir I. n° 1, n° 3, n° 5, n° 6, n° 8, n° 10, n° 13, n° 14, n° 18, n° 21, n° 25, n° 26, n° 27, n° 29, n° 30, n° 33, n° 34, n° 36, n° 37, n° 40, n° 41, n° 42, n° 44, n° 46, n° 53, n° 54, n° 57, n° 58, n° 59, n° 62, n° 63, et P. n° 6, n° 8, n° 11, n° 13, n° 15, n° 17, n° 18, n° 19, n° 20, n° 21, n° 22, n° 26, n° 27, n° 28, n° 31, n° 34, n° 35, n° 37, n° 38, n° 39, n° 40, n° 42, n° 43, n° 44, n° 45, n° 46, n° 49.

formules d'appui qui renvoient à une source orale ou écrite¹¹⁵, à des on-dit¹¹⁶, ou encore à une observation de caractère universel¹¹⁷. Les citations non marquées restent toutefois plus fréquentes¹¹⁸. Nombreuses sont les interventions de l'auteur qui comportent des formules proverbiales : sur cinquante-sept proverbes énoncés par le narrateur, vingt-neuf prennent place dans *Ipomedon*¹¹⁹ et presque autant dans *Protheselaus*¹²⁰. Les personnages exploitent eux aussi les ressources des paroles de sagesse, Ipomedon en avance neuf¹²¹, Protheselaus sept¹²², La Fièvre dix¹²³ et Ismène sept¹²⁴. Une telle répartition ne surprend guère dans la mesure où ces quatre protagonistes occupent le devant de la scène. Qu'un seul énoncé ou deux soient placés dans la bouche de personnages secondaires correspond au rôle épisodique qu'ils jouent dans les deux romans¹²⁵. Encore faut-il noter qu'un proverbe est prononcé par Jason et Ismène en une réplique collective¹²⁶, et qu'il arrive qu'en use un personnage, dont le nom est inconnu et dont l'apparition est des plus brèves (un clerc, un écuyer, des barons, un nain¹²⁷). Ces

¹¹⁵ Voir I. n° 1, n° 2, n° 20, n° 34, n° 35, n° 51, n° 59, n° 63, et P. n° 12, n° 28, n° 31, n° 33, n° 34, n° 37, n° 40, n° 43, n° 45, n° 46, n° 50, n° 51.

¹¹⁶ Voir I. n° 6, n° 16, n° 19, n° 25, n° 36, n° 42, n° 46, n° 54, et P. n° 1, n° 3, n° 9, n° 35, n° 49.

¹¹⁷ Voir I. n° 10, n° 11, n° 18, n° 21, n° 45, n° 53, n° 60, et P. n° 15, n° 16, n° 25, n° 42, n° 44.

¹¹⁸ Voir I. n° 3, n° 4, n° 5, n° 7, n° 9, n° 12, n° 13, n° 14, n° 15, n° 17, n° 22, n° 23, n° 24, n° 26, n° 27, n° 28, n° 29, n° 30, n° 31, n° 32, n° 33, n° 37, n° 38, n° 39, n° 40, n° 41, n° 43, n° 44, n° 47, n° 48, n° 49, n° 50, n° 52, n° 55, n° 56, n° 57, n° 61, n° 62, et P. n° 2, n° 4, n° 5, n° 6, n° 7, n° 8, n° 10, n° 11, n° 14, n° 17, n° 18, n° 19, n° 20, n° 21, n° 22, n° 23, n° 24, n° 26, n° 27, n° 29, n° 30, n° 32, n° 36, n° 38, n° 39, n° 41, n° 47, n° 48.

¹¹⁹ Voir I. n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, n° 5, n° 6, n° 7, n° 15, n° 16, n° 19, n° 21, n° 23, n° 24, n° 25, n° 30, n° 31, n° 32, n° 42, n° 43, n° 45, n° 46, n° 47, n° 48, n° 51, n° 57, n° 58, n° 62, n° 63.

¹²⁰ Voir P. n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, n° 7, n° 8, n° 12, n° 13, n° 14, n° 15, n° 17, n° 24, n° 25, n° 28, n° 29, n° 31, n° 33, n° 37, n° 38, n° 41, n° 42, n° 43, n° 44, n° 46, n° 47, n° 48, n° 49, n° 51.

¹²¹ Voir I. n° 13, n° 14, n° 20, n° 27, n° 28, n° 29, n° 44, n° 59, n° 60.

¹²² Voir P. n° 16, n° 20, n° 21, n° 22, n° 27, n° 30, n° 32.

¹²³ Voir I. n° 9, n° 10, n° 11, n° 12, n° 16, n° 17, n° 33, n° 34, n° 35, n° 37.

¹²⁴ Voir I. n° 18, n° 38, n° 39, n° 40, n° 49, n° 53, n° 54.

¹²⁵ Voir Jonas (P. n° 9, n° 10), Melander (P. n° 18, n° 19), Pentalis (P. n° 5, n° 6), la reine Medea (I. n° 41, n° 45), la Pucelle de l'Isle (P. n° 26, n° 34), Evain (P. n° 39), Antigone (P. n° 23), Creon (I. n° 52), Atanas (P. n° 36), Menalon (P. n° 50) et Perseüs (I. n° 61).

¹²⁶ Voir I. n° 36, pour un autre exemple de réplique collective, voir n° 22.

¹²⁷ Voir I. n° 22, n° 50, n° 55, n° 56, et P. n° 11, n° 35.

proverbes, bien qu'ils servent à exprimer certains sentiments ou concepts généraux¹²⁸ accordent une large place à la folie¹²⁹ (ce qui n'est guère surprenant dans *Ipomedon*, roman dans lequel le héros se déguise en fou), à la femme et à l'amour¹³⁰, thèmes privilégiés du roman courtois. Le proverbe participe à éclairer le comportement de certains protagonistes, à caractériser les héros qui en font le plus usage ; les préoccupations des personnages transparaissent ainsi à deux occasions : tous les proverbes qui traitent de l'orgueil sont le fait de La Fièrre, qui a prononcé le vœu arrogant de n'épouser que le chevalier le plus vaillant au monde, tandis que toutes celles, dans *Ipomedon*, ayant pour sujet la parole sont exprimées par le héros éponyme, celui-là même qui, tout au long du roman, tait son identité.

Hue exploite toutes les modalités d'inscription du discours proverbial, dans sa fréquence, ses types d'énoncés, son intégration et sa fonction dans l'ouvrage. L'auteur, ou le personnage, qui use d'expressions proverbiales, semble vouloir être seulement le porte-parole de la sagesse qu'elles consignent. Argument d'autorité, preuve irréfutable, le proverbe, de par sa nature, est un moyen de pression destiné à convaincre un interlocuteur, qu'il soit présent dans l'œuvre ou simple auditeur. Ainsi, pressé par Candace, qui lui demande de lui donner une réponse aux avances qu'elle vient de lui faire (et redoutant les problèmes qui ne manqueraient de survenir s'il éconduisait cette

¹²⁸ Assistance : P. n° 3, n° 33, n° 37, n° 43, n° 46 ; attente : I. n° 1, n° 22, n° 41, et P. n° 16 ; changement : I. n° 15, n° 24, n° 34, n° 49, et P. n° 8 ; colère : P. n° 49 ; convoitise : P. n° 50 ; distraction : I. n° 23 ; douleur : I. n° 14, n° 18, n° 19, n° 20, n° 35, n° 55, n° 63, et P. n° 9, n° 34, n° 36, n° 47, n° 48 ; honneur : P. n° 10, n° 24, n° 32 ; ivresse : I. n° 32 ; nature : P. n° 7, n° 12, n° 28 ; nécessité : I. n° 8, n° 38, et P. n° 27 ; orgueil : I. n° 10, n° 33, n° 37 ; parole : I. n° 27, n° 29, n° 44, et P. n° 5, n° 35, n° 44 ; pauvreté : I. n° 51, et P. n° 20 ; préjudice : I. n° 17, n° 25, n° 43, n° 61, et P. n° 1, n° 6, n° 17, n° 22, n° 25, n° 26, n° 30, n° 40, n° 41, n° 45 ; prudence : P. n° 19 ; service : I. n° 21, n° 56, n° 62, et P. n° 4, n° 31, n° 51 ; valeur : I. n° 11, n° 12, n° 30, n° 36, n° 45, n° 46, n° 47, n° 53, et P. n° 23.

¹²⁹ Voir I. n° 3, n° 9, n° 28, n° 31, n° 39, n° 48, n° 50, n° 52, n° 54, n° 60, et P. n° 21.

¹³⁰ Femme : I. n° 5, n° 26, n° 40, n° 42, n° 57, n° 59, et P. n° 11, n° 13, n° 14, n° 15, n° 29, n° 39, n° 42 ; amour : I. n° 2, n° 4, n° 6, n° 13, n° 16, n° 58, et P. n° 2, n° 18, n° 38.

dame de haut parage trop brusquement), Protheselaus se sert du proverbe suivant, afin d'obtenir un délai que la jeune femme ne peut que se résoudre à consentir :

Ma dame, vus savez mult ben
Malveise haste ne valt ren. [P. n° 16].

Utilisée pour engager, soutenir ou clore l'argumentation, la parole proverbiale est suscitée par un moment précis du texte et conduit à une nouvelle action, ou justifie celle déjà en cours. Dans *Protheselaus*, des chevaliers embarqués sur un navire, qui doit les mener en Pouilles, aperçoivent les côtes de la Calabre, contrée ennemie. Deux solutions s'offrent alors à eux : reprendre la mer et braver la tempête ou aborder au port. C'est en citant un proverbe que Jonas convainc ses compagnons d'accoster :

Mais de tels mals, ç'ai oï dire,
Deit l'em tuz jorz le meinz eslire [P. n° 9].

Plus loin, Melander, ayant recours à un autre proverbe, conseille à Protheselaus de faire preuve de prudence : mieux vaut ne pas trop en dire et dissimuler une identité qui ne manquerait pas d'attirer à eux les ennuis :

Amis, l'em se deit garder mult
Que par tut ne seit coneti,
De bone garde unc trop ne fu [P. n° 19].

Des techniques, connues par ailleurs, qui concernent l'utilisation littéraire de la parémie, se retrouvent dans l'œuvre de Hue¹³¹. En premier lieu, le proverbe en fonction de preuve, qui coupe court à la discussion et n'admet ni réponse, ni surenchère de la part de l'interlocuteur qui reste coi :

Vus savez ben ke l'um reprove
Ke l'um suvent a un jur trove
Ço dunt l'um s'est tut l'an pené,
Esgardez, dame, verité [I. n° 36¹³²].

¹³¹ Voir Elisabeth Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français*, op. cit., p. 76-77.

¹³² Pour d'autres exemples, voir I. n° 44, n° 49, n° 53, n° 59.

En deuxième lieu, la réplique collective impliquant divers locuteurs qui, de manière concertée, tiennent le même propos – ce qui ne manque pas de renforcer la valeur collective du proverbe :

E asez li unt dit suvent :

Maulveise atente ad cil ki pent [I. n° 22].

Troisièmement, le raccourci narratif qui, rendant toute explication supplémentaire inutile, sert d'articulation au tournant de l'histoire, de « béquille » permettant de relancer le récit vers une autre direction :

Fol est qui en oré se creit,

Qu'après bels tens suëf e cler

Veit l'en tost le tens trobler ;

Aprés chalt soleil tens pluius,

Aprés cler tens mult tenebrus,

Aprés suëf tens grant turmenz

E après tens seri granz venz [P. n° 8].

Et finalement, l'expression proverbiale scindée en deux parties, qui s'étendent sur le discours direct et le récit qui suit. Là encore, le proverbe sert de lien, mais, cette fois-ci, entre deux types d'énoncés :

« [...] Dehez ait or sa grant beauté

Quant tant i ad poi de bunté !

Mar fut sun sens e sun servise,

Unc beauté ne fut pis asise ».

Ne grant beauté ne grant richesce

Ne esgardent gueres a pruësce,

Ne lur chaut, li vilains dist veir,

U il se volent aseer.

Beauté, richesce ne embleüre,

U s'aseent, ne prenent cure

[I. n° 30].

2. La tonalité des proverbes

Jusqu'à présent, et en dehors du grand nombre de proverbes que l'on retrouve dans ses textes, ce que l'on a pu dire de l'utilisation que fait Hue de la parémie peut correspondre à celle de n'importe quel de ses contemporains. Son originalité se situe dans le détournement subtil de l'énoncé proverbial auquel il se livre ; le matériel

proverbial est inscrit, de manière souvent étonnante, dans la situation contextuelle des deux romans. On a l'étrange impression que le code proverbial fonctionne mal, que parfois le proverbe est en décalage avec les vers qui l'entourent ou fait référence, non pas à la situation des personnages, mais à tout autre chose.

Il arrive que le choix des éléments qui composent les énoncés proverbiaux soit sujet à caution, et que les proverbes paraissent mal employés. Surgissent ainsi, dans le langage courtois des personnages aristocratiques, des proverbes au ton populaire. Dans les plaintes qui exposent le tourment amoureux de La Fièvre et d'Ipomedon, transis d'amour, et dans lesquelles l'émotion doit être à son comble, toute dimension tragique est évacuée brusquement quand, au beau milieu du monologue du personnage féminin, jaillit le trivial proverbe : « Meuz vaut un tien qe deus avraz » [I. n° 12], ou un autre tout aussi commun :

Ceo est a bon dreit, sovent avient

Qe um gete as piez ceo qe as meins tient [I. n° 11],

et dans les propos du héros :

Mal est batu qe plurer n'ose,

N'est pas aese qi ad doel [I. n° 14].

Subitement, par l'irruption de tels proverbes dans des discours courtois, le ton change, qui empêche d'adhérer pleinement aux angoissantes souffrances de l'amour. Dans un autre passage, Perseüs, pour résumer les tours de passe-passe auxquels s'est prêté malicieusement Ipomedon au cours du roman et les mystifications qu'il a ourdies à la cour du roi Meleager, emploie négligemment le célèbre : « Vendi veissie pur lanterne » [I. n° 61]. Ailleurs, c'est l'auteur qui émaille son récit de proverbes pittoresques. Signifiant que l'on ne doit rien tenir pour assuré et qu'une jeune fille, qui s'est follement éprise d'Ipomedon et doit lui être donnée en mariage, ne verra pas ses souhaits réalisés, il note :

Mes teus pot batre les bussuns
Dunt autre en porte les muissuns [I. n° 47].

La Fièrre, qui espérait ardemment revoir celui qu'elle aime, sera déçue : « Tut ly reront les deez changez » [I. n° 15]. Afin d'exprimer l'astuce d'Ipomedon, qui s'y connaît pour entretenir la flamme de sa belle, Hue écrit encore : « Ben sout duner hume ivre a beivre » [I. n° 32]. Enfin, dans *Protheselaus*, l'attitude du personnage principal, qui se remémore avec crainte un triste souvenir, est celle de l'échaudé qui craint l'eau [P. n° 41]. Dans les deux romans, à plusieurs reprises, il est dit que si l'abuseur se fait abuser, c'est qu'il s'est préparé un « mauvais bouillon¹³³ ». Ces proverbes ont une certaine saveur, dont la note pittoresque fait surgir des réalités familières. On voit ainsi des hommes qui ont été échaudés, des gens qui battent des buissons, des hommes ivres, des fous qui frappent à droite et à gauche et dont les paroles n'ont aucun sens, des félons, des larrons, des « bricons » et des couards¹³⁴. Ce type de proverbes fait ressortir le caractère plébéien de la parémie, son origine populaire, qui peut détonner dans un roman courtois.

Ces proverbes, qui semblent mal appropriés au contexte, ne sont introduits par aucune formule alors que des proverbes courtois sont explicitement attribués au vilain. Qu'il est surprenant de voir placée, dans la bouche de l'homme du peuple, une leçon sur la modération des sentiments !

Li vileins dit, qui mult dit veir :
L'un ne deit dolor sordoleir
Ne sa grant joie surjoïr ;
Chascuns se deit al melz tenir,
Kar li grant dols sovent abesse
E la grant joie empire e cesse [P. n° 34¹³⁵].

¹³³ Voir I. n° 17, n° 43, et P. n° 22, n° 30.

¹³⁴ Voir I. n° 28, n° 32, n° 42, n° 52, n° 60, et P. n° 28, n° 41.

¹³⁵ Voir aussi I. n° 51, n° 59, et P. n° 33, n° 37, n° 41, n° 43, n° 50.

Le sens d'un proverbe peut également recevoir un certain infléchissement par l'ajout, en contrepoint, d'un vers ou deux :

Cil ki bien eyme, tard oblie,
 Qi une fez ert bien amé
 N'ert ja mes de tot oblié.
 Si n'ert de aschone femme feinte,
 Dont en cest país en est meinte [I. n° 8].

Cette exploitation du proverbe peut être plus complexe encore. Ipomedon, qui s'adresse à son maître Tholomeu, tient ce discours :

Mestre, sovent fet cil qe sage	Ne se pot astenir neent
Ki set ben cuvrir sun curage,	Ke aukune feiz folur ne die,
Meint home en tel liu se descovre	Le bel teisir est curteisie.
Ke meulz li vaudreit celer sa ovre ;	Le fous, se il parole tus tens,
Meins valt trop dire ke celer,	Aukune feiz ahurte a sens.
Ki s'i savreit amesurer ;	Ne voil si, mestre, arester mes,
Cil ki mut parole sovent	Asez ai chevaus e herneis [I. n° 27 et 28].

Destinée à justifier l'attitude future d'Ipomedon, dont l'incognito sera la marque principale, la tirade proverbiale tombe brusquement à plat lorsque, en guise de conclusion, Ipomedon tient un propos terre-à-terre, qui tranche avec la leçon pleine de sagesse contenue dans les vers précédents : « Asez ai chevaus e herneis ». Ainsi le ton solennel du passage est-il mis en cause par l'irruption de ce dernier vers¹³⁶.

D'autres proverbes ne sont que trop bien appropriés au contexte. La formule proverbiale inaugure alors un jeu sur plusieurs niveaux : le sens littéral de l'énoncé et celui de l'histoire en cours. Luttant contre Créon qui le traite de fou, Ipomedon réplique ironiquement : « Li fous ne prent garde ou il fert » [I. n° 52]. Justement, Ipomedon passe pour un fou, aux yeux de la cour du roi Meleager, mais son adversaire ignore qu'il en a volontairement adopté le comportement. Hue, dans son utilisation des proverbes,

¹³⁶ On notera au passage que l'écart est grand entre cet extrait d'*Ipomedon*, qui entremêle allègrement des proverbes évoquant sagesse, folie et courtoisie, et celui de *Protheselaus*, également fondé sur l'idée de silence, mais au style plus posé [P. n° 44]. On pourra aussi comparer ces passages avec le célèbre discours de Gornement qui s'adresse à Perceval dans *Le Conte du Graal*, vers 1646-1654.

sait fort bien tirer parti du fait que l'auteur et son public en savent plus long que les personnages du roman. Ce jeu de connivence avec le lecteur se voit aussi lorsque l'auteur écrit au sujet de Thoas, qui tient Ipomedon pour fou :

Tel tent autre pur fol musart
Ke plus de lui ad a sa part [I. n° 31¹³⁷].

Dans *Protheselaus*, c'est le mauvais conseiller Pentalis, celui-là même qui trompe le roi par les blandices de ses paroles, qui exhorte son seigneur à ne pas prêter l'oreille aux discours caressants :

Il n'est pas seves qui tut creit,
Ke bel parler plusurs deceit [P. n° 5].

Alors qu'elle ne lui veut que du bien, la Pucelle de l'Isle justifie sa ruse, qui doit conduire à elle Protheselaus, dont elle a entendu narrer les exploits, par le proverbe suivant :

L'em deit par tut mal enginner,
Par tut grever, par tut mal faire,
Qui volenters refait cuntraire [P. n° 26].

Les proverbes, ainsi mis en œuvre, ne se révèlent ironiques que par leur situation contextuelle ; aucun commentaire explicite de l'auteur ne souligne un tel emploi, à une exception près, dans *Protheselaus*, lorsque Hue indique que la Pucelle de l'Isle parle « en gabant » :

A Evein en gabant dit :
« Avez vëu del chevaler ?
Ben ad apris le reprover
Que nus vent del vilein sené :
Bonté regarde altre bonté,
Si redit parole membreë :
Sa per reguarde la colec » [P. n° 40].

¹³⁷ De semblables propos se retrouvent quelques vers plus loin, voir I. n° 47.

3. Les trouvailles stylistiques

Si la plupart des proverbes sont adaptés au contexte, illustrant, en une leçon de sagesse, la situation, quelques-uns ne se rattachent aux circonstances que de manière assez lâche, qui mettent en évidence un autre discours à l'intérieur du texte.

Soustraites à la contingence du récit en cours, ces sortes de digressions proverbiales prennent, dans l'œuvre de Hue, les femmes pour cible particulière, dans le but évident de railler celles-ci dans leur comportement, leur parole ou simplement leur état¹³⁸. Seul un proverbe vante, avec une pointe de malice, les qualités de la gent féminine, pour mieux se gausser d'elle – les femmes débordent d'énergie, lorsqu'il s'agit pour elles de montrer leur talent d'entremetteuses :

Kar dire ai oï en reprover :
 Ren ne put amant tant aider
 Cum pot femme, dame u pucele
 Vers altre dame u dameisele,
 Se de quor entremette volent [P. n° 42].

Concernant les déliquescentes amoureuses, dans *Ipomedon*, alors qu'une sentence lapidaire aurait suffi¹³⁹, Hue, en un morceau de bravoure, se donne l'occasion de développer, sur seize vers, un proverbe qui fait montre de références littéraires et culturelles¹⁴⁰. En effet, il y évoque la beauté d'Adam, la bonté de David, la sagesse du roi Salomon et la force de Samson, qualités qui leur furent inefficaces pour se protéger des pièges de l'amour – et on sait le triste sort qui leur fut réservé :

¹³⁸ Voir I. n° 5, n° 26, n° 42, n° 57, et P. n° 13, n° 14, n° 15, n° 29.

¹³⁹ Voir I. n° 32, et P. n° 17, n° 21, n° 31, n° 45, n° 49.

¹⁴⁰ Dans ce proverbe s'imbriquent anaphores, questions rhétoriques et réponses brèves qui tombent comme des sentences, à un point tel que le caractère proverbial de ce passage est assez lâche.

Mut ad grant valur amur fine	Adam par femme fut vencu,
Ki set danter rei e reïne	David par femme fut desceu,
E prince e duc, cunte e barun,	Salemun refut engigné,
Vers lui ne valt sens ne resun.	E Sançon a femme boisé :
Ke valut Adam sa beauté ?	Quant force ne vaut ne beauté,
Ke valut David sa bunté ?	Sens ne cointise ne bunté,
Ke valut le sens Salemun ?	E qe vaudra dunc cunte amur ?
Ke valut la force Sançon ?	Certes, ren nule al chef de tur [I. n° 58].

Le proverbe forme ici une petite histoire indépendante, une digression, un *exemplum* sur les ravages de la passion amoureuse¹⁴¹. Ce qui compte n'est pas tant la situation des personnages que le proverbe doit illustrer, mais la parémie pour elle-même, développée longuement. La parole universalisante l'emporte sur l'immédiat du texte ; l'histoire et le sujet de l'œuvre sont évacués au profit de l'assertion de vérité¹⁴².

C'est que les énoncés proverbiaux intéressent en eux-mêmes le poète. Exploitant toutes les ressources que met à sa disposition le proverbe, Hue joue sur le sens des mots qui le composent. Dans « Maulveise atente ad cil ki pent » [I. n° 22], celui qui est pendu peut être suspendu à une corde, ou simplement dans l'attente d'un événement¹⁴³. La valeur de l'adverbe « mal », dans le proverbe qui suit, est équivoque ; sert-il à traduire l'idée d'excès ou de manque¹⁴⁴ ?

Mal est batu qe plurer n'ose,
N'est pas aese qi ad doel [I. n° 14].

Or, on trouve, dans la forme courante de ce proverbe (Morawski 1191), à la place du terme « mal », celui de « mar » ; il semble pourtant qu'il ne s'agisse pas, dans *Ipomedon*, d'une erreur de copie imputable à un scribe peu consciencieux, puisque l'éditeur du texte ne note aucune variante de ce vers dans les autres manuscrits. Si

¹⁴¹ Pour un autre exemple d'*exemplum* dans un proverbe, voir I. n° 33, vers 4597-4602.

¹⁴² Sur les digressions proverbiales de la part de l'auteur, voir I. n° 21, n° 62, et P. n° 4, n° 31, n° 51. Afin de trouver un prétexte pour glisser un commentaire sur l'injustice du monde, qui sert en fait à vilipender l'enrichissement des clercs, Hue prend le parti de s'adresser directement à son personnage [I. n° 51].

¹⁴³ On consultera à ce sujet Anthony Holden, *Ipomedon, op. cit.*, note au vers 1852, p. 533.

¹⁴⁴ *Ibid.*, note au vers 1218, p. 529.

la leçon qui comporte le mot « mal » n'est pas fautive, Hue joue encore avec le code proverbial.

Avec Hue, nous sommes sur « le chemin de la création proverbiale¹⁴⁵ », pour appliquer à cet auteur les mots de Claude Buridant. S'inspirant de proverbes établis, Hue en forge un nouveau qui, par le lexique, rappelle ceux à partir desquels il a été créé. Dans l'expression proverbiale :

Par ma folie le enignai
E mal beivre a mun os bracei [I. n° 17],

on reconnaît Morawski 1966 : *Qui le bra(a)ça si le boive* et 2338 : *Tel guide autre enguiner ki engine sei meïmes*¹⁴⁶. Mieux encore, à partir de trois proverbes : *Mieux vaut bone fuite que mauvese atente* (Morawski 1245), *Qui se retourne fait la mellee* (Morawski 2136) et *Endementres que li geus est biaux le fait bon laissier* (Morawski 646), dont il renverse le sens, Hue compose la réplique proverbiale suivante, qui prend le contre-pied de ces proverbes connus :

Suvent ad l'um dit en dedut :
« Ben se cumbat cil ki ben fut,
Mult valt le juer par aler
U li gius deit en mal turner » [I. n° 46].

Parfois, au lieu de combiner les proverbes les uns avec les autres, comme dans l'exemple précédent, Hue les accumule. Cependant, si la présentation des tours proverbiaux en série suit les instructions rhétoriques que Chrétien de Troyes lui-même a contribué pour une large part à populariser¹⁴⁷, Hue de Rotelande le fait de manière exagérée, en accumulant les proverbes, là où un seul aurait largement suffi :

¹⁴⁵ Claude Buridant, « Le Proverbe et la prédication au Moyen Âge », dans *Richesse du proverbe*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁶ Sur les mêmes proverbes ainsi que sur *Tel cuide boivre autrui sercot, qui paie sovent tot l'escot* (Morawski 2340) et *Qui trecherie menne, trecherie luy vient* (Morawski 2172), est formée l'expression notée sous I. n° 37. Voir aussi I. n° 26.

¹⁴⁷ Voir Brenda Hosington-Thaon, « Proverb Translation as Linguistic and Cultural Transfer in Some Middle English Versions of Old French Romances », *op. cit.*, p. 176.

Il ne pot mes, car ceo nus dit	Qe nul homme el munt gute voie,
Li sages home en sun respit :	C'il fet sens ou folie.
Tost est l'oïl la ou est l'amur,	Cist regarde mes poi espleite,
Le dei la ou l'en sent dolur.	Com plus la veit, plus la coveite
C'est de fous amans la folie,	[I. n° 2-4 ¹⁴⁸].
Kar il certes ne quide mye	

Hue entrelace également des proverbes qui traitent de sujets différents. L'expression qui indique que l'occasion fait le larron est insérée au milieu de deux autres, portant exclusivement sur l'amour :

Car hom dit qe par eloingnace	Assez l'orrez avant eu livre,
Met l'en amur en obliance ;	Car ne lerrai que nel vus die ;
E si ad un'autre encheison,	Cil ki bien eyme, tard oblie,
L'en dit ke aeise fet laron.	Qi une fez ert bien amé
Si n'ert el pas tost delivre,	N'ert ja mes de tot oblié [I. n° 6, 7 et 8 ¹⁴⁹].

Dans ce passage, Hue exploite, de manière humoristique, la technique d'argumentation qui expose le pour et le contre ; le dernier proverbe qui porte sur l'amour finit par contredire le premier.

Au lieu d'associer simplement plusieurs parémies, Hue peut recourir aux entrelacements plus complexes entre quelques proverbes et le récit ; la parole gnomique autorise alors l'enchaînement entre l'exemple généralisant et l'application au cas particulier. Ce continuel mouvement de va-et-vient, qui illustre la tension éprouvée par La Fièvre cherchant à expliquer le trouble qu'elle ressent, déroge à la règle selon laquelle l'œuvre doit être illustrée seulement par une digression qui débute et s'achève sur un proverbe¹⁵⁰ :

¹⁴⁸ D'autres exemples se trouvent sous I. n° 27-28, et P. n° 33-34.

¹⁴⁹ Pour d'autres exemples, voir P. n° 2, n° 17, n° 43, n° 44.

¹⁵⁰ C'est ce que dit Matthieu de Vendôme dans son *Ars versificatoria*. Voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e au XIII^e siècle, op. cit.*, p. 113-116. Voir aussi Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, traduit du latin en anglais par Aubrey Galyon, Ames, Iowa State University Press, 1980.

Ohi, orgoil, orible vice !	}	Premier proverbe
Tuz tens pert la vostre malice ;		
Par mun orgoil oi primes guerre,	}	Application du premier proverbe
Par mun orgoil pert ceste terre,		
Par mun orgoil pert mes amis,		
Par mun orgoil a mort languis,		
Par mun orgoil, par mun desrai		
N'at mes nul hum cure de mei,		
Par mun orgoil sui desherite,		
De mun coup meismes sui chaeite.		
Lucifer chaï par orgoil	}	<i>Exemplum</i>
E muz angles par sun escoil ;		
Sembler voleit li rei altisme,		
Par ço chaïrent en abisme,		
E sunt de la grant resplendur		
A tuz dis mes en tenebrur :		
Jo resui par mun grant orguil	}	Application du premier proverbe
Chaete e mise en grant triboil.		
Jo voleie trop haut munter	}	Application du deuxième proverbe
E ben quidoue estre sans per.		
Ço dient ceste saive gent :	}	Deuxième proverbe
Mesure cuvent od talent ;		
Redient : ki munte trop haut	}	Troisième proverbe
Tost pot descendre a mauveis saut ;		
Jo meisme sui trop haut muntée,	}	Application du troisième proverbe
A grant hunte sui devalee,		
Abatu est tant mun orgoil,	}	Application du premier proverbe
Or me faut quanqes jo plus voil [I. n° 33 et 34].		

Maîtrisant les possibilités stylistiques de la parémie, Hue de Rotelande n'en use ni comme simple ornement rhétorique, ni pour répondre à une volonté d'édification. Notre examen de cet aspect des textes de Hue confirme l'énoncé d'Elisabeth Schulze-Busacker, selon lequel *Ipomedon* et *Protheselaus* « ajoutent à l'utilisation littéraire des proverbes une touche humoristique inégalée, non seulement dans la façon de manier le registre proverbial mais aussi dans les choix des éléments¹⁵¹ ». À la lumière des divers exemples que nous avons présentés, on pourrait même ajouter que Hue joue, en définitive, sur la visée apparente du proverbe, sa fonction ornementale ou didactique, pour montrer que l'énoncé proverbial n'est rien d'autre qu'un procédé d'école modulable à souhait, et non le réceptacle d'une sagesse figée et garante de vérité. Or, puisque les œuvres de Hue ne transmettent pas, bien qu'elles prétendent le faire, le savoir des « ancessors », il reste à se demander de quel héritage elles se font l'écho.

¹⁵¹ Elisabeth Schulze-Busacker, « Proverbes anglo-normands : tradition insulaire ou héritage européen ? », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 37, 1994, p. 355.

II. LES HÉRITAGES NARRATIFS

Les auteurs de roman héritent, par la force de la tradition, de structures narratives que des récits antérieurs ont rendu familières. Ainsi, se relaient et s'entremêlent, dans leurs œuvres, différents schémas narratifs qu'ils réutilisent dans leurs grandes lignes. Suivant l'adage *non noua, sed noue*, l'auteur, formé par son milieu et nourri de l'œuvre de ses devanciers, a derrière lui toute une généalogie. Le texte médiéval se caractérise, en effet, par une écriture collective et continue, c'est-à-dire par la reprise des mêmes citations et emprunts, plus ou moins déguisés. Cette manière de composer, loin d'être un moyen de compenser un défaut de talent ou d'imagination, permet aux écrivains de se servir de textes qui les ont précédés comme de modèles qui autorisent leurs propres écrits. La reprise de passages déjà connus et établis fonctionne, à l'intérieur du texte nouveau, comme une voix d'autorité, une *auctoritas* garante de légitimité, qui engendre le récit à venir.

La matière par excellence à jouir du statut d'objet disponible pour une « conjointure » est le motif qui, agencé dans des structures variées, forme la trame des récits. Les romans de Hue fournissent ainsi un vaste échantillonnage de motifs en vogue au XII^e siècle. Or, Hue les utilise, non pas tant pour s'inscrire dans une convention littéraire, que pour prendre ses distances avec un usage convenu du motif, modèle qu'il prétend imiter, mais qu'il détourne de sa fonction par le traitement qu'il en fait.

Cependant, un motif, employé dans un texte, fait sentir des résonances d'élaborations antérieures, et fait penser à une autre œuvre. Si le motif paraît, en effet, réécrit, une trace reste de ses développements précédents. C'est donc tout un réseau de matériaux narratifs qui circule dans les ouvrages de Hue. Un tel choix de motifs et de

modèles littéraires paraît témoigner d'une vaste culture que l'auteur exploite dans une connivence culturelle avec son public, apte à saisir toute variation effectuée par l'écrivain.

Toutefois, Hue choisit ses emprunts et modifie l'organisation de leur sens de telle manière qu'à plusieurs reprises la critique s'est demandé s'il n'effectuait pas un traitement parodique de la matière qu'il utilise dans ses romans. À notre avis, Hue, sous prétexte d'une soumission au modèle, entrerait de fait en rivalité avec celui-ci, en corromprait l'usage, pour le traiter en moyen subordonné à sa fin véritable, qui est l'exhibition de sa manière à lui.

A. LA QUESTION DE LA PARODIE

Dans un article consacré à *Aucassin et Nicolette*, Tony Hunt déplore l'absence de définition précise du terme, si souvent utilisé, de parodie¹⁵². Les définitions proposées soit restent sur un plan trop général (parler d'imitation humoristique ne donne aucune indication sur la manière dont on peut comprendre un texte parodique) soit ont recours à des termes comme « pastiche », « burlesque », « ironie », « satire », sans que l'on se fasse une idée très claire de leur signification ; ces derniers termes finissent par interférer les uns avec les autres¹⁵³. Il convient donc, dans le cadre de cette étude, faute d'une définition bien établie et immédiatement utilisable, de voir ce que l'on peut entendre par parodie, à la lumière de travaux qui regardent la parodie comme un phénomène purement textuel et non exclusivement d'ordre stylistique¹⁵⁴.

1. La notion de parodie

Si la parodie ressortit à l'imitation, elle se réfère à des aspects littéraires¹⁵⁵. Elle se distingue en cela de la satire par la cible visée ; alors que cette dernière ridiculise, à des fins réformatrices, les inepties du comportement humain, la parodie s'attarde à une

¹⁵² Tony Hunt, « La Parodie médiévale : le cas d'*Aucassin et Nicolette* », *Romania*, n° 100, 1979, p. 341-381.

¹⁵³ Par exemple, Philippe Ménard évoque le mot « satire » et Anthony Holden celui de « burlesque » dans la définition qu'ils donnent de la parodie. Voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, *op. cit.*, p. 513, et Antony Hodlen, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁴ Dans l'Antiquité, la parodie a relevé essentiellement de faits de style. Quintilien, dans le sixième livre de son *Institution oratoire*, connu au Moyen Âge comme le livre du rire dans l'éloquence en raison du titre *De Risu* que lui ont donné les copistes médiévaux, définit la parodie en tant que manière de forger des vers qui ressemblent à des vers connus. Quintilien, *Institution oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, livre VI, p. 59-60. Sur cette question, voir Tony Hunt, « La Parodie médiévale : le cas d'*Aucassin et Nicolette* », *op. cit.*, p. 348, et Claude Abastado, « Situation de la parodie », *Cahiers du XX^e siècle*, n° 6, p. 11.

¹⁵⁵ Wim Tigges, « Romance and Parody », dans *Companion to Middle English Romance*, Amsterdam, Vu University Press, 1990, p. 139.

œuvre, ou à un ensemble d'œuvres¹⁵⁶. Son but est littéraire. Or, à la différence du pastiche, qui s'attache surtout à l'expression, la parodie s'en prend davantage à l'idéologie qui sous-tend son modèle¹⁵⁷. Phénomène intertextuel, elle diffère de l'ironie, trope intratextuel¹⁵⁸. En effet, dans son acception étymologique de « contre-chant », utilisée depuis Aristote, la parodie suggère une idée de comparaison, de contraste entre deux textes¹⁵⁹. Mais, au lieu de reprendre le texte originel sous forme de citation, elle travaille sur ses composants qu'elle réorganise à sa manière¹⁶⁰. La parodie n'est donc pas une répétition sur un changement de ton, mais une forme littéraire sophistiquée, qui n'existe que par référence à un écrit antérieur ; « la parodie, elle-même, devient alors une synthèse bitextuelle¹⁶¹ ».

La parodie, si elle est « fait d'écriture » est également « effet de lecture¹⁶² ». Elle est divertissement intellectuel, qui veut que le lecteur ait une connaissance intime et concrète de la source imitée ; « percevoir un texte comme parodique, c'est reconnaître en filigrane un autre texte, identifier les procédés, déceler l'écart entre les textes : c'est affaire de lecture¹⁶³ ». Il est nécessaire non seulement qu'à travers la parodie le lecteur puisse reconnaître facilement le code – sinon elle ne peut atteindre son but – mais aussi qu'il soit apte à en mesurer les déformations. Cela revient à réclamer pour l'auteur et son public une conscience littéraire développée, une sensibilité en ce qui concerne des

¹⁵⁶ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 144-146. Sur la parodie, on pourra consulter le célèbre ouvrage de Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, Masken, 1922. Mais la plupart des parodies qu'il considère sont des satires. Voir à ce sujet Joseph Dane, *Critical Concepts Versus Literary Practices*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988, p. 175-184.

¹⁵⁷ Claude Abastado, « Situation de la parodie », *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁵⁸ Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie », *op. cit.*, p. 143.

¹⁵⁹ Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 468.

¹⁶⁰ Claude Abastado, « Situation de la parodie », *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁶¹ Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *op. cit.*, p. 469.

¹⁶² Sanda Golopentia-Eretescu, « Parodie, pastiche et textualité », dans *Le Singe à la porte : vers une théorie de la parodie*, New York, Lang, 1984, p. 119.

¹⁶³ Claude Abastado, « Situation de la parodie », *op. cit.*, p. 27.

procédés allusifs, et un esprit critique éveillé. La parodie nécessite un lecteur instruit, soucieux des détails, qui partage avec le poète une communauté de culture.

Les effets de rupture et de déconstruction sur lesquels joue la parodie ne sont pas nécessairement fondés sur une incroyance destructrice, et n'impliquent pas, de manière systématique, un mode littéraire ridiculisant et dévalorisant¹⁶⁴. La parodie cherche autant à avilir ou tourner un modèle en ridicule qu'à le consacrer et à manifester un grand amour pour sa cible. Elle est à la fois déviation par rapport à une norme littéraire et inclusion de cette norme¹⁶⁵ ; elle présuppose une loi et la transgression de cette loi. Parodier un modèle revient aussi bien à rendre hommage à sa notoriété (dont la parodie profite indirectement, par captation) qu'à lui manquer de respect (puisqu'il s'agit d'une atteinte à son intégrité). Manière d'enchâsser du neuf dans du vieux, source de renouvellement littéraire¹⁶⁶, elle répète un texte premier, mais en même temps remet en cause l'autorité de ce dernier dans la mesure où elle est une réécriture qui tente d'actualiser et d'investir son modèle.

2. La parodie en contexte médiéval

Parler de parodie dans un contexte médiéval ne va pas sans soulever quelques problèmes. En effet, Philippe Ménard, dans *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, écrit que la parodie n'est pas un trait d'esprit propre au romancier courtois, étant donné qu'« au XII^e siècle, la tradition n'est pas encore fixée ; elle est de création récente. Elle n'a pas encore ses rites, sa liturgie, ses coutumes

¹⁶⁴ Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *op. cit.*, p. 476-477.

¹⁶⁵ Sanda Golopentia-Eretescu, « Parodie, pastiche et textualité », *op. cit.*, p. 121-124.

¹⁶⁶ Armand Strubel, « Le Rire au Moyen Âge », dans *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 194.

consacrées par l'usage¹⁶⁷ ». Puisque la parodie nécessite une référence à une œuvre antérieure, si celle-ci n'est pas érigée au rang de modèle codifié, il ne pourrait y avoir parodie. De tels propos reviennent à considérer le Moyen Âge comme le temps des « enfances » de la littérature, période au cours de laquelle les premiers textes seraient composés, et à laquelle ferait défaut tout esprit critique, toute réflexion sur les procédés d'écriture. Il serait nécessaire d'attendre une autre génération de romans pour qu'il puisse y avoir remise en question du modèle, et donc parodie. Ce qui revient à dire que la parodie ne peut apparaître qu'à la fin de l'évolution d'un genre. Cependant, faut-il nécessairement qu'il y ait filiation précise pour parler de parodie ? Si la parodie a besoin d'une référence littéraire, elle ne nécessite pas des genres bien établis¹⁶⁸. Au moment où les romans s'écrivent, il existe non seulement des œuvres littéraires, mais aussi un mode de transmission oral déjà en place, qui joue sur des motifs, si répandus que les auditeurs les accueillent en tant que conventions familières.

Cette manière de composer, en ayant recours à un nombre limité de motifs, soulève une autre question, celle de la part de parodie dans des œuvres qui exploitent toutes la *koinè* littéraire de l'époque. La part d'innovation dévolue à l'écrivain est restreinte, qu'elle soit littéraire ou linguistique (l'utilisation d'octosyllabes à rimes plates est conventionnelle et limitée). On peut se demander où est l'empreinte individuelle de l'auteur dans des épisodes identiques qui se répètent sans cesse d'ouvrage en ouvrage. Ainsi, ce n'est pas parce que deux romans ont un air de famille, que l'on peut affirmer, sans le moindre doute aucun, que l'un des auteurs s'est inspiré

¹⁶⁷ Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 513. Dans un article postérieur, Philippe Ménard revient sur ses propos, et les nuance. Voir « Le Rire et le sourire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts, essai de problématique », dans *Le Rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 7-30.

¹⁶⁸ Voir Kathryn Gravidal, *Vilain and Courtois : Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, op. cit., p. 142.

de l'autre ; tous deux peuvent broder sur un canevas semblable. En définitive, le lecteur moderne a-t-il en mains les clefs du système parodique médiéval, alors que la parodie, on l'a dit, ne fonctionne que pour un certain public, dans des conditions de communication littéraire qui changent avec le temps, et dont la connaissance détermine l'efficacité ? Parler de parodie au Moyen Âge est une entreprise quelque peu hasardeuse, qui se heurte à « la transposition des catégories mentales et esthétiques actuelles à une culture fondamentalement différente, mais ressentie comme proche¹⁶⁹ ».

En outre, dans les cas où la parodie semble avérée, à nos yeux de lecteurs modernes, on ne peut toujours avec certitude savoir quel auteur parodie l'autre. Que savons-nous, en effet, des modes de diffusion des textes, de la vitesse à laquelle ils circulent tant à l'intérieur même des centres de production littéraire que dans des espaces différents¹⁷⁰ ? Les dates de rédaction d'un texte, retenues par la critique moderne, sont approximatives, et se situent dans une fourchette de plusieurs années. C'est que cette question de l'originalité sous-tend la notion de parodie. Lorsque la critique reconnaît un texte comme parodique, elle ne cherche pas à louer le talent de son auteur ; bien au contraire, elle n'a qu'un but, chanter les mérites du prédécesseur. Ce dernier aurait un tel talent que tous les autres n'auraient de cesse de l'imiter. A contrario, à cet auteur de génie est refusée la possibilité de parodier, comme si celle-ci était le fait d'écrivains de seconde catégorie. Ainsi, le *Cligès* de Chrétien de Troyes n'est jamais considéré comme une parodie ; on parlera plus facilement d'« anti-

¹⁶⁹ C'est ce que dit Armand Strubel à propos du rire. Voir « Le Rire au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 186.

¹⁷⁰ On ignore aussi sous quelle forme ils étaient transmis, dans leur intégralité ou sous formes d'extraits. Nous ne possédons aucun témoin de l'époque ; les manuscrits qui renferment les romans du XII^e siècle datent au plus tôt des XIII^e et XIV^e siècles.

Tristan », de « contre-Tristan », ou encore de « néo-Tristan »¹⁷¹. Le texte second, parodique, serait donc toujours inférieur au texte premier.

3. La parodie chez Hue de Rotelande

C'est ainsi que l'on a souvent dit, avec complaisance, que Hue de Rotelande parodiait Chrétien de Troyes, que l'on considère comme « mestre Chrétien », même si on ignore quel pouvait être son statut au XII^e siècle. Tout ce que l'on sait avec certitude, c'est qu'à partir du XIII^e siècle, quelques auteurs le considèrent comme une référence, se réclament de lui ou le parodient¹⁷². On présente Chrétien et Hue dans une situation de rivalité, et les arguments se répètent avec une certaine monotonie de critique en critique. Ainsi Marie-Luce Chênerie écrit-elle : « Si Hue ne fait aucune référence à Chrétien de Troyes, tant apprécié dans l'orbite des Plantagenêts et en cours princières, c'est sans doute qu'il enviait secrètement celui qu'il devait considérer à juste titre comme son plus dangereux rival¹⁷³ ».

D'autres se contentent de relever l'aspect parodique que revêtraient les romans de Hue. Mary Legge voit dans *Ipomedon* une parodie des romans courtois¹⁷⁴, sous forme, ajoute-t-elle, de fabliau¹⁷⁵, mais une œuvre de plus de dix mille vers peut-elle être vraiment considérée comme un fabliau ? Guy Raynaud de Lage surenchérit sur les

¹⁷¹ Voir Jean Frappier, *Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1968 p. 106.

¹⁷² Voir la notice préparée par Colette-Anne van Coolput sur les références, adaptations et emprunts directs à Chrétien de Troyes : « Appendice », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, tome II, p. 333-337.

¹⁷³ Marie-Luce Chênerie, « Introduction à *Protheselaus* », dans *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XV^e siècles*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 191. Nous nous distançons de ces propos qui prêtent certains sentiments à notre auteur et qui ne reposent sur aucun fait.

¹⁷⁴ Mary Legge, *Anglo-Norman Literature and its Background*, *op. cit.*, p. 90 et « The Rise and Fall of Anglo-Norman Literature », *op. cit.*, p. 4. Voir aussi Danielle Régnier-Bohler, « ...D'armes et d'amour », *op. cit.*, p. 20, pour qui *Ipomedon* est « un roman courtois glissant volontiers vers le burlesque ».

¹⁷⁵ Mary Legge, « La Littérature anglo-normande au temps d'Aliénor d'Aquitaine », *op. cit.*, p. 118.

propos de Mary Legge, en disant que « Hue était sans doute doué pour le fabliau, mais il n'en a pas laissé¹⁷⁶ » ; seulement, ce n'est pas parce que les œuvres de Hue présentent des éléments comiques que leur auteur aurait été aussi celui de fabliaux. Le jugement de Philippe Ménard est plus nuancé ; s'il relève certains passages parodiques, le critique ne considère pas *Ipomedon* comme étant une parodie à part entière¹⁷⁷. Guy Raynaud de Lage ne pense pas non plus que Hue soit allé aussi loin dans la veine parodique¹⁷⁸. Au contraire, Anthony Holden prétend que « l'esprit qui a présidé à la composition [d'*Ipomedon*] est foncièrement parodique¹⁷⁹ », et Elisabeth Schulze-Busacker¹⁸⁰, à son tour, a tendance à ne regarder les œuvres de Hue que sous cet aspect parodique.

Certains critiques ne croient pas que Hue ne se soit inspiré que des romans de son confrère champenois ; sans doute doit-il connaître le monde arthurien¹⁸¹. Cependant, Hue de Rotelande, en composant ses ouvrages, aurait tout aussi bien pu puiser son inspiration dans les romans antiques. Anthime Fourier et Susan Crane croient qu'*Ipomedon* doit plus d'un procédé à *Partonopeus de Blois*, les épisodes tirés des romans antiques le seraient par l'intermédiaire de ce dernier ouvrage¹⁸². Or, il est

¹⁷⁶ Guy Raynaud de Lage, « Compte rendu d'*Ipomedon* », *op. cit.*, p. 284.

¹⁷⁷ Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, *op. cit.*, p. 513-521.

¹⁷⁸ Guy Raynaud de Lage, « L'Œuvre de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 281-282. Ce que croit aussi Brenda Hosington, « The Englishing of the Comic Technique in Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 247.

¹⁷⁹ Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸⁰ Elisabeth Schulze-Busacker, « Proverbes et expressions proverbiales chez Chrétien de Troyes, Gautier d'Arras et Hue de Rotelande », *Incidences*, n° 5, 1981, p. 7-16.

¹⁸¹ Voir Emmanuel Walberg, *Quelques aspects de la littérature anglo-normande, leçons faites à l'École des chartes*, *op. cit.*, p. 133 ; J. Marshall, « Compte-rendu d'*Ipomedon* », *Modern Language Review*, n° 77, 1982, p. 196-197 ; Roberta Krueger, « The Author's Voice : Narrators, Audiences, and the Problem of Interpretation », *op. cit.*, p. 122 ; Emmanuèle Baumgartner, *Le Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1988, p. 114.

¹⁸² Anthime Fourier, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1960, p. 447, et Susan Crane, *Insular Romance, Politics, Faith, and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*, *op. cit.*, p. 158. Parmi ces procédés, on peut citer le nom du héros emprunté à *Thèbes*, l'incognito d'*Ipomedon* et le balbutiement de l'héroïne.

sans doute plus juste de penser que Hue ait pu s'inspirer directement des romans antiques, comme le remarquent quelques commentateurs¹⁸³.

La critique s'est évertuée à retrouver les œuvres qui ont influencé Hue de Rotelande et à mettre en relief les éléments typiques des romans bretons et antiques qui tissent ses ouvrages ; en effet, la référence au texte premier est nécessaire pour en mesurer les décalages¹⁸⁴. Il s'agira donc dans les pages suivantes, qui s'appuient sur ces recherches, de voir avec quelles œuvres ou motifs les romans de Hue dialoguent véritablement et la manière dont s'organisent ces réminiscences dans la voie parodique.

¹⁸³ Voir Charles Carter, « *Ipomedon, an Illustration of Romance Origin* », *op. cit.*, p. 266 ; Fay Fisher, *Narrative Art in Medieval Romances*, Cleveland, Judson, 1938, p. 63-77 ; Laura Hibbard, *Mediaeval Romance in England*, *op. cit.*, p. 227 ; Jessie Crosland, *Medieval French Literature*, *op. cit.*, p. 77 ; Guy Raynaud de Lage, « Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 142 ; Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 51 ; Penny Eley, « The Subversion of Meaning in Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁴ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 102-103.

B. LA COMPOSITION PAR MOTIFS

Hue nourrit sa matière narrative de motifs, mais leur réécriture est constamment liée à une réinterprétation. Il les configure et les intègre d'une manière nouvelle dans la structure narrative de ses œuvres, toujours en décalage par rapport à un traitement traditionnel. Hue fait éclater le motif, dans sa signification et dans sa disposition ; c'est à une dispersion tant du sens que de la forme du motif que l'on assiste dans ses œuvres.

1. Les motifs narratifs

Pour désigner les courtes séquences narratives récurrentes qui transitent à travers les textes, on utilise, souvent indistinctement, les termes de « motif », « thème », « cliché », « *topos* », sans en circonscrire les nuances, si bien que ces mots sont employés les uns pour les autres, une équivalence tacitement acceptée se faisant jour¹⁸⁶.

Si le terme « motif » emprunté aux études du folklore, désigne d'abord une unité thématique minimale, c'est-à-dire le plus petit élément d'un conte, ayant le pouvoir de persister dans la tradition¹⁸⁷, il renvoie également, dans le domaine de l'analyse stylistique, à des séries d'expressions stéréotypées (ce que l'on appelle les formules), depuis l'ouvrage de Jean Rychner¹⁸⁸. C'est pourquoi Jean-Pierre Martin propose de distinguer deux types de motifs, soit les stéréotypes d'expression, c'est-à-dire les motifs

¹⁸⁶ Voir Jean-Pierre Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation*, Lille, Centre d'Etudes Médiévales et Dialectales de l'Université de Lille III, 1992.

¹⁸⁷ Voir Stith Thompson, *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 415, et Tzvetan Todorov, « Motif », dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 280-285.

¹⁸⁸ Jean Rychner, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, 1955, p. 126-139.

rhétoriques, et les stéréotypes de diégèse, à savoir les motifs narratifs¹⁸⁹. Dans le cadre de cette étude, nous ne nous occuperons que de cette dernière catégorie.

Une question se pose alors, celle de l'identification d'un motif. En effet, celui-ci est un élément à la fois stable dans sa configuration générale, et variable dans sa forme. Si le motif a une physionomie identifiable, c'est qu'il se présente comme un dispositif de figures ordonnées et reconnaissables, mais l'un de ses constituants peut être absent, et un autre ajouté ou modifié, selon les œuvres sur lesquelles il se greffe et qui opèrent une mise en perspective toujours singulière. La comparaison entre les textes est insuffisante, dans la mesure où cette analyse ne permet de reconnaître que des motifs déjà définis comme tels. D'un autre côté, le relevé systématique d'épisodes narratifs risque de réduire à un même patron des énoncés différents. Jean-Pierre Martin préconise ainsi d'employer ces deux méthodes, afin de « décrire en profondeur la structure type du motif sans perdre de vue ses diverses réalisations effectives¹⁹⁰ ».

Cependant, l'étude d'un motif n'a d'intérêt que si on le considère comme un moyen d'aborder les particularités esthétiques du roman dans lequel il s'insère. Puisqu'un motif, lorsqu'il est inclus dans une œuvre, est susceptible d'être modifié pour s'adapter à une nouvelle structure, c'est la fonction expressive qu'il joue dans les ouvrages de Hue qui doit retenir notre attention. Ainsi, il ne sera pas question ici d'effectuer un relevé exhaustif des motifs présents dans les romans de Hue de

¹⁸⁹ On consultera Jean-Pierre Martin, « Le Pèlerin messager, un exemple de motif modalisateur dans l'épopée médiévale », *Ethnologie française*, n° 25, 1995, p. 188.

¹⁹⁰ *Ibid.* Aussi, les index répertoriant les motifs narratifs sont d'une aide précieuse. Voir Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature : a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Jest-books and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958 ; Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans français en vers (XII^e-XIII^e siècle)*, Genève, Droz, 1992. Encore que certains d'entre eux ne fassent pas la différence entre motifs et thèmes, ce qui contribue à rendre ces notions confuses. C'est le cas d'Elaine Ruck, *An Index of Themes and Motifs in Twelfth-Century French Arthurian Poetry*, Cambridge, Brewer, 1991.

Rotelande¹⁹¹, ni de s'interroger sur les sources hypothétiques de chacun d'entre eux, ni sur l'historique de leurs différentes apparitions dans des textes particuliers. Il s'agira plutôt de voir la manière dont Hue exploite et transforme les motifs narratifs.

2. La configuration et l'intégration des motifs

Dans les textes de Hue, les motifs se transforment et prennent une signification nouvelle, parfois fort éloignée de celle qu'ils reçoivent traditionnellement. Ainsi, dans *Ipomedon*, le motif du chevalier errant est-il développé au moment où le héros se rend à un tournoi. Le chevalier, au lieu de cheminer seul, est accompagné d'une troupe qui mène un tel tapage que le roi Meleager croit à une invasion de sa terre, car, ajoute Hue, en ce temps-là, celui qui recherchait la gloire n'emmenait aucune escorte. Or, le tournoi est prétexte à de somptueux déplacements ; il est l'occasion de montrer sa munificence. Aussi, contrairement aux autres chevaliers errants, celui-ci sait où il va et connaît son objectif [I, 2788-2791]. Hue joue sur la convention du déplacement solitaire du chevalier pour faire de son héros, non un personnage qui erre sans but dans un isolement absolu, mais qui exalte sa puissance et son goût de la fête¹⁹². Le chevalier errant se transforme, chez Hue, en une sorte de guerrier qui, en grande pompe, court vers une destinée qu'il connaît d'avance.

La réécriture des motifs tient également, chez Hue, à leur intégration dans l'économie narrative de l'œuvre. Au lieu d'exploiter le motif dans une forme convenue, Hue le fait éclater, si bien qu'il se répète à de nombreuses reprises et sillonne le roman.

¹⁹¹ Fay Fisher, *Narrative Art in Medieval Romances*, op. cit., p. 69, donne une liste des principaux motifs présents dans *Ipomedon*.

¹⁹² Voir Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XI^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 123.

Ainsi en est-il du motif de l'incognito du chevalier. La révélation du nom du héros est toujours repoussée, et il faut attendre la toute fin du texte pour que le personnage soit enfin reconnu¹⁹³. Le motif du combat entre deux membres de la même famille fonctionne de semblable manière¹⁹⁴. Déjà exprimé dans *Ipomedon*, sous la forme du combat fratricide¹⁹⁵, il structure le second roman de Hue. La lutte qui oppose Protheselaus à son aîné Daunus, bien qu'elle commence dès le début de l'ouvrage [P, 1092-1128], ne trouve sa juste conclusion qu'au terme du roman [P, 12199-12288] ; il aura fallu plus de dix mille vers pour que le combat entre les deux frères, interrompu par l'exil de Protheselaus, condamné à une telle errance pour sauver Antoine des geôles du roi Daunus, puisse s'achever par la victoire du fils cadet d'Ipomedon. Entre temps, le motif est décliné selon les degrés de parentèle ou d'amitié qui existent entre les différents personnages. Tout combat entre des protagonistes d'une quelconque importance est prétexte au développement du motif ; Menalon lutte contre son oncle Pentalis [P, 7969-8092], Melander contre son cousin Encalidès [P, 11863-11960], et Protheselaus tour à tour contre ses amis Latin [P, 8968-8994] et Melander [P, 9088-9178]. Les liens entre le motif et le récit sont parfois assez lâches : ce n'est qu'une fois Encalidès abattu que la mention de sa parenté avec Menalon est révélée ; jamais auparavant, il n'avait été question d'un tel lien familial, et le roman se poursuit sans que cet événement ait le moindre impact sur le déroulement de l'histoire.

Dans *Ipomedon*, un autre motif traverse le roman de part en part : la reconnaissance par l'anneau. Le héros apprend, au chevet de sa mère mourante, qu'il a un frère aîné. Le seul moyen pour le retrouver est de porter un anneau que ce frère

¹⁹³ Sur l'anonymat du chevalier, voir *infra* chapitre II, p. 256-266.

¹⁹⁴ Sur ce motif, voir Murray Potter, *Sohrab and Rustem, the Epic Theme of a Combat between Father and Son, a Study of its Genesis and Use in Literature and Popular Tradition*, Londres, Nutt, 1902.

¹⁹⁵ Ipomedon et son frère Capaneus [I, 4749-4770 et 10130-10306], Drias et son frère Candor [I, 5993-6052], les rois de France et de Lorraine [I, 7267-7280].

mystérieux saura reconnaître. Ainsi en a-t-il été convenu entre la reine de Pouilles et son premier enfant, au moment de leur séparation [I, 1700-1714]. Mais cette reconnaissance tarde à venir, et ce n'est que huit mille vers plus loin, lors du combat entre Ipomedon et le vil Leonin que l'anneau est évoqué de nouveau [I, 9784-9888]. Alors qu'on s'attendrait à ce que le prince indien, ému par la découverte de l'anneau, se révèle être le frère caché du héros – rebondissement commode de l'intrigue, qui mettrait un terme à la guerre et raccommoderait toutes les parties en présence – il n'en est rien, et Leonin est abattu rapidement. Cette scène se répète peu de temps après, si ce n'est que l'adversaire d'Ipomedon est bien son frère. Or, il s'agit d'un personnage connu, Capaneus, qui a côtoyé le héros tout au long du roman. La conclusion du motif de la reconnaissance par l'anneau semble être repoussée sans cesse artificiellement, tant elle aurait pu avoir lieu plus tôt, en raison de la proximité qui a toujours existé entre les deux frères.

Ce motif répète également l'un de ses constituants, la scène même de reconnaissance (inachevée dans le cas de Leonin, mais allant jusqu'à son terme avec Capaneus). Ce procédé qui consiste à dédoubler l'un des éléments du motif donne l'impression que le texte bégaye, comme s'il ne pouvait avancer qu'en se (re)copiant lui-même. On en trouve un autre exemple avec le motif du tournoi de trois jours¹⁹⁶, mettant en scène, dans *Ipomedon*, à deux reprises, le combat d'un chevalier qui, pour préserver son anonymat, revêt une armure vermeille ; la première fois, il s'agit d'Ipomedon et la seconde du duc d'Athènes [I, 5645-5670]. Ce dernier motif présente encore une autre particularité : il fait figure d'élément hétérogène dans le récit. Lui qui d'ordinaire permet au héros d'atteindre l'objet de ses désirs ne va pas jusqu'à sa

¹⁹⁶ Sur ce motif, on consultera Jessie Weston, *The Three Day's Tournament, a Study in Romance and Folk-Lore*, Londres, Nutt, 1902.

conclusion ; Ipomedon, bien qu'il ait droit à la main de La Fièvre, dédaigne une telle alliance et s'enfuit en cachette. Hue détourne dès lors la *senefiance* du motif, qui dans son texte tourne à vide.

Hue joue donc sur le caractère stéréotypé des motifs, sur ses codes de fonctionnement, et en propose une libre variation, qui pousse celui-ci à son propre éclatement, tant dans sa signification que dans sa disposition¹⁹⁷. Ainsi Hue déjoue-t-il l'attente de son public qui s'attend à un traitement convenu du motif, et non parodique.

3. Les motifs merveilleux

Ce sont surtout les motifs merveilleux qui subissent un traitement parodique chez Hue. La merveille dans ses romans a tendance à perdre ses caractères ; si elle est encore parfois présente, elle est évoquée de manière anecdotique, sans qu'elle puisse jouer un quelconque rôle dans le texte. Ainsi est-il question, dans *Protheselaus*, d'une fontaine magique qui, bien que soulageant de la lèpre et des fièvres, guérit avant tout des maux de dents¹⁹⁸ [P, 2838-3866], ou encore d'un anneau qui préserve du sommeil [P, 4127-4128], mais dont l'effet se trouve contrecarré par un autre, qui a la propriété d'endormir son porteur [P, 4343-4348]. Ces éléments, malgré leur statut d'objet merveilleux, n'ont aucune utilité narrative ; ils ne servent à rien, sinon à être tourné quelque peu en ridicule. Dans *Ipomedon* est encore développé le motif du songe

¹⁹⁷ Voir Norris Lacy, « Motif Transfer in Arthurian Romance », dans *The Medieval Opus, Imitation, Rewriting and Transmission in the French Tradition*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 157-168.

¹⁹⁸ Sur les fontaines magiques, voir Marie-Luce Chênerie, « Le Motif de la fontaine dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles », dans *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 99-104. Si, dans *Protheselaus*, la fontaine a de telles propriétés, c'est en raison des pierres précieuses qui sont au fond. Il s'agit d'un écho aux *Lapidaires*, à ces ouvrages qui décrivent les propriétés des pierres, dont il existe de nombreuses versions en anglo-normand. Voir aussi la coupe qui guérit les tumeurs [I, 2935], la bague d'Ipomedon qui arrête le sang de couler si on l'applique à la blessure [I, 9784-9888] et les émeraudes de l'étrange chapeau du héros [P, 2678-2690].

prémonitoire, avertissement traditionnel de la mort future d'un proche¹⁹⁸. Alors qu'il vient de décrire à son maître Tholomeu le rêve qu'il a fait, et dans lequel il a assisté au trépas de sa mère¹⁹⁹ [I, 1270-1286], Ipomedon croise un messager porteur d'une mauvaise nouvelle : la reine de Pouilles se meurt. Tout irait dans l'ordre des choses dans l'économie narrative des romans bretons, si ce n'était que le rêve d'Ipomedon est fallacieux ; ce « songe » n'est que « mensonge », comme le montre la place de ces mots à la rime [I, 1271-1272]. En effet, le héros, amoureux de La Fièrre et voulant dissimuler aux yeux de son compagnon le trouble que ne manque pas d'occasionner un tel sentiment, a menti à Tholomeu, lui expliquant qu'un rêve fait la nuit précédente était la cause de son état. Bien que le rêve d'Ipomedon ne soit que pure invention, il se trouve paré, dans le roman, des mêmes propriétés et implications qu'un véritable songe prémonitoire. Le motif ainsi exploité perd toute facture merveilleuse, et Hue de le parodier dans une véritable entreprise de démystification. Il en est de même pour le motif de la chasse au blanc cerf, tel qu'il est décrit dans *Ipomedon*. Au cerf, qui traditionnellement attire un personnage au plus profond de la forêt, l'isolant du groupe des chasseurs, fait défaut la couleur blanche²⁰⁰ dans le roman de Hue. Le cerf ne saurait jouer ainsi le rôle de l'animal-leurre qui entraîne le chevalier vers un Autre Monde où l'attend une fée²⁰¹. Lorsque Ipomedon participe à une chasse, au début du roman, la poursuite du cerf le conduit devant La Fièrre, que son caractère empêche d'assimiler à un

¹⁹⁸ Sur ce sujet, voir Christiane Marchello-Nizia, « La Rhétorique des songes et le *songe* comme rhétorique dans la littérature française médiévale », dans *I Sogni nel medioevo*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1985, p. 245-259.

¹⁹⁹ Cette mort fonctionne comme une reproduction de la naissance d'Eve ; pour dire que sa mère n'est plus, Ipomedon raconte que son père a perdu une côte. La référence biblique est évidente dans ce passage, mais le sens en est inversé.

²⁰⁰ Chez Hue, la couleur blanche n'est pas signe de perfection. Parmi les chevaux que Ipomedon a à sa disposition, lorsqu'il rencontre Meleager, le blanc est celui qui a le moins de valeur ; les montures fauve et noire valent mieux que lui [I, 2654].

²⁰¹ Sur la chasse au blanc cerf, on pourra consulter, entre autre, Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Age*, Paris, Champion, 1984, p. 221-241.

personnage féerique. Cependant, Ipomedon, au lieu de laisser filer l'animal et d'engager la conversation avec la dame, ne s'intéresse pas à celle-ci, tout occupé qu'il est à abattre la bête. Hue met alors l'accent sur le dépeçage de l'animal [I, 566-740]. La fin de cette scène est lourde de sens sur le plan symbolique. En faisant perdre au cerf sa caractéristique merveilleuse et en insistant surtout dans cette scène sur l'écorchage de la bête, Hue semble abattre la merveille, la jetant aux pieds de ses lecteurs, l'équarrissant de sa substantifique moelle, et abandonnant sa carcasse jadis surnaturelle²⁰².

Mais c'est surtout dans *Protheselaus*, comme le remarque Francine Mora²⁰³, que l'on assiste à une tentative de rationalisation et de démystification du motif merveilleux. Il y a dans le roman de Hue deux récits de guérison miraculeuse. Or, jamais le terme « merveille » n'est employé dans ces deux passages²⁰⁴. Dans le premier épisode, Protheselaus, blessé par une flèche empoisonnée, est soigné par un personnage dont le nom semble être tout un programme puisqu'il évoque la prophétesse antique Sibylle. Cependant, « la récurrence du verbe savoir (“sot”) et la mention de procédés curatifs qui doivent tout à la nature (“herbes e racines”) ou à l'industrie humaine (“enplastres e uingnemens”), mais rien au surnaturel, pas même à la magie, mettent sous le signe des connaissances scientifiques et pratiques le traitement d'un motif qu'on ne peut dès lors pas vraiment qualifier de merveilleux²⁰⁵ ». Dans le second épisode, Protheselaus qui a franchi une rivière [P, 3920] – frontière symbolique qui marque les limites de l'Autre

²⁰² D'autres chasses au cerf ont lieu dans les romans de Hue. Dans *Ipomedon*, le roi Melager et son neveu Capaneus suivent un cerf, qui leur a fait perdre le reste du groupe, et qui les mène à la rencontre, non d'une femme, mais d'Ipomedon, un chevalier que ni l'un ni l'autre ne connaît encore [I, 2753-2774]. Dans *Protheselaus*, le cerf conduit même le héros dans une embuscade ourdie par Pentalis [P, 1873-1885]. Il est encore des chasses au cours desquelles rien de notable ne se produit [I, 3098, 4318, 6520].

²⁰³ Voir Francine Mora, « Motifs merveilleux et romans d'antiquité : l'exemple du *Protheselaus* de Hue de Rotelande », à paraître dans les actes du colloque Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge, Montréal, juin 2007. Nous remercions chaleureusement madame Mora de nous avoir fourni une version papier de sa communication.

²⁰⁴ *Ibid*, quatrième page de la communication.

²⁰⁵ *Ibid*, cinquième page.

Monde – doit combattre un chevalier afin d’en récolter le sang qui rendra la santé à un lépreux. Si dans cette scène le merveilleux n’est pas totalement évacué, en raison des pouvoirs curatifs du sang et du caractère immédiat de la guérison²⁰⁷, « la précision des gestes effectués, ainsi que l’impassibilité avec laquelle ces gestes sont rapportés²⁰⁸, donnent aussi une dimension toute humaine à l’événement et n’exploitent pas vraiment l’étonnement qu’aurait dû susciter la merveille. Traité avec une extrême sobriété, le motif merveilleux est là aussi, autant que faire se peut, rationalisé²⁰⁹ ». Dans ce passage, l’adversaire de Protheselaus, bien qu’il soit toujours désigné comme le « Chevalier Faez²¹⁰ », n’a rien de commun, comme le remarque Laurence Harf-Lancner, avec « les images lumineuses qu’appelle habituellement l’évocation de la fée²¹¹ ». D’une taille anormalement grande, il ne sort que la nuit pour transmettre son mal par simple contact avec sa victime qu’il endort avant de l’attaquer. Enfin, il est immortel, à moins qu’on ne lui tranche la tête. En revanche, l’adversaire suivant de Protheselaus, qui intervient dans l’épisode situé juste après celui du Faez, a davantage les caractéristiques de l’être féérique, au vu de la blancheur immaculée de son équipement qui lui a valu son nom de Bloi Chevalier²¹². Ce personnage est lui aussi présenté comme un être fée, ou plus exactement comme un « malfé » [P, 4624], à savoir un démon. Toutefois, le caractère

²⁰⁷ Sur le sang curatif combiné à la blessure guérie par le sang, voir Francis Gingras, *Erotisme et merveille dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2002, p. 437.

²⁰⁸ Voir *Protheselaus*, vers 4387-4389 et 4493-4498 : « La teste li sevrà del bu ;/ Asez a del sanc receü/ En un de ses ganz, si s’en vaît » et « Pus ad le sanc hors del gant mis/ A Dardanus en uoint le vis/ E mains e braz e tut le cors/ E par dedenz e par dehors ;/ Les eskerdes cheent aval/ Guariz est Dardanus del mal ».

²⁰⁹ Francine Mora, « Motifs merveilleux et romans d’antiquité : l’exemple du *Protheselaus* de Hue de Rotelande », *op. cit.*, sixième page.

²¹⁰ On trouve aussi le « Vassal Faez » ou simplement le « Faez ». L’épisode est construit sur la répétition lancinante du mot « faez », sous forme adjectivale ou nominale. Voir P, 4000, 4030, 4110, 4162, 4215, 4237, 4241, 4252, 4256, 4259, 4268, 4278, 4297, 4305, 4324, 4394, 4404, 4412.

²¹¹ Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 65. L’auteur remarque encore que le Faez n’est sans doute pas une création de Hue de Rotelande puisqu’on le retrouve dans des romans contemporains comme *Amadas et Ydoine* ou *L’Âtre périlleux*.

²¹² Sur cette couleur, qui est considérée comme la plus brillante de toutes au Moyen Âge, on consultera Michel Pastoureau, « Les Couleurs de la mort », dans *À Réveiller les morts*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, p. 98-99.

surmaturel de ces deux chevaliers ne fait pas d'eux des êtres dont on « s'esmerveille ». A contrario, le premier « s'esmerveille » devant la vaillance du héros [P, 4238-4240 et 4259-4261] et le second devant sa résolution [P, 4658-4659 et 4699-4700]. Ce déplacement du lexique de la merveille montre bien que « ce n'est plus la merveille qui étonne, c'est au contraire la merveille qui s'étonne²¹³ ». Pourtant l'essentiel n'est pas là. L'intrigue qui sous-tend ces deux épisodes n'a rien à voir avec la merveille, mais est d'ordre purement amoureux et sexuel. Protheselaus, qui a été invité à séjourner dans le château du Bloi, assiste à une scène des plus étonnantes : au moment du repas, une tête sanglante est posée devant une demoiselle qui, bien que très belle, est pauvrement vêtue. Le héros ne tarde pas à s'apercevoir que le Bloi est un amant trompé qui prend plaisir à torturer sa maîtresse²¹⁴. Dans l'épisode du Faez, ce dernier apparaît comme étant « tachelez mult e lentilus » [P, 4048], c'est-à-dire couvert de pustules et de taches de rousseur²¹⁵. C'est le portrait-type d'un individu touché par la lèpre. Avoir la peau semée de taches de rousseur est une sorte de maladie de peau, et à une époque où ces maladies sont fréquentes et redoutées, la lèpre en est la forme extrême ; surtout celle-ci passe pour être au Moyen Âge une maladie vénérienne²¹⁶. L'intérêt que le Faez porte à la Pucelle Sauvage²¹⁷ n'est rien autre qu'un ardent désir, et il s'agirait pour Protheselaus de

²¹³ Francine Mora, « Motifs merveilleux et romans d'antiquité : l'exemple du *Protheselaus* de Hue de Rotelande », *op. cit.*, sixième page.

²¹⁴ Sur ce passage, voir Félix Lecoy, « Un Épisode du *Protheselaus* », *op. cit.*, p. 477-518.

²¹⁵ Sur les préjugés médiévaux sur la rousseur, voir Michel Pastoureau, « Rouge, jaune et gaucher, notes sur l'iconographie médiévale de Judas », dans *Couleurs, images, symboles, études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, p. 69-83.

²¹⁶ Sur la lèpre, on consultera Geneviève Pichon, « La Lèpre et le péché : étude d'une représentation médiévale », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 38, 1988, p. 147-157. Nous remercions madame Pichon de nous avoir signalé cette référence. Voir aussi Philippe Walter, *Canicule, essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, *op. cit.*, p. 79.

²¹⁷ La Pucelle Sauvage, dont Hue souligne l'élégance (« Cointe la vit e ben vestue » [P, 4173]) est au demeurant une charmante demoiselle, au fait des us et coutume courtois, et non une sauvageonne échouée. Ni son nom, ni celui du Faez ne sont en adéquation avec leur caractère.

préserver une demoiselle des ardeurs d'un chevalier atteint d'une telle maladie²¹⁸. On le voit, la merveille, sitôt évoquée, est abaissée au niveau le plus bas, celui des relations charnelles ; et les êtres à la semblance merveilleuse ne sont en définitive que des hommes, chez qui les bas instincts surpassent toutes qualités morales, tandis que Protheselaus se pare des caractères de la merveille : ses adversaires « s'esmerveillant » à son égard. « On observe donc une inversion des rôles qui vise certes à mettre en valeur le héros, mais qui peut prendre aussi une tonalité discrètement parodique²¹⁹ ».

²¹⁸ Nous nous écartons ici de l'interprétation de Marie-Luce Chênerie, « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 224, qui propose de voir à travers ces deux épisodes une allégorie religieuse.

²¹⁹ Francine Mora, « Motifs merveilleux et romans d'antiquité : l'exemple du *Protheselaus* de Hue de Rotelande », *op. cit.*, neuvième page.

À la manière de Chrétien de Troyes, Hue se lance dans une entreprise de rationalisation de la merveille, mais il va plus loin que son contemporain par ses tentatives de démystification qui raillent discrètement les motifs et donc les discrédite ; ce qui ne peut que surprendre de la part d'un auteur gallois, justement proche des sources du merveilleux, comme le remarque Marie-Luce Chênerie²²⁰. Mais Hue est un écrivain réfléchi qui utilise sciemment, parfois au second degré, des motifs existants. Et il ne faut pas se laisser induire en erreur par l'apparence que ceux-ci peuvent prendre chez un auteur qui manipule avec autant de malice les traditions littéraires. Par l'intermédiaire de ces motifs parodiés, s'affirme une écriture qui dénude ses modèles, les rassemble et les mélange, avant de revêtir autrement la fiction avec les oripeaux dont ont été dépouillés les romans antérieurs. Prend alors sens cet étrange catalogue de motifs, déjà vus dans la littérature arthurienne, que les œuvres de Hue cousent autrement, dans une syntaxe originale aux effets de sens inédits, pour façonner sa propre fiction.

²²⁰ Marie-Luce Chênerie, « Introduction à *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 38.

C. LES RÉMINISCENCES

Le texte médiéval, s'il est réécriture, est pris entre son modèle et le désir de l'abandonner afin de conquérir son autonomie. Ainsi, dans les romans de Hue, on sent les résonances des élaborations précédentes, on perçoit d'autres épisodes à travers les textes qu'on lit. Cependant, il faut garder en mémoire que « les romans du Moyen Âge ont un air de famille qui risque aussi toujours de dissimuler d'autant mieux ce qu'ils ont d'incomparable²²¹ » ; le texte cherche en effet à se libérer de son modèle, en adaptant, en faisant ressortir l'originalité de la nouvelle composition.

1. Hue de Rotelande et Chrétien de Troyes

Les romans de Chrétien de Troyes semblent constituer, pour Hue, un véritable réservoir d'épisodes, de personnages et de structures. *Ipomedon*, en particulier, propose une sorte de parcours mémoriel dans l'univers mis en place par Chrétien ; en effet, les héros de Hue sont invités à revisiter les lieux de l'aventure chers au maître champenois. Ceux-ci se font les pèlerins d'un passé littéraire dont Hue orchestre la visite à travers un dispositif constitué d'emprunts, de reliquats, de surgissements, comme au hasard des souvenirs de l'auteur qui puise dans les tréfonds de sa mémoire livresque. À travers les romans de Hue, le lecteur est en mesure de retracer l'itinéraire des protagonistes de Chrétien²²².

²²¹ Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources*, op. cit., p. 34.

²²² Nous n'entrons pas ici dans les analyses de style. Les avis au sujet de la versification des romans de Hue divergent. Janine Delcourt-Angélique et Gustav Gröber pensent que le style de Hue est proche de celui de Chrétien, alors que Lucy Gay le juge foncièrement différent. Voir Janine Delcourt-Angélique, « Le Motif du tournoi de trois jours avec changement de couleur destiné à préserver l'incognito », dans *An Arthurian Tapestry*, Glasgow, Varty, 1981, p. 176 ; Gustav Gröber, *Grundriss der Romanischen*

Dans *Ipomedon*, l'une des aventures à laquelle fait face le héros, aventure qui est présentée comme une diversion dans le récit des péripéties qui doit conduire le personnage auprès de celle qu'il aime, devient le lieu de croisement avec le premier roman de Chrétien²²². Au cours du voyage durant lequel Ipomedon chemine en compagnie d'Ismeine et d'un nain, le héros vole au secours de la jeune femme qui doit subir les assiduités de prétendants importuns, qui se sont épris d'elle. À trois reprises, Ipomedon se débarrasse sans mal de ses adversaires [I, 8122-9018]. Le triple combat contre des chevaliers aux intentions quelque peu lubriques s'inspire d'*Érec et Énide*. Dans le roman de Chrétien, Érec défend par trois fois sa jeune épouse des assauts de chevaliers-brigands²²³. Emprunté également à cet ouvrage, le trio formé par Ydier, sa demoiselle et son nain. Or, dans *Ipomedon*, ce n'est plus le méchant chevalier qui est accompagné d'une demoiselle et d'un nain, mais le héros. Quant au nain, ce petit personnage sarcastique, malfaisant et naturellement pervers dans *Érec*, il devient un être délicieux et courtois chez Hue²²⁴ ; ce n'est pas un « nains cuvers » et « fel²²⁵ », mais « mut curteis e enseigné » [I, 8190] qui est préposé à la conduite et au bien-être du

Philologie, Strasbourg, Trübner, 1888-1902, tome II, p. 585 ; Lucy Gay, « Hue de Rotelande's *Ipomedon* and Chrétien de Troyes », *Publications of the Modern Language Association of America*, n° 32, 1917, p. 488-491 ; Franz Kluckow, « Zum Motiv des Dreitägigen Turniers : Steht der *Ipomedon* stofflich unter Chrestiens Einfluss ? », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, n° 168, 1935, p. 90. Il convient de rappeler ici la mise en garde d'Anthony Holden, dans son édition de *Guillaume d'Angleterre*, *op. cit.*, p. 27, au sujet des coïncidences verbales : « N'oublions pas, cependant, que nos auteurs se servent de la *koinè* littéraire de l'époque, et on sait combien la langue du roman, avec son accumulation d'octosyllabes à rimes plates, est conventionnelle et limitée dans ses ressources. La part d'innovation linguistique dévolue à l'écrivain est restreinte, et les vers identiques se répètent sans cesse d'ouvrage en ouvrage ».

²²² Voir aussi Johan Vising, *Anglo-Norman Language and Literature*, Londres, Oxford University Press, 1923, p. 46, et Jean-Charles Huchet, « *Ipomedon* » et « *Protheselaus* », *op. cit.*, p. 984. Ces derniers considèrent qu'*Ipomedon* est un roman de formation amoureuse et chevaleresque sur le modèle d'*Érec et Énide*.

²²³ *Érec et Énide*, *op. cit.*, vers 2761-4300.

²²⁴ On ne trouve, dans les romans contemporains, qu'un seul autre nain à avoir un tel comportement, celui du *Bel Inconnu*, Tridogolain. Sur les nains et les couples qu'ils forment avec leur maître, voir Anne Martineau, *Le Nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

²²⁵ *Érec et Énide*, *op. cit.*, vers 235 et 218.

héros. Dans cette séquence, Hue a condensé, dans un jeu syllephtique²²⁷, différents épisodes empruntés au roman de Chrétien, qu'il fait se superposer afin de surimprimer les glissements de sens. Ce passage souligne que l'auteur d'*Ipomedon*, tout en se plaçant sous la tutelle du père fondateur du roman arthurien, sait habilement s'en démarquer²²⁸.

Dans *Cligès*, Hue a puisé l'épisode du tournoi de trois jours avec changement d'armure, destiné à préserver l'incognito du chevalier²²⁹. Janine Delcourt-Angélique prétend que Chrétien a donné une forme littéraire au motif, que Hue s'en est simplement inspiré et qu'il a mal copié le passage : l'auteur d'*Ipomedon* « a brodé sur un schéma donné, [en a] modifié le sens et la forme. Mais derrière la transformation, on retrouve le modèle plus simple et plus homogène de *Cligès*²³⁰ ». Que cet épisode soit une pure invention de Chrétien ou, comme le pensent d'autres critiques²³¹, qu'il ait élaboré un motif déjà existant et aux origines lointaines, le lecteur d'*Ipomedon*, devant cet épisode,

²²⁷ Voir Michael Riffaterre, « La Syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, 1979, p. 496-501.

²²⁸ Dans *Protheselaus*, vers 5013-5938, il est un épisode similaire au cours duquel Ismeine accompagnée d'un chevalier est attaquée, à trois reprises, par des hommes aux louches intentions. Cependant, le premier chevalier n'est autre que le héros, qui ayant vaincu le compagnon de la jeune femme, prend sa place et combat tour à tour le sénéchal et le roi de Danemark. Aussi, au lieu d'abattre son dernier adversaire, il sympathise avec lui et abandonne pour un temps la pauvre Ismeine.

²²⁹ Voir William Calin, « The Exaltation and Undermining of Romance : *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 111-124, et Anthime Fourier, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 447. Outre cet épisode, on remarquera que le portrait d'*Ipomedon* ressemble fort à celui de *Cligès*. Un rayon émane de la beauté de *Cligès* dont le palais resplendit comme s'il était irradié par la rouge clarté du soleil ; à l'entrée d'*Ipomedon*, l'éclat de sa beauté illumine toute la salle, tout comme, après une nuit profonde, le soleil apporte la lumière du jour et son rayonnement. *Cligès* est blond, *Ipomedon* aussi. Le visage de *Cligès* ressemble à une rose fraîche éclos, tandis que celui d'*Ipomedon* est marqué d'une légère rougeur de confusion. Chrétien consacre six vers à l'ouvrage de la Nature, Hue dix. Sont évoquées ensuite les qualités morales des deux héros, que toute l'assistance contemple. Cependant, si Fénice regarde *Cligès*, La Fièvre est la seule à ne pas contempler *Ipomedon*. On remarquera qu'à la différence de Chrétien, Hue a supprimé les parallèles entre le héros et Narcisse ou Tristan, sans doute pour ne pas surimprimer ces histoires d'amour tragiques à sa propre composition.

²³⁰ Janine Delcourt-Angélique, « Le Motif du tournoi de trois jours avec changement de couleur destiné à préserver l'incognito », *op. cit.*, p. 183. Cependant, dans la mesure où Chrétien ajoute une journée supplémentaire au tournoi, augmentant ainsi le nombre des combats, le tournoi décrit dans *Cligès* ne peut donc être que moins simple et moins homogène. C'est ce que croit aussi Laura Hibbard, *Mediaeval Romance in England*, *op. cit.*, p. 227.

²³¹ Voir Charles Carter, « *Ipomedon*, an Illustration of Romance Origin », *op. cit.*, p. 252 ; Susan Crane, *Insular Romance, Politics, Faith, and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*, *op. cit.*, p. 158 ; Franz Kluckow, « Zum Motiv des Dreitägigen Turniers : Steht der *Ipomedon* stofflich unter Chrestiens Einfluss ? », *op. cit.*, p. 90 ; Jessie Weston, *The Three Day's Tournament, a Study in Romance and Folk-Lore*, *op. cit.*, p. 53. Pour la postérité de ce motif, voir par exemple Emmanuel Cosquin, « Contes populaires lorrains », *Romania*, n° 8, 1879, p. 545-552.

songe en premier lieu au roman de Chrétien, ne serait-ce que par la succession des couleurs des armures (noires, vermeilles et blanches dans *Cligès*²³², blanches, vermeilles et noires dans *Ipomedon*)²³³. On notera que si Cligès prend soin de dissimuler ses armes de couleur différente afin de ne pas être découvert en chemin avant d'arriver au tournoi²³⁴, Ipomedon ne prend pas cette précaution. Ainsi rencontre-t-il, dans la forêt, le roi Meleager qui pourtant ne semble pas remarquer l'équipement du héros, et jamais il ne fera le rapprochement entre le vainqueur du tournoi et ce chevalier qu'accompagnent trois écuyers montant trois chevaux de robes différentes, portant des équipements de couleur blanche, rouge et noire, assortis à leur destrier. Toutefois, Hue ne s'est pas contenté du jeu d'inversion des couleurs entre les armures de son chevalier et de celui de Chrétien. Il brouille les référents, si bien que les personnages qui prennent soin de préserver leur incognito lors du tournoi en viennent à se croiser, voire se télescoper²³⁵. Ipomedon revêt en effet, tour à tour, des armes blanches, vermeilles et noires. Or, le troisième jour, alors qu'Ipomedon porte une armure noire, le duc d'Athènes, qui n'avait pas encore assisté au tournoi, y prend part, tout de rouge vêtu. À l'apparition de ce dernier, les spectateurs ne peuvent que le prendre pour Ipomedon, qui la veille avait remporté le prix du tournoi, alors qu'il avait revêtu des armes vermeilles. Cependant, le véritable Ipomedon ne tarde pas à renverser cet adversaire et à lui infliger la punition de se départir de ses armes et d'en prendre de nouvelles [I, 5763-5764]. Du côté du public, la stupeur est grande : le vainqueur d'hier est le vaincu de ce jour [I, 5645-5670] et La Fièvre s'« anguise e turmente » [I, 5708] à la vue de son ami déconfit. Ce jeu sur les

²³² Si on fait abstraction de l'armure verte de Cligès.

²³³ On notera également que si dans *Cligès* (vers 4596) le héros, de noir vêtu, combat Sagremor le Desreez, Ipomedon, en armure noire, s'élance, lui, contre Sicanius le desreie [I, 6089]. La parenté des noms de ces deux personnages ne peut être vraisemblablement due qu'à un clin d'œil de Hue à l'œuvre de son confrère champenois.

²³⁴ *Cligès*, *op. cit.*, vers 4542-4546.

²³⁵ Voir Norris Lacy, « Motif Transfer in Arthurian Romance », *op. cit.*, p. 157-168.

couleurs s'avère pour le moins incongru et amusant dès lors qu'on pense à l'épisode traité par Chrétien de Troyes. Multipliant les clins d'œil à l'ouvrage de son confrère champenois, Hue joue sur les codes et les limites de tels procédés de reconnaissance.

L'auteur d'*Ipomedon* doit encore au *Chevalier de la charrette* le tournoi du Noauz au cours duquel Lancelot, en armure vermeille, combat le fils du roi d'Irlande. À son tour, Ipomedon se bat contre Monesteus, qui est « filz le rei de Irlande » [I, 2427]²³⁶. Hue a également trouvé dans ce roman le personnage du « dru la reïne²³⁷ ». Bien que le mot « dru » n'apparaisse jamais dans le roman de Chrétien²³⁸, la relation qui unit Ipomedon à la reine Medea semble bien être une espiègle contrefaçon de celle qu'entretiennent Lancelot et Guenièvre. Alors que Lancelot est l'amant accepté de Guenièvre et que le roi Arthur ignore tout de cette union, Ipomedon, dès son arrivée à la cour de Meleager, propose au souverain de jouer le rôle de « dru la reïne » et d'avoir pour fonction de servir Medea à table, de l'escorter jusqu'à sa chambre et de lui donner deux baisers par jour [I, 5984-3031]. Or, tandis que la reine est toute émoustillée par les baisers du héros, qui sont pour elle « bone mecine » [I, 5514], Ipomedon ne prend pas sa charge au sérieux, d'autant plus qu'il néglige, contrairement à Lancelot, les exercices chevaleresques, ce qui lui vaut ainsi le surnom de « recreant » [I, 3130]. C'est que si Ipomedon joue pendant deux mois le rôle de « dru la reïne » sans aimer celle-ci, c'est simplement pour conquérir l'amour d'une autre femme, la nièce du roi. Ici encore, les personnages se superposent et se télescopent ; le héros, s'il fait la cour à la femme du roi, aime en secret la nièce de ce dernier. Dans ce passage enfin, la morale courtoise est

²³⁶ Voir Janine Delcourt-Angélique, « Le Motif du tournoi de trois jours avec changement de couleur destiné à préserver l'incognito », *op. cit.*, p. 181.

²³⁷ Voir Lucy Gay, « Hue de Rotelande's *Ipomedon* and Chrétien de Troyes », *op. cit.*, p. 475-476.

²³⁸ Le mot, en revanche, apparaît dans *Érec* et concerne Énide (vers 2435), ainsi que dans *Le Conte du Graal* au sujet de la sœur de Grinomalanz (vers 8978).

bien différente de celle que prône Chrétien de Troyes²³⁸. L'amour, dans *Le Chevalier de la charrette*, qui place l'être aimé sur un piédestal, tend à faire de l'amant un être insensible à la honte, à la disgrâce et même à la douleur. Rien de tel chez Hue ; Ipomedon feint la couardise et quand il se bat incognito lors du tournoi, qu'il en remporte le prix et obtient le droit de demander la main de la Fièrre, il part sans même échanger un mot avec celle-ci et reste loin d'elle pendant plus d'un an. Aussi, lorsque les personnages de Hue se retrouvent enfin, ils ne font guère preuve de la même retenue que les protagonistes des ouvrages de Chrétien. Le ton est bien différent d'un roman à l'autre. Alors que dans *Le Chevalier de la charrette*, Chrétien, afin d'illustrer le langage du désir, se sert d'images à caractère religieux²³⁹, Hue ne prend pas une telle précaution et écrit que ses personnages « se entrefoutent tute jur » [I, 10516]. La réécriture de l'union courtoise de Lancelot et Guenièvre dans *Ipomedon* a rompu le lien qui unissait la prouesse à l'amour. Ce passage détourné de sa direction première, transplanté dans un nouveau contexte, fonctionne bien comme l'un des lieux où le texte, tout en faisant de l'œil au lecteur, attire son regard sur ce qui se joue, c'est-à-dire sur l'écriture d'une nouvelle morale courtoise fondée sur l'accomplissement sexuel²⁴⁰.

Au *Chevalier au lion* et au *Conte du Graal*, Hue a emprunté la disposition et le fonctionnement de la cour arthurienne²⁴¹ ; la cour de Meleager tend à se superposer à

²³⁸ Voir Lucy Gay, « Hue de Rotelande's *Ipomedon* and Chrétien de Troyes », *op. cit.*, p. 476-477.

²³⁹ *Le Chevalier de la charrette*, vers 4661: « Car en nul cors saint ne croit tant » et vers 4699 : « Car il i suefre grant martire ». Voir également la notice de Daniel Poirion dans son édition des œuvres de Chrétien (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, p. 1248). Le ton de l'ouvrage de Hue est également bien différent de celui d'*Érec et Énide*, roman dans lequel Chrétien écrit : « Ainçois que ele se levast,/ Ot perdu le non de pucele;/ Au matin fu dame novele » (vers 2102-2104).

²⁴⁰ Nous aurons l'occasion de revenir sous cet aspect du texte. Voir *infra*, chapitre II, p. 236-238. Quant à *Protheselaus*, il emprunte au *Chevalier de la charrette* l'épisode du chevalier emprisonné. Sur ce passage, voir Richard Trachsler, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans les *Merveilles de Rigomer* ? », *op. cit.*, p. 180-193. Pour un avis plus nuancé, on consultera Anthony Holden, *Protheselaus*, *op. cit.*, p. 8.

²⁴¹ La cour de Meleager semble être calquée sur celle du roi Arthur. Sur ce sujet, on consultera Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 52. Pour un avis plus nuancé, voir J. Marshall, « Compte-rendu d'*Ipomedon* », *op. cit.*, p. 196-197, et Roberta Krueger, « The Author's Voice : Narrators, Audiences, and

celle du roi Arthur : « C'est ainsi que Méléager, nouvel Arthur, est entouré non seulement de son neveu Capanée où l'on peut reconnaître un autre Gauvain, mais encore de chevaliers comme le sénéchal Kaemius et Sicanus le Desrelié, où il est assez facile de reconnaître les démarquages de Keu, sénéchal d'Arthur, et de Sagremor le Desréé²⁴² ». Si le roi Meleager, dont l'arbitrage est précieux [I, 2086], est, en effet, de grande renommée, réputé pour sa sagesse et sa vaillance [I, 51-68], il est passif, à l'image d'Arthur dans les deux romans de Chrétien, si ce n'est que la lâcheté du roi de Calabre est plus marquée, montrant le souverain « mut pensif e murne » [I, 8074]. Le roi est également entouré de son sénéchal Caemius, tout aussi médisant que son homologue Keu²⁴³, et de son neveu Capaenus, parangon de courtoisie, qui rappelle le neveu d'Arthur, sans toutefois aucune galanterie le prédisposant aux aventures féminines. Capaneus n'est effectivement pas Gauvain ; chevalier accompli, ce dernier reste traditionnellement vaincu, ce qui n'est pas le cas du premier, jeté à bas de sa monture chacun des trois jours que dure le tournoi [I, 4480-5531]. Un passage d'*Ipomedon*, qui met tous ces personnages en scène, rappelle même de façon précise la réunion traditionnelle de la cour arthurienne à Carduel, dans l'attente de l'aventure qui

the Problem of Interpretation », *op. cit.*, p. 122. Gervais de La rue, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands*, *op. cit.*, p. 286-287, note qu'Ipomedon se distingue à la cour du roi Arthur, lequel règne en France, et qu'il y mérite les éloges des chevaliers de la Table ronde. Or, il ne s'agit pas d'Arthur, mais du roi Atreüs, dont le nom apparaît parfois, dans certains manuscrits, sous la forme altérée d'Artus. Voir Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 607. Toutefois, le nom de ce souverain est peut-être un clin d'œil de Hue au personnage d'Arthur.

²⁴² Francine Mora, « Remploi et sens du jeu dans quelques textes médio-latins et français des XII^e et XIII^e siècles », dans *Auctor et auctoritas, invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des Chartes, 2001, p. 219-230. Il faut encore ajouter qu'Ipomedon, comme Perceval, affronte le sénéchal du roi ; la blessure que reçoit ce dernier est presque identique d'un roman à l'autre : Caemius a l'épaule transpercée [I, 5073] et Keu la clavicule déboîtée et le bras cassé (vers 4310).

²⁴³ Si Caemius ressemble bien à Keu dans la mesure où lui aussi a l'habitude de dire des méchancetés, il faut noter que, à la différence de celui-ci, ce n'est jamais lui qui raille le héros. Sur ce sujet, voir Lucy Gay, « Hue de Rotelande's *Ipomedon* and Chrétien de Troyes », *op. cit.*, p. 471. Un autre personnage, présent dans *Protheselaus*, est à rattacher au *Conte du Graal*, l'oncle ermite [P, 5123]. Sur celui-ci, voir Paul Bretel, *Les Ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Paris, Champion, 1995.

ne manque jamais de se produire²⁴⁵. Ipomedon, déguisé en fou, se présente, tel le « nice » Perceval à la cour de Meleager, où son apparition suscite l'hilarité générale²⁴⁶. Il arrache au roi la promesse de lui accorder la première aventure qui se présentera. C'est alors qu'arrive une messagère implorant le roi de lui assigner un champion qui saura défendre sa maîtresse contre les assauts du vil Leonin. Seul Ipomedon a le courage d'entreprendre une telle aventure. La première différence entre cet épisode et le récit de Chrétien est que l'arrivée d'Ipomedon provoque le rire de l'assistance [I, 7805-7806], contrairement à celle de Perceval (mis à part les quelques sarcasmes de Keu). La seconde est que si Arthur refuse traditionnellement de manger avant qu'une aventure se présente à sa cour²⁴⁷, le roi Meleager et ses convives n'ont pas une telle circonspection. Au contraire, ils sont bien attablés :

Li mangers durat lungement,
Mut sunt tuit servi richement
De bons vins clers e de clarez
E de pimenz e de murrez,
Meint cingne i out e meinte grue [I, 7937-7941].

Il est amusant de remarquer que les vers qui suivent cet extrait présentent l'entrée de la messagère au milieu des convives occupés à festoyer²⁴⁸. Cette scène, on le voit, présente une belle parodie des us et coutumes de la cour arthurienne. Aussi, encore une fois, le personnage de la messagère se télescope avec un autre, celui de la demoiselle entreprenante qui entre dans le lit du héros, et Hue de nous livrer alors une « refaçon malicieuse de la scène bien connue du *Conte du Graal*²⁴⁹ ». Tandis que chez Chrétien,

²⁴⁵ Voir Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, note au vers 8035, p. 560-561.

²⁴⁶ On remarquera que dans *Le Chevalier au lion* et *Ipomedon* l'arrivée de la messagère à la cour coïncide avec la folie du héros (folie supposée pour Ipomedon, mais bien réelle pour Yvain). Voir *Le Chevalier au lion*, édité par Mario Roques, Paris, Champion, 1960, vers 2694-2830.

²⁴⁷ Voir *Le Conte du Graal*, *op. cit.*, vers 2764-2768.

²⁴⁸ Sur les personnages qui ont bon appétit, voir aussi Sicanius le desreie [I, 6437-6438].

²⁴⁹ Guy Raynaud de Lage, « Compte rendu d'*Ipomedon* », *op. cit.*, p. 283. Sur cet épisode où le sens de l'hospitalité se couple à l'intérêt amoureux, on consultera Matilda Bruckner, *Narrative Invention in*

Perceval et la jeune fille restent courtoisement « li uns lez l'autre, boche a boche²⁵⁰ », il en va bien autrement dans *Ipomedon*. À chaque étape du voyage qu'ils ont entrepris, la messagère vient se glisser dans le lit du héros qui, au cours de la première nuit, fait semblant de vouloir dévorer la main de la demoiselle [I, 8843-8856]. Le soir suivant, Ipomedon lève son épée, comme s'il voulait lui trancher la main [I, 9152-9160]. Les gestes d'Ipomedon, quand il approche la main de la jeune femme de sa bouche et quand il brandit son épée, sont autant de jeux érotiques qui, tout en singeant et atténuant la violence sexuelle, permettent de garder la morale sauve et d'assurer la continence absolue du héros²⁵¹. Cependant, comme le remarque Marie-Luce Chênerie²⁵², l'humiliation d'Ismeine rappelle celle d'Iseut, tentée par Tristan déguisé en fou ; d'ailleurs, l'épithète « le bloie », caractéristique d'Iseut, est attribuée, au moins une fois, à Ismeine [I, 3754]. Les romans de Hue partageraient donc d'autres références avec les romans arthuriens.

2. Les allusions aux romans bretons

Au cours de leurs pérégrinations, les héros de Hue rencontrent bien des aventures que l'on ne trouve pas chez Chrétien, mais ailleurs. Ainsi *Ipomedon* prendrait-il modèle sur *Le Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu, dans la mesure où les deux romans présenterent quelques similitudes. Lorsque le héros arrive à cheval devant le roi, alors

Twelfth-Century French Romance : the Convention of Hospitality, 1160-1200, op. cit., p. 75. Voir aussi ; Judith Weiss, « Ineffectual Monarchs : Portrayals of Regal and Imperial Power in *Ipomedon*, *Robert le Diable* and *Octavian* », dans *Cultural Encounters in the Romance of Medieval England*, Cambridge, Brewer, 2005, p. 59-60.

²⁵⁰ *Le Conte du Graal, op. cit.*, vers 2023.

²⁵¹ Sur ce sujet, voir Charles Méla, *La Reine et le Graal : la conjointure dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984, p. 282.

²⁵² Marie-Luce Chênerie, « La Dénomination des personnages féminins dans les romans de Hue de Rotelande », dans *Miscellanea Mediaevalia, mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, tome I, p. 355.

attablé, il reste obstinément en selle jusqu'à ce qu'on accède à sa requête. Le nain, qui accompagne la messagère, ne prend pas part au discours avec le roi, tandis que la demoiselle transmet au souverain les salutations de sa maîtresse avant de lui expliquer la raison de sa présence. Face à la requête de la messagère, le roi reste coi et regarde autour de lui, attendant en vain qu'un chevalier se propose de tenter l'aventure qui se présente. La jeune femme se plaint alors de la manière dont on traite sa cause, et c'est le héros qui se porte à son secours. On notera également que Tholomeu ressemble à Robert²⁵³ et que le nain courtois fait penser à Tidogolain. Le jugement des critiques sur la parenté de ces deux romans est partagé ; si certains prétendent que Hue a copié *Le Bel Inconnu*²⁵⁴, d'autres réfutent la ressemblance, faisant valoir la datation du roman de Renaud de Beaujeu, de dix à vingt ans postérieur à celui de Hue²⁵⁵. Quelques-uns pensent encore que les deux ouvrages puisent leur inspiration dans un autre, *Partonopeus de Blois*²⁵⁶. Le fait est que les textes présentent chacun un tournoi se déroulant sur trois jours. Selon Charles Carter, *Ipomedon* ne peut être associé à *Partonopeus* puisqu'il manque, dans ce dernier roman, le jeu des couleurs lors du tournoi ainsi que le départ secret du héros²⁵⁷. Le critique croit plutôt que les deux ouvrages dériveraient d'une même origine, un *Lancelot*, peut-être la source française du

²⁵³ Le couple *Ipomedon*-Tholomeu peut aussi être rapproché de Tristan et de son maître Gornemund.

²⁵⁴ Charles Carter, « *Ipomedon*, an Illustration of Romance Origin », *op. cit.*, p. 256 ; Franz Kluckow, *Protheselaus, ein altfranzösischer Abenteuerroman*, *op. cit.*, p. 26 ; Jessie Weston, *The Three Day's Tournament, a Study in Romance and Folk-Lore*, *op. cit.*, p. 5.

²⁵⁵ Voir Maria Bendinelli Predelli, *Alle origini del Bel Gherardino*, Firenze, Olschki, 1990 ; E. Brugger, « Der schöne Feigling in der Arthurischen Literatur », *op. cit.*, p. 123-173 ; Claude Luttrell, *The Creation of the First Arthurian Romance*, *op. cit.*, p. 110-113. Pour ces derniers, *Ipomedon* et *Le Bel Inconnu* appartiennent à une source ancienne, aujourd'hui perdue.

²⁵⁶ Voir Fay Fisher, *Narrative Art in Medieval Romances*, *op. cit.*, p. 73-77, et Anthime Fourier, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 447-449. Le jugement de Laura Hibbard, *Mediaeval Romance in England*, *op. cit.*, p. 228-229, est plus nuancé, remarquant des points communs entre les deux œuvres (une héroïne veut conduire ses affaires amoureuses comme elle l'entend et confesse son amour à sa confidente), mais ne sachant lequel est la source de l'autre.

²⁵⁷ Charles Carter, « *Ipomedon*, an Illustration of Romance Origin », *op. cit.*, p. 252-253.

Lanzelet d'Ulrich von Zatzikhoven²⁵⁷. Henry Ward et Jessie Weston attirent l'attention sur le fait qu'un tournoi de trois jours prend place dans le *Lancelot* attribué à Gautier Map²⁵⁸. Hue pourrait donc s'inspirer de Gautier, d'autant plus que Hue fait référence à ce dernier²⁵⁹. James Bruce, cependant, ne croit pas qu'une allusion à Gautier Map, séparée par presque cinq cents vers de la description du tournoi, prouve que Gautier ait pu écrire un *Lancelot* dont se serait inspiré l'auteur d'*Ipomedon*²⁶⁰.

Néanmoins, il faut remarquer que Gautier, dans son *De Nugis curialium*, évoque un tournoi de trois jours²⁶¹. Seulement, cette allusion reste des plus discrètes dans le récit de Gautier Map, et le fait de trouver, dans *Ipomedon*, le nom de Gautier ne prouve pas non plus que Hue s'inspire de l'ouvrage de son compatriote²⁶², comme cela ne garantissait pas que Hue avait pris pour modèle un *Lancelot* qu'aurait composé Gautier. Or, le motif du tournoi de trois jours n'est pas le seul élément qui se retrouve d'une œuvre à l'autre. On peut relever l'épisode du religieux qui reprend le métier des armes²⁶³ et les propos désobligeants sur les hommes d'église, qui se multiplient d'une œuvre à l'autre. Tandis que dans son *De Nugis curialium*, Gautier passe en revue les

²⁵⁷ C'est ce que croit aussi Jessie Weston, *The Three Day's Tournament, a Study in Romance and Folk-Lore*, op. cit., p. 10. Il semblerait toutefois, selon cette dernière, qu'*Ipomedon* ne dérive pas directement de cet original perdu, le roman de Hue conservant des éléments archaïques dont on ne relève pas trace ailleurs.

²⁵⁸ Henry Ward, *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, op. cit., p. 735, et Jessie Weston, *The Three Day's Tournament, a Study in Romance and Folk-Lore*, op. cit., p. 8-9.

²⁵⁹ Voir Fortunata Latella, « Gualtiero Map e i primi sviluppi del romanzo arturiano », *Le Forme e la storia*, n° 5-8, 1986-1987, p. 45-59.

²⁶⁰ James Bruce, *The Evolution of Arthurian Romance*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, tome I, p. 371-372. Voir aussi Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 344.

²⁶¹ Les deux éditeurs d'*Ipomedon*, Eugen Kölbing et Anthony Holden, ont remarqué cette correspondance, que le dernier nuance, étant donné que l'ouvrage de Gautier Map n'a pas été porté devant le public du vivant de son auteur. Toutefois, les histoires rapportées par celui-ci circulaient à la cour de Henri II, et certains feuillets passaient de mains en mains. Hue aurait pu avoir accès à cet épisode, si tant est qu'il se trouvait dans les chapitres en circulation. Sur ce sujet, voir l'introduction d'Alan Bate à sa traduction du *De Nugis curialium*, op. cit., p. 48.

²⁶² Hue de Rotelande et Gautier Map ont tous deux des attaches dans la région de Hereford.

²⁶³ Voir Gautier Map, *De nugis curialium*, op. cit., p. 58 et *Protheselaus*, vers 5123. Il est intéressant de remarquer que les aventures de ces deux hommes d'église surviennent, dans les deux cas, en Bourgogne. Voir Michèle Guéret-Laferté, « Les Chemins de l'aventure dans les romans de Hue de Rotelande », dans *Géographie dans les textes narratifs médiévaux*, Greifswald, Reineke, 1996, p. 51-58.

différents ordres monastiques afin de montrer l'hypocrisie, la cupidité et la sexualité effrénée des Cisterciens, Hue évoque, dans le prologue de *Protheselaus*, la vénalité des Bénédictins [P, 1-30] et mentionne un chanoine, dans *Ipomedon*, passé maître dans l'art de la séduction [I, 5520-5522]. Les propos désobligeants sur les femmes sont légion tant chez Gautier que chez Hue ; incarnation du mal, la femme passe son temps à provoquer des disputes, tout en ayant un appétit sexuel des plus développés²⁶⁵. On peut encore noter les motifs du travestissement, que Gautier exploite dans un conte intitulé *Sadius et Galon*²⁶⁶. Il est vrai que toutes ces ressemblances restent des points de détail, qui montrent toutefois la parenté d'esprit entre les deux auteurs, qui s'amusent avec le roman courtois et en prennent le contre-pied. Ces quelques mots d'Alan Bate, caractérisant la littérature latine à la cour de Henri II, pourraient fort bien convenir aux ouvrages de Hue : « On a l'impression de surprendre ces *clerici* en train de se dire : Ça y est ; la reine, les Poitevins et les Français sont partis. Enfin on peut se donner à la littérature qui nous plaît²⁶⁷ » – une littérature qui, en l'absence des tenants de la *fin'amor*, parodie l'amour courtois et la chevalerie²⁶⁸.

Il semblerait, selon Urban Holmes, que Hue de Rotelande ait sous les yeux, au moment où il écrit, certains lais de Marie de France²⁶⁹ ; Guy Raynaud de Lage voit même dans *Ipomedon* « des cadences qui rappellent parfois celles de Marie de

²⁶⁵ Gautier Map, *De nugis curialium*, op. cit., p. 226-237. Sur Hue, voir *infra*, chapitre II, p. 187-189.

²⁶⁶ Galon, qui doit combattre un géant, refusant que Sadius le remplace, se décide à combattre sous les armes de son ami. Voir Gautier Map, *De nugis curialium*, op. cit., p. 58.

²⁶⁷ Alan Bate, « La Littérature latine d'imagination à la cour d'Henri II d'Angleterre », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 24, 1991, p. 15.

²⁶⁸ Elisabeth Schulze-Busacker émet l'hypothèse d'un rapprochement avec l'esprit du *Roman de Renart*, dont la première branche se situe aux environs de 1180. Cette idée nous semble moins convaincante. Que Hue ait emprunté à cet ouvrage le surnom de l'héroïne d'*Ipomedon*, tiré de celui de l'épouse de Noble, et que ce dernier ait inspiré le personnage de Leonin ne suffit pas pour prouver un tel amalgame. Voir Elisabeth Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français*, op. cit.

²⁶⁹ Urban Holmes, *A History of Old French Literature from the Origins to 1300*, op. cit., p. 688.

France²⁶⁹ ». Il est vrai que la formulation de La Fièvre, qui se désole du départ d'Ipomedon : « Ne tu od mei ne jeo od tei » [I, 1446] paraît être le pendant du célèbre vers du *Chèvrefeuille* : « Ne vus senz mei ne jeo senz vus²⁷⁰ ». On peut également relever différents épisodes présents à la fois dans les *Lais* et *Protheselaus* : l'oiseau utilisé comme messenger (*Milon*), la séduction du héros par l'épouse de l'un de ses compagnons et la vengeance de celle-ci après qu'elle a été repoussée (*Larval*), la blessure du héros que seule une demoiselle peut soigner et la tempête en mer (*Guigemar*). Toutefois, comme le remarque Anthony Holden, ces épisodes ne sont pas confinés à ces seuls poèmes et se retrouvent dans de nombreuses autres œuvres²⁷¹. Les ressemblances qu'entreprendraient les écrits de Hue avec ceux de Marie ne sauraient être suffisantes pour démontrer que le premier se soit inspiré de sa consœur, encore moins qu'il l'ait parodié, d'autant plus que les épisodes de *Guigemar* cités plus haut sont présents dans la légende de Tristan.

Protheselaus semble en effet réemployer des éléments de l'épopée tristanienne [P, 2079-2837]. Le héros atteint par un coup empoisonné (l'épée du Morholt/la lance de Pentalis) part en mer attendre la mort, mais est recueilli par une proche parente de l'ennemi qui l'a blessé (Iseut/Sebile), laquelle le soigne grâce à ses exceptionnels talents de guérisseuse. On pourrait aller plus loin et voir dans *Ipomedon* un témoin indirect des passages perdus de l'œuvre de Thomas (que rappelle le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg). Ainsi retrouve-t-on, dans le premier roman de Hue, le héros qui révèle sa noblesse par son savoir-faire de chasseur, le thème de la reine adultère, le motif du

²⁶⁹ Guy Raynaud de Lage, « Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 142.

²⁷⁰ Marie de France, *Lais*, *op. cit.*, *Chèvrefeuille*, vers 78. On retrouve également dans *Protheselaus* et *Guigemar* la mention de « l'uevre Salemon », mais il s'agit d'un tour qui revient souvent dans les romans antiques, et les deux auteurs ont dû l'emprunter à ces derniers. Au sujet de cette expression, on se reportera à G. West, « L'Uevre Salemon », *The Modern Language Review*, n° 49, 1954, p. 176-182.

²⁷¹ Anthony Holden, *Protheselaus*, *op. cit.*, p. 6.

baiser dans la chambre, ainsi que la confession publique de la reine²⁷². Cependant, c'est avec les *Folies Tristan* qu'*Ipomedon* partage le plus de similitudes. À la cour du roi Meleager, Ipomedon se présente en fou, prétendant avoir vaincu le roi au combat et avoir été aimé de la reine. Comme dans les *Folies*, le chevalier déguisé en fou ne dit que la vérité, mais nul ne prend ses paroles au sérieux. Fait défaut toutefois à l'épisode de Hue la relation adultère secrète entre le fou et la femme du roi, et si Tristan parle à mots couverts pour se faire comprendre de la seule Iseut, Ipomedon dissimule son identité pour se moquer de la cour tout entière²⁷³. Mais c'est encore l'épilogue d'*Ipomedon* qui parodie le plus le *Tristan* de Thomas²⁷⁴ :

Tumas fine ci sun escrit.	Ipomedon a tuz amanz
A tuz amanz salut i dit,	Mande saluz en cest romanz,
As pensis e as amerus,	Par cest Hue de Rotelande ;
As emveius, as desirus,	De part le deu d'amur cumande
A enveisiez e as purvers,	Des or mes lealment amer,
A tuz cels ki orrunt ces vers.	Sens tricherie e senz fauser ;
Si dit n'ai a tur lor voleir,	E se nuls de amer se retrait
Le milz ait dit a mun poeir	Devant ço ke il ait sun bon fait,
E dit ait tute la verur	Enfin cil ert escumengé,
Si cum ja pramis al primur.	E puis si ait plener cungré
E diz e vers i ai retrait :	De enveisir la u il purra,
Pur essamplë issi ai fait	A souz ert cil ki plus avra.
Pur l'estorië embelir	A Credehulle a ma meisun
Quë as amanz deive plaisir	Chartre ai de l'absoluciu ;

²⁷² Voir Marie-Luce Chênerie, « Introduction à *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 37. On peut se demander également, tant dans le *Tristan* de Béroul que dans *Protheselaus*, d'où les ermites tirent tout leur argent. Ogrin achète pour Tristan et Iseut des manteaux de fourrure, des vêtements de soie et un cheval de parade, tandis que l'ermite rencontré par Protheselaus offre à ce dernier un magnifique destrier [P, 5167-5178].

²⁷³ Sur le discours du fou, voir *infra*, chapitre II, p. 175. On consultera aussi Morgan Dickson, « Verbal and Visual Disguise: Society and Identity in some Twelfth-Century Texts », dans *Medieval Insular Romance*, Cambridge, Brewer, 2000, p. 45.

²⁷⁴ Voir William Calin, « The Exaltation and Undermining of Romance: *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 122 ; Susan Crane, *Insular Romance, Politics, Faith, and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*, *op. cit.*, p. 171-172 ; Penny Eley, « The Subversion of Meaning in Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 106-107 ; Judith Weiss, « Insular Beginnings: Anglo-Norman Romance », dans *A Companion to Romance, From Classical to Contemporary*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 26-44. On peut rapprocher un autre passage d'*Ipomedon* au *Tristan* de Thomas, mais sans la tonalité parodique. Voir Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, note au vers 8656, p. 564.

E que par lieus poissent troveir	Se il i ad dame u dameisele
Chose u se poissent recorder :	Ne voille creire ke jo l'ai,
Aveir em poissent grant confort	Venge la, jo li mustrerai ;
Encuntre change, encontre tort,	Ainz ke d'iloc s'en seit turné
Encuntre painë e dolur,	La chartre li ert enbrevé,
Encuntre tuiz engins d'amur !	E ço n'ert pas trop grant damages
[<i>Tristan</i> , vers 3125-3144 ²⁷⁵]	Se li seaus li pent as nages
	[I, 10559-10580].

L'épilogue obscène d'*Ipomedon*, dans lequel la chartre revêt une fonction phallique, est plus qu'une simple blague littéraire, qu'un simple jeu avec l'envoi du *Tristan*. Comme le remarque fort à propos Francine Mora, Hue proclame sa supériorité sur Thomas « qui se vante dans son propre épilogue d'avoir dit "tute la verrur" [...] de l'amour, mais qui n'est jamais allé aussi loin que Hue. Ce dernier se targuerait donc d'être le seul à avoir dit, comme il le promettait dans son prologue, "la verrou" (v. 41) de l'amour, une vérité pleine et entière²⁷⁶ ». Ainsi Hue, se plaçant en désaccord avec la vision amoureuse que présente l'histoire de Tristan et Iseut²⁷⁷, et ajoutant un réalisme destiné à ramener son auditoire à la vérité, démythifie la *fin'amor*. L'exemple d'*Ipomedon*, à la différence de celui de *Tristan*, ne serait pas à suivre : il faut « faire son bon » sans plus attendre. La métaphore grivoise de l'épilogue d'*Ipomedon* permet de glisser, au milieu d'une imitation qui pourrait donner l'illusion du sérieux, une fausse note, une discordance dont le ton contraste avec l'allure générale du discours. Ce réemploi de la morale tristanienne, volontairement inapproprié, glisse vers la parodie et fait de l'œuvre de Hue une imitation, apparemment précise, mais en fait tordue et renversée. Or, ce jeu semble également ne pas être limité au cadre des romans arthuriens, et se retrouve dans l'utilisation que fait Hue de l'héritage antique, comme nous allons le voir à présent.

²⁷⁵ Thomas, *Le Roman de Tristan*, édité par Félix Lecoy, Paris, Champion, 1992.

²⁷⁶ Francine Mora, « Les Prologues et épilogues de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 107.

²⁷⁷ Hue rejette les passions violentes et emportées qui déshumanisent l'homme [I, 1040-10444].

3. Les allusions aux romans antiques

Hue doit aux romans antiques nombre de procédés de style²⁷⁹. Une toile de fond colore de nuances byzantines ses romans dans lesquels se côtoient les souverains de Crète et de Sicile ainsi que les ducs de Thessalie, d'Athènes ou de « Inde la majur » [I, 7697]. L'atmosphère des romans antiques se retrouve également lors de la description des personnages, mais surtout des objets, et particulièrement des œuvres d'art, telle la coupe qu'offre Ipomedon à Capaneus²⁸⁰ [I, 2917-2936] ou encore l'aigle ciselé au sommet de la tente du roi, tenant dans son bec une escarboucle qui projette une si grande clarté la nuit qu'on se croirait en plein jour²⁸¹ [I, 3296-3306]. À *Thèbes*, Hue emprunte la description des jeux sportifs²⁸² [P, 3025-3230]. Anthony Holden sent l'influence d'*Énéas* dans *Protheselaus* lors de l'invocation à Éole²⁸³ [P, 405] et dans le passage sur la Rumeur²⁸⁴ [P, 10992-11008]. Mais c'est surtout la technique littéraire que Hue emprunte à ses devanciers ; c'est là que se manifeste le plus clairement dans l'esthétique des œuvres de Hue l'influence des romans antiques. On trouve, tant dans *Ipomedon* que dans *Protheselaus*, de nombreux « monologues dialogués », qui donnent

²⁷⁹ Nous ne reviendrons pas ici sur ce que les prologues de Hue doivent, en termes de procédés narratif et stylistique, aux romans antiques ; voir *infra*, chapitre I, p. 64-65. On retrouve des coïncidences verbales entre les romans de Hue, *Thèbes* et *Troie*. Voir *Ipomedon*, vers 9326-9334 et *Thèbes*, vers 2033-2037 ; *Protheselaus*, vers 394 et *Énéas*, vers 207 ; *Protheselaus*, vers 3915 et *Énéas*, vers 281. Sur *Ipomedon* et *Thèbes*, voir Pascale Dufau, *L'Ironie dans Ipomedon de Hue de Rotelande*, *op. cit.*, p. 61. Sur *Protheselaus* et *Énéas*, voir Anthony Holden, *Protheselaus*, *op. cit.*, p. 7. On consultera également Robert Hanning, « Engin in Twelfth-Century Romance : an Examination of the *Roman d'Énéas* and Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 82-101. On remarquera encore que le vers 8320 de *Protheselaus* : « Mult grant dol est que jo tant vif » ressemble fort au vers 2030 de la *Chanson de Roland* : « Quant tu es morz, dular est que jo vif ». Sur les réminiscences épiques des œuvres de Hue, on se référera à Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, note au vers 8680, p. 565, et Marie-Luce Chênerie, « Introduction à *Protheselaus* », *op. cit.*, p. 189.

²⁸⁰ Voir *Le Roman de Thèbes*, *op. cit.*, vers 7461-7466 : la coupe de Daire offerte à Polynice par l'intermédiaire de son fils.

²⁸¹ Sur la description de la tente, exercice de style tout autant que récréation dans le récit, voir Aimé Petit, « Les Premières Descriptions de tentes : la tente d'Adrastus dans *Le Roman de Thèbes* », dans *La Description au Moyen Âge, bien dire et bien apprendre*, n° 11, 1983, p. 303-315.

²⁸² *Le Roman de Thèbes*, *op. cit.*, vers 225-234 et 2689-2746.

²⁸³ Anthony Holden, *Protheselaus*, *op. cit.*, p. 7. Voir *Le Roman d'Énéas*, *op. cit.*, vers 1015.

²⁸⁴ *Ibid.*, vers 1539-1566.

lieu à un véritable dédoublement du locuteur en deux instances, au cours desquels le héros ou l'héroïne s'interroge sur son amour. La description de l'insomnie qui afflige les amants, ainsi que les symptômes qui accompagnent un tel phénomène, sont encore des clichés dérivés d'*Énéas* [I, 945, 1113 ; P, 2754]. Ainsi *Énéas* et *Protheselaus* narrent-ils l'histoire d'une jeune fille (Lavinia/la Pucelle de l'Isle) qui, tombée amoureuse d'un chevalier (Énéas/Melander) en l'apercevant des hauts des remparts, passe une nuit blanche, en proie aux tourments de l'amour. Cependant, l'emprunt le plus remarquable à ce dernier roman reste la mutilation du nom du héros due au balbutiement du personnage féminin. Dans *Énéas*, Lavinia, ne pouvant se résoudre à révéler directement à sa suivante l'identité de son amant, décompose le nom de celui-ci, prononçant la lettre « e », et soupirant avant d'ajouter les syllabes « ne » et « as », afin de former le nom d'Énéas²⁸⁵. La Fièrre, dans *Ipomedon*, ne sait comment nommer celui qu'elle aime autrement qu'en employant le nom de « vadlet », mot qu'elle ne peut achever de prononcer, en raison d'un profond soupir qu'elle pousse alors. À sa suivante Ismeine, pour qui le nom ainsi prononcé n'a pas de sens, La Fièrre explique qu'un soupir l'a interrompu et qu'il est nécessaire d'allonger le mot, en ajoutant la syllabe « let ». Et Ismeine de croire alors que l'amoureux répond à l'étrange nom de « vahalet », avant de comprendre enfin qu'il lui faut encore retrancher le « ha » pour que soit correctement compris le mot [I, 1495-1519]. Hue, en faisant prendre en considération par la suivante le soupir de sa maîtresse dans le nom de l'amant, exploite ainsi l'épisode d'*Énéas* dans un sens comique. La méprise d'Ismeine et surtout l'explication technique de La Fièrre coupent l'intensité émotive qu'une telle scène apporte dans *Énéas*. Le même épisode est de nouveau exploité dans *Protheselaus*, toujours dans une intention parodique, mais de

²⁸⁵ *Ibid.*, vers 8607-8609.

façon moins directe. Le héros que l'on présente à la reine Medea, ne livre à cette dernière, pour des raisons de sécurité, que la première syllabe de son nom : Prothes. Medea se met alors à trembler de tout son corps, en reconnaissant le début du nom de l'homme qu'elle aime, mais son attente est déçue ; rien en effet ne vient compléter ce nom [P, 3250-3255].

L'onomastique, dans les romans de Hue, cherche à manifester une volonté d'appropriation de la matière antique car, si jamais ne sont mentionnés les noms des chevaliers de la Table ronde, les protagonistes d'*Ipomedon* et *Protheselaus* doivent leurs noms aux romans d'Antiquité. Or, Hue évite la transposition directe des anthroponymes ; ses personnages n'ont ni la même fonction, ni les mêmes attributs que leurs homonymes²⁸⁵. Les personnages sont renouvelés, souvent de manière ingénieuse ; ainsi en est-il du devin, traité de manière parodique dans *Ipomedon*. Si, dans *Thèbes*, Amphiaräus prédit la mort de nombreux chevaliers argiens²⁸⁶, Anfiorax – démarquage de l'archevêque thébain dans le roman de Hue²⁸⁷ – voit dans la consultation des étoiles

²⁸⁵ Sur le procédé qui consiste à redistribuer les attributs des personnages, on consultera Wolfgang Müller, « Interfiguralité : a Study on the Interdependence of Literary Figures », dans *Intertextuality*, Berlin, Gruyter, 1991, p. 101-121. On trouve ainsi : Adrastus (duc d'Athènes dans *Ipomedon*/roi d'Argos dans *Thèbes*), Amfion (vassal de la Fièvre/combattant thébain), Anfiorax (prophète et conseiller du duc d'Athènes/archevêque accompagnant l'armée argienne), Antenor (duc d'Espagne/allié des Thébains), Capaneus (neveu de Méléager et frère d'Ipomedon/un des chefs de l'armée argienne), Creon (neveu de Leonin/roi de Thèbes à la mort de Polynice), Daires (comte d'Allemagne/Thébain qui a voulu trahir Étéocle en livrant sa tour aux Argiens), Dirceus (comte de Flandre/compagnon de Parthénopée), Drias (vassal de la Fièvre/compagnon d'Étéocle), Eurimedun (vassal de la Fièvre/baron thébain chargé de la surveillance de l'une des portes de la ville), Méléager (roi de Sicile et oncle de la Fièvre/cousin d'Étéocle et Polynice), Minos (comte de Bretagne/roi de Crète et allié du roi Adraste), Nestor (duc de Normandie/fils du duc de Châtillon), Tholomeu (maître d'Ipomedon/combattant argien) ; il en va de même pour les personnages de *Protheselaus* : Alexis (frère de Pentalis dans *Protheselaus*/comte allié des Argiens dans *Thèbes*), Antigoine (fille du duc de Saxe et compagne de Medea/sœur d'Étéocle et Polynice), Antoine (vassal de Jason/combattant thébain), Atanas (vassal d'Orias/combattant thébain), Laertes (seigneur de Cologne/baron de l'armée d'Adraste), Theseus (roi de Danemark/Thésée). On retrouve, dans *Le Roman d'Énéas*, les noms de : Adraste, Anfioras, Capaneus, Dardanus, Daunus, Latin, Medea, Minos, Sibile, Theseus et Turnus. Quant à la Pucelle de l'Isle, elle est inspirée des femmes guerrières (Camille dans *Énéas* et la reine des Amazones dans *Troie*).

²⁸⁶ *Le Roman de Thèbes*, op. cit., vers 2119-2149.

²⁸⁷ Voir aussi *Le Roman d'Énéas*, op. cit., vers 5055-5074 : le prophète Rhamnès prédit qu'il ne mourrait pas à la bataille, ce qui est juste puisqu'il disparaît avant qu'elle ne commence, fauché par Nisus, lors d'une sortie de nuit.

la date du tournoi, mais se hâte tant dans la cérémonie divinatoire qu'il en oublie de demander le nom du vainqueur [I, 5572-5592]. Quant aux noms des héros éponymes, ils sont empruntés l'un à *Thèbes* (*Ipomedon*), l'autre à *Énéas*²⁸⁸ (*Protheselaus*), ou sans doute plus exactement, comme le pense Francine Mora²⁸⁹, à *Troie*, roman dans lequel le personnage est mentionné une bonne dizaine de fois et où il joue un rôle moins anecdotique. Et ce détail a son importance car si Hue prend pour héros des personnages secondaires, souvent des faire-valoir dans les romans antiques, son choix manifeste une volonté de réécrire à la fois les romans de *Thèbes* et de *Troie*.

Anthony Holden remarque que c'est la situation de *Thèbes* qui structure les romans de Hue²⁹⁰. En effet, tant l'histoire du père (*Ipomedon*) que celle de ses fils (*Protheselaus* et *Daunus*) démarquent et amplifient la rivalité entre deux parents, conformément à l'idéologie romanesque du temps, défendant les droits des cadets contre la primogéniture²⁹¹. Un épisode d'*Ipomedon* raconte la fin dramatique de deux frères qui se chérissaient. Au cours du tournoi de trois jours, Drias abat dans la mêlée Candor, que son armure a rendu méconnaissable aux yeux de son aîné. Celui-ci, en pleurs, s'apprête à se suicider sur le cadavre de son puîné, qu'il vient d'identifier [I, 5993-6088]. Cet épisode recourt au pathétique de *Thèbes*, qui insiste sur la sincérité et la profondeur de l'amour animant les deux frères anonymes qui s'entre-tuent par

²⁸⁸ C'est ce que pense Anthony Holden, *Protheselaus*, *op. cit.*, p. 7.

²⁸⁹ Francine Mora, « Protheselaus et Médée, un couple guérisseur ? Échos du *Roman de Troie* dans le *Protheselaus* de Hue de Rotelonde », *Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 13, 2006, p. 272-273.

²⁹⁰ Anthony Holden, *Protheselaus*, *op. cit.*, p. 5. On remarque aussi que, dans *Ipomedon*, le père du héros Hermogénès, sur la réputation de son courage et de sa belle conduite, a été mis en place par le peuple, qui lui donne pour épouse la reine héritière du royaume, après la mort de son premier mari. C'est la situation d'Édipe dans *Thèbes*. Sur la cour de Meleager qui ressemble à celle d'Étéocle, voir Francine Mora, « Remploi et sens du jeu dans quelques textes médiolatins et français des XII^e et XIII^e siècles », *op. cit.*, p. 225.

²⁹¹ Voir Philippe Haugeard, « Succession paternelle et idéal de filiation : *Protheselaus* de Hue de Rotelonde », dans *Du Roman de Thèbes à Renaud de Montauban : une genèse sociale des représentations familiales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 205-217.

erreur devant les portes de la cité²⁹³. Comme le remarque Philippe Haugeard, « l'épisode tragique de Drias et Candor préfigure ce qui aurait bien pu arriver à Capaneus et à Ipomedon, que les circonstances, à deux reprises, conduisent en effet à se battre l'un contre l'autre, et de façon très violente²⁹⁴ ». Si, lors du premier combat, Capaneus ne doit son salut qu'à l'arrivée d'un tiers venu le tirer du mauvais pas dans lequel il se trouve, Ipomedon, lors de la deuxième rencontre, ne doit le sien qu'à la découverte par son frère de l'anneau qu'il porte à son doigt, qui arrête alors son bras vengeur. Dans *Protheselaus*, la rivalité affichée entre les fils d'Ipomedon n'ira pas non plus jusqu'au meurtre. Hue substitue au dénouement de *Thèbes* une aimable scène de réconciliation entre les deux frères. À la différence de Polynice, Protheselaus ne blesse pas Daunus à mort, et ce dernier, dont le cœur n'est pas aussi félon que celui d'Étéocle, ne réplique pas par un geste plein de trahison. Face à son cadet qui l'a renversé, Daunus reconnaît ses torts et demande pardon à son frère [P, 12252-12266]. À cette réconciliation générale succède la mort opportune de l'aîné, qui permet à Protheselaus de récupérer la totalité de l'héritage paternel. En inventant une histoire dans laquelle les deux frères ennemis ne rejouent pas jusqu'à l'anéantissement le combat d'Étéocle et Polynice, mais se réconcilient, Hue propose une réécriture de *Thèbes* qui donne une image différente de la fraternité, allégée du poids de la faute et du sceau de la malédiction (Étéocle et Polynice meurent en effet de ne pas avoir aimé leur père). De tragique dans *Thèbes*, le dénouement se fait heureux dans les romans de Hue. L'antagonisme fratricide, ainsi dégagé d'un destin maudit, peut aussi bien susciter l'estime que l'alliance entre nobles guerriers dans ces réfections optimistes de *Thèbes*.

²⁹³ *Le Roman de Thèbes*, *op. cit.*, vers 5691-5734.

²⁹⁴ Philippe Haugeard, « Liberté de la fiction et contrainte du genre, le cas d'*Ipomedon* de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 138.

Ce jeu de réécriture, pris dans un double rapport de dépendance et de contestation, ne se limite pas au seul *Roman de Thèbes*. Souvenons-nous que le nom de Protheselaus est tiré de *Troie*. Bien qu'Anthony Holden doute de l'influence de l'œuvre de Benoît de Sainte-Maure sur le second roman de Hue²⁹⁵, Francine Mora a mis en évidence tout ce que *Protheselaus* doit à cet ouvrage²⁹⁶. Les lignes qui suivent se font l'écho de certaines des réflexions de cette dernière commentatrice, qui montre que Hue propose, dans *Protheselaus*, une « réécriture améliorée » de *Troie*. Dans ce roman, Medea est l'héroïne d'un amour malheureux ; séduite puis trahie par Jason, elle est finalement abandonnée par celui-ci, ce que déplore Benoît²⁹⁷. Dans *Protheselaus*, elle est la souveraine de Crète, follement amoureuse du héros²⁹⁸. Ce traitement de Medea est assez « classique » pour le Moyen Âge, qui a gardé de la sorcière ovidienne l'image d'une femme amoureuse et enchanteresse, et non d'une vengeresse des plus cruelles ; l'aspect violent du mythe est évacué au profit d'une version plus « courtoise²⁹⁹ ». Justement, l'ami de Medea n'est autre qu'un amant exemplaire, conservant fidèlement son amour pour sa dame, malgré la colère qu'il croit qu'elle éprouve à son égard : « Face à un Jason qui trahit sa bienfaitrice et ne sait donc rendre que le mal pour le bien, suscitant ainsi le juste courroux de Médée, Protheselaus, héros irréprochable, apparaît au contraire comme celui qui rend le bien pour le mal et continue d'aimer envers et contre tout, malgré un courroux qu'il sait, lui, ne pas avoir mérité – bref, comme un

²⁹⁵ Anthony Holden, *Protheselaus*, *op. cit.*, p. 7.

²⁹⁶ Francine Mora, « Protheselaus et Médée, un couple guérisseur ? Échos du *Roman de Troie* dans le *Protheselaus* de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 271-286.

²⁹⁷ *Roman de Troie*, *op. cit.*, vers 2030-2040.

²⁹⁸ Francine Mora, « Protheselaus et Médée, un couple guérisseur ? Échos du *Roman de Troie* dans le *Protheselaus* de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 275, pense que Hue a uni Medea à Protheselaus car, à la lettre XII des *Héroïdes* d'Ovide, écrite par Médée à Jason, fait suite la lettre attribuée à l'épouse de Protheselaus. « Ces deux couples ont comme caractéristique commune d'être malheureux, celui de Médée à cause de l'infamie de Jason, celui de Protheselaus, malgré la tendresse et la fidélité de sa femme, Laodamie, à cause de la guerre de Troie, qui va l'arracher à celle qu'il aime ».

²⁹⁹ Sur ce sujet, voir Paolo-Maria Filippi, « Réception du mythe de Médée au Moyen Âge », dans *La Représentation de l'Antiquité au Moyen Âge*, Vienne, Havolar, 1981, p. 91-101.

anti-Jason²⁹⁹ ». À Medea est enfin donné un amant digne d'elle. On trouve d'ailleurs, dans *Protheselaus*, un personnage plutôt sympathique et allié du héros répondant au nom de Jason. Cependant, un autre protagoniste, dont le nom est l'anagramme de Jason, est présenté de manière fort élogieuse, le « seives e curteis » Jonas [P, 294]. Messenger de la reine, il est surtout le confident et l'intermédiaire privilégié des deux amants : « Tout se passe donc comme si Hue de Rotelande, pour conjurer au mieux le souvenir du traître, avait choisi de placer auprès de Médée, outre un amant à la fidélité inaltérable, un compagnon et un messenger non moins fidèle que son nom désignerait lui aussi comme un anti-Jason, oui du moins un autre Jason, refait en mieux³⁰⁰ ». Hue repense et réinterprète ainsi, en fonction de ses propres desseins et imaginaires, les romans de ses contemporains.

Dans les ouvrages de Hue, où s'instaure un mélange entre deux légendes (Étéocle et Polynice, Jason et Médée), on remarquera enfin que le héros de *Protheselaus* fait recouvrer la santé à Dardanus, personnage qui apparaît à la fois dans *Thèbes* et *Troie* pour désigner le fondateur de la lignée troyenne. Ainsi Hue manifesterait-il la vaillance, et donc la supériorité, de son personnage sur celui décrit dans les romans de ses prédécesseurs. Et la guérison de Dardanus obtenue par l'intermédiaire du héros, si elle est une invite à relire les récits antiques à travers *Ipomedon* et *Protheselaus*, signale avant tout que la propre composition de Hue leur rend leur pleine et entière santé. De là à dire que les romans d'Antiquité restent vivants grâce à Hue, il n'y a qu'un pas. L'allusion que fait l'épilogue d'*Ipomedon* au *Roman de Thèbes* [I, 10541-10545], et dont nous allons parler dans les pages suivantes, va dans ce sens.

²⁹⁹ Francine Mora, « Protheselaus et Médée, un couple guérisseur ? Échos du *Roman de Troie* dans le *Protheselaus* de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 276.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 277.

Les rapprochements entre l'œuvre de Hue et celle de ses devanciers sont suffisamment nombreux et précis pour que l'on puisse affirmer non qu'il y ait chez notre auteur une volonté explicite de copie point par point, mais un arrière-fond relativement conscient qui alimente la parodie. Si Hue se drape notamment de l'autorité du maître champenois, il ne le fait que dans des passages qui revisitent un épisode clef de la carrière romanesque des personnages de Chrétien de Troyes. Il assemble tous les ingrédients nécessaires pour lier ses récits à la sauce arthurienne ou antique et cependant, ses ouvrages, s'ils ont bien la saveur des romans bretons ou d'Antiquité, n'en sont plus, car au-delà des passages où se croisent et se télescopent les souvenirs de lecture, on voit que Hue a misé sur les jeux d'inversion et de déplacement de sens. Hue revisite les grands mythes et les romans qui s'en sont fait l'écho (*Tristan, Thèbes, Troie*), il en détourne la *senefiance* en profondeur.

Il ne faut pas voir dans les romans de Hue, comme l'ont fait certains qui leur reprochent le décousu de la narration et le démembrement des épisodes³⁰², une dégradation des grandes œuvres, mais un double jeu de reconnaissance et de contraste avec les traditions littéraires. Tout le paradoxe de ces romans réside dans le fait qu'ils s'inscrivent dans un lignage littéraire et n'ont de cesse de le montrer, mais que dans le même temps ils tentent de se dégager des figures paternelles. On peut donc appréhender la réécriture parodique de Hue comme une écriture en contrepoint, qui est à la fois apposition et opposition. Hue revient ainsi sur les lieux des récits antérieurs, dans les traces que ses prédécesseurs ont laissées. La répétition n'est pas seulement redite, elle est aussi rappel à la mémoire³⁰³, et c'est ainsi que Hue conçoit son écriture, comme un

³⁰² Marie-Luce Chênerie, « Introduction à *Protheselaus* », *op. cit.*, p. 187 ; Guy Raynaud de Lage, « Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 143 et « L'Œuvre de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 283.

³⁰³ Voir Michael Riffaterre, « Parodie et répétition », dans *Le Singe à la porte : vers une théorie de la parodie*, New York, Lang, 1984, p. 87-94.

hommage aux récits sources. Toutefois, il lui faut inventer sa propre voie à partir des lieux déjà connus. L'œuvre de Hue cherche ainsi à réemployer des fragments d'œuvres antérieures, cousus bout à bout et réorganisés en une forme nouvelle, sur le mode d'un jeu qui revendique l'appropriation des matières arthurienne et antique tout en imposant, par les glissements de sens que Hue leur fait subir, l'autorité souveraine de sa fiction à lui. Et Hue de devenir sa propre autorité.

III. LE ROMAN AUTORÉFÉRENTIEL

Ipomedon et *Protheselaus* sont fondés sur un phénomène de réécriture parfaitement conscient, utilisé par Hue pour obtenir sa reconnaissance comme auteur à part entière, c'est-à-dire cette *auctoritas* que l'on ne reconnaît en principe qu'aux seuls écrivains latins. Il ne s'agit donc plus pour Hue de tailler dans la matière arthurienne ou antique, mais de façonner ses nouveaux atours avec les habits neufs de la fiction. Hue ne cherche en effet ni à critiquer ni à louer ses sources ; ce qui compte, c'est son propre texte, sa fiction qu'il veut affranchir des modèles et ériger au même rang que les ouvrages des maîtres qui l'ont précédé³⁰⁴.

Pour ce faire, l'œuvre de Hue produit ses propres miroirs internes, qui sont un commentaire esthétique sur elle-même. Elle contient des dispositifs réfléchissants où se mirent les principes qui lui sont propres. Ces dispositifs attirent l'attention, tant sur le contenu de la représentation que sur l'œuvre, ses qualités formelles, sa validité. Cette mise en place de l'autoréflexion est inséparable d'une prise de conscience des formes romanesques traditionnelles et d'une intention parodique s'exerçant à l'égard du genre romanesque³⁰⁵. Les ouvrages de Hue forment une œuvre dont la réflexivité interne est l'un des traits les plus intéressants. L'écriture de Hue, tel un mobile, ne cesse de déplacer et d'insérer mots, personnages et épisodes dans des plans réfléchissants. Sous l'effet de cette mobilité et de ces réfractions naît une œuvre dont le point de mire est le livre en cours d'exécution, l'acte d'écriture. L'œuvre de Hue est donc un roman autoréférentiel où se réfléchit sa genèse, ses conditions et processus d'élaboration. Ainsi la fiction, chez Hue, naît-elle d'elle-même. *Ipomedon* donne naissance à *Protheselaus*

³⁰⁴ Sur ce sujet, voir Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources*, *op. cit.*, p. 21-23.

³⁰⁵ Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Le Texte littéraire : non référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », dans *Texte*, n° 1, 1982, p. 27-49.

qui lui-même est générateur d'une suite (Hue l'annonce en tous cas dans l'épilogue de son second roman), dans un double rapport cependant de parité et de paternité, *Ipomedon* et *Protheselaus* étant tantôt les égales parties d'un tout, dans une bipartition diégétique, tantôt pris dans un rapport hiérarchisant, *Ipomedon* étant la source de *Protheselaus*.

Or, la collusion entre parité et paternité, que souligne l'homophonie des mots « pair » et « père », fait d'*Ipomedon* et de *Protheselaus* des pré-textes qui, jouant sur les sources, permettent à Hue de se glisser dans les récits fondateurs au point de faire de son ouvrage le pair et le père de *Thèbes*, comme il le souligne justement dans l'épilogue d'*Ipomedon*.

A. LES ÉCHOS

Avec *Protheselaus*, le lecteur est plongé dans un texte auquel les reprises donnent l'apparence de l'évidence, de la simplicité et du déjà lu, mais qui du même coup tend à n'être que reprises et références³⁰⁶. Or, plutôt que comme paraphrase servile et poussive du texte-modèle, c'est-à-dire du premier roman de Hue, *Protheselaus* peut se lire comme un véritable centon formé de réemplois de fragments de vers et d'épisodes d'*Ipomedon*, cousus bout à bout et réorganisés en une forme nouvelle. Le lecteur de *Protheselaus* ne lit pas, il relit ; ainsi peut-on dire que l'écriture de Hue est dans ce cas une réécriture.

1. Les vers

Comme on l'a vu plus haut³⁰⁷, on trouve dans les prologues de Hue des vers qui rappellent par leur formulation ceux de *Thèbes* ou *Troie*. Un autre vers : « Ne tu od mei ne jeo od tei » [I, 1446] est également inspiré de la célèbre sentence du *Chèvrefeuille* de Marie de France : « Ne vus senz mei ne jeo senz vus³⁰⁸ », bien que le libellé soit différent.

Si Hue, dans une sorte de manipulation citationnelle, répète, comme le font tous les auteurs du Moyen Âge, les vers de ses prédécesseurs, il lui arrive à l'occasion – et c'est ce qui fait son originalité – de réemployer dans *Protheselaus* des vers tirés d'*Ipomedon*, reprises exactes ou déformées des originaux. Bien que ces quelques

³⁰⁶ De là les nombreux commentaires négatifs de la critique au sujet du roman. Voir *infra*, introduction, note 48, p. 14.

³⁰⁷ Voir *infra*, chapitre I, p. 64-65.

³⁰⁸ Marie de France, *Lais*, *op. cit.*, *Chèvrefeuille*, vers 78.

rapprochements – on en compte seulement une vingtaine sur plus de dix mille vers³⁰⁹ – puissent paraître a priori anodins et attribuables au style formulaire propre à tant d'écrivains, ils fonctionnent chez Hue comme un discret écho qui, ici et là, donne à *Protheselaus* un air de ressemblance avec *Ipomedon*. Les vers répétés dans le second roman de Hue sont en effet déjà connus ; on les a entendus bruire dans un autre espace de résonance. La réutilisation de ces vers fonctionne comme une force anonyme qui traverse le poème ; Anthony Holden l'a bien senti, lui qui a pris le soin de relever les vers tirés d'*Ipomedon* dans sa notice de *Protheselaus*³¹⁰.

Cette utilisation de vers copiés d'*Ipomedon* revient à faire passer le fragment de texte comme une pièce importante, et cette récurrence suppose un poète contraint au calcul, au travail de constructeur. Justement, la répétition n'est pas au Moyen Âge une futilité de style ou une figure mineure, mais un procédé d'écriture, de composition, qui a toute son importance dans des textes qui riment. Les répétitions présentes dans une œuvre médiévale résultent d'un choix de l'auteur, conscient de sa propension à répéter. La reprise chez Hue, qui sait si bien mettre en valeur et dissimuler tout ce qu'il doit à ses devanciers³¹¹, est un effet délibéré, qui résulte d'une exploitation littéraire, non le fait d'une écriture spontanée³¹².

Cette manière de composer, qui réutilise les matériaux des « ancissors », des contemporains, des voisins, sert en définitive à rendre sensible la présence d'une origine. Hue, en exploitant bien que discrètement dans son second ouvrage des vers

³⁰⁹ Nous retranscrivons ces vers dans l'annexe B

³¹⁰ Anthony Holden, *Protheselaus*, *op. cit.*, p. 33-81.

³¹¹ Voir *infra*, chapitre I, p. 57.

³¹² Sur la question de la répétition, on consultera Madeleine Frédéric, *La Répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985.

d'*Ipomedon*³¹², présente ce dernier texte comme la source véritable de son récit, cette source qu'on recopie, qu'on pille même pour faire du texte second, *Protheselaus* en l'occurrence, remaniement du texte premier. Ce jeu de lettres, de vers permet à *Protheselaus* de se donner à lire dans une écriture avec une origine assignable. Hue s'amuse ainsi à mimer ses propres vers afin de mieux refermer l'œuvre sur elle-même, montrant que *Protheselaus* est absorption et transformation, non de l'œuvre d'un devancier, mais de son propre texte à lui, *Ipomedon*. Et ce procédé, comme on va le voir, se retrouve encore dans la réexploitation de personnages et d'épisodes.

2. Les personnages

Dans *Protheselaus*, Hue met en scène les deux fils d'Ipomedon dont l'un, Daunus, a hérité du statut social du père, il est roi de Pouilles, et l'autre, Protheselaus, de ses qualités naturelles. S'il n'est pas rare de trouver, surtout dans les chansons de geste³¹³, des fils qui ressemblent en tous points à leur père, faisant correspondre la ressemblance père-fils à un idéal de filiation et de perpétuation³¹⁴ – le fils est une image en miroir de celui dont il prendra la place – c'est cette hérédité biologique qui conditionne toutes les aventures de Protheselaus, présenté comme un second Ipomedon :

Protheselaüs fu nomez,
Plus bels hom ne fu nez,

³¹² On notera aussi que Hue réexploite, dans *Protheselaus*, plusieurs fois les vers : « Dames, vus n'altre n'amereie / Tant cum jo desheritez seie ». Le héros tient en effet les mêmes propos aux dames qu'il croise : Candace [P, 1706-1795], la Pucele Salvage [P, 448-4465], la Pucelle de l'Isle [P, 6598-6649] et Medea [P, 3635-3639].

³¹³ Voir par exemple *Girart de Roussillon*, édité et traduit par Paul Meyer, Genève, Slatkine Reprints, 1970, vers 9119 ; *Les Narbonnais*, édité par Hermann Suchier, Paris, Didot, 1898, vers 2481-2484 ; Bertrand de Bar-sur-Aube, *Girart de Vienne*, édité par Wolfgang van Emden, Paris, Société des anciens textes français, 1977, vers 1958-1959, bien qu'il s'agisse non pas du fils mais du neveu.

³¹⁴ Sur ce sujet, voir Didier Lette, « L'Expression du visage paternel, la ressemblance entre le père et le fils à la fin du Moyen Âge : un mode d'appropriation symbolique », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 4, 1997 p. 115-125.

Kar en totes rens ressembla
 Le bon pere qui l'engendra
 En sens, en belté, en vesdie,
 En pruësce e en curteisie,
 En totes teches de bonté [P, 63-69³¹⁵].

Cette ressemblance vaut au fils d'être l'objet des mêmes sentiments d'amour et de haine portés naguère au père. Parce que Protheselaus est le sosie d'Ipomedon, on l'aime ou on le déteste. Pentalis devient son ennemi car sa famille exècre Ipomedon [P, 73-76]. La reine Medea, devenue veuve, aime le fils sur la seule rumeur de sa ressemblance avec le père, dont elle fut jadis amoureuse [P, 171-173, 275-279, 3125, 3244-3246, 3333-3334, et 3473]. Des amis, Dardanus et Jason, lui viennent en aide en souvenir d'Ipomedon [P, 223-224 et 779-780].

Protheselaus agit également comme son géniteur. Dès le début du roman, il décide de ne voyager qu'avec son maître Jubar et un jeune serviteur car il a entendu que son père avait l'habitude de cheminer de la sorte [P, 1402-1406]. Aussi rusé et prudent qu'Ipomedon, Protheselaus fait en sorte d'attirer l'attention sur lui, non par ses exploits guerriers, mais par son habileté cynégétique [I, 738 et 3075-3080 ; P, 1871-1886]. Comme le père qui dissimulait son identité, ne se faisant connaître à la cour de La Fièrre que sous le vocable de « vallet » [I, 1499-1519], le fils raccourcit son nom et se fait appeler « Prothes » [P, 2364-2370]. Si Protheselaus, image vivante du père défunt, agit de la sorte, c'est afin de fuir volontairement l'amour que lui offre Medea, comme Ipomedon avait fui devant les sentiments que lui portait La Fièrre.

On trouve d'ailleurs quelques similitudes entre ces deux personnages féminins. Toutes deux sont des orgueilleuses d'amour qui ont prononcé un fier vœu [I, 116-142 ; P, 3667-3671], et elles sont accompagnées d'un messager qui joue un rôle assez

³¹⁵ Voir aussi *Ipomedon*, vers 923-928, 976, 1568 et 3079..

semblable dans l'intrigue amoureuse : l'un se nomme Jason, l'autre Jonas, anagramme du premier³¹⁶. Dans cette saga familiale, d'un roman à l'autre, on redécouvre les mêmes personnages secondaires que le poids des ans a quelque peu transformés. Ainsi en est-il de Jason, le neveu de La Fièvre devenu roi de Rhodes [P, 480], de Medea qui depuis la mort de Meleager règne sur la Crète [P, 190], d'Ismeine, souveraine de Bourgogne depuis son mariage avec Tholomeu, le maître d'Ipomedon [I, 10524-10526 ; P, 3702-3704], ou encore du « garz petit, vaillanz e curteis » [I, 315 et 2306], Egeon, qui de véloce et efficace messager dans le roman du père est devenu, dans celui du fils, un vieux barbon abusé et trahi par sa jeune épouse³¹⁷ [I, 15528 ; P, 1462]. On se demande pourtant où a bien pu passer Capaneus, le frère d'Ipomedon, dans *Protheselaus* ? Nulle mention n'en est faite dans le roman. En lieu et place de cette figure tutélaire, on trouve néanmoins Dardanus, présenté comme un ancien vassal d'Ipomedon :

Cist dardanus, dunt jo vus di,
Ot mult Ipomedon servi
En plusurs lius, en plusurs terres
As turneemenz e as guerres [P, 223-226].

Or, c'est la première fois que ce personnage apparaît et on n'en trouve aucune trace dans *Ipomedon* ; il s'agit bel et bien d'une invention de *Protheselaus* – preuve que le second roman de Hue n'est pas duplication à l'identique du premier³¹⁸. *Protheselaus* n'est pas un « jumeau » d'*Ipomedon* dans lequel le même succède au même, mais une répétition, une variation sur un thème donné, et c'est ainsi que doivent être lus les différents épisodes de cet ouvrage.

³¹⁶ Sur ce sujet, voir *infra*, chapitre I, p. 141.

³¹⁷ On notera cependant que si, dans *Ipomedon*, Egeon reçoit l'Apulie, il est roi de Calabre dans *Protheselaus*, vers 10237.

³¹⁸ Voir aussi l'allusion au passé de Jonatas, qui avec toute sa lignée aurait dû être pendu par Ipomedon si La Fièvre ne l'avait fait gracier et nommer sénéchal [P, 943-949]. Pourtant, cet épisode n'apparaît pas dans *Ipomedon*.

3. Les épisodes

Protheselaus est émaillé d'emprunts et d'allusions, explicites ou non, à *Ipomedon*. Ainsi en est-il de la guerre d'Otrante qui ouvre le second roman de Hue [P, 759-1392] et celle de Maurienne qui le clôt [P, 7263-10912], références au tournoi d'*Ipomedon*. Ces deux batailles présentent en effet, dans leur déroulement, nombre de traits communs à *Ipomedon*³²⁰. À Otrante, Protheselaus se présente, au point du jour, devant le château, afin d'obtenir le premier combat [P, 109-1016], ce que ne manquait pas de faire son père au tournoi [I, 3579-3580]. Lors de la guerre de Maurienne, qui s'étend sur trois journées comme le tournoi d'*Ipomedon*, Protheselaus combat incognito [P, 8409-8413] – ainsi faisait Ipomedon [I, 3564-5545] – et est aidé dans son entreprise par Jonas, qui lui tend ses lances [P, 8444-8446], comme Ipomedon en son temps avait reçu l'assistance de Jason [I, 3705-3708]. Jonas et Jason³²¹ reçoivent alors en garde le cheval de l'ennemi que le héros vient de battre [P, 8575-8576 ; I, 3730-3731]. Du haut des murailles, observent les chevaliers la Pucelle de l'Isle et Evein dans *Protheselaus*, La Fièvre et Ismeine dans *Ipomedon*. Dans chacun des romans, la demoiselle tombe amoureuse d'un combattant, Ipomedon [I, 3603-3608] ou Melander [P, 8701-8704], lequel s'empresse d'abattre un rival qu'il fait prisonnier [I, 3733-3736 ; P, 8720-8721]. On remarquera enfin que les batailles de *Protheselaus* sont traitées comme un tournoi, avec une récompense décernée au meilleur ; il y est fait mention de « pris » et de « los » [P, 1000, 8610], deux mots propres à l'idéologie du tournoi. Alors que la guerre de

³²⁰ Ces deux guerres n'en sont en définitive qu'une seule tant ce qui les sépare n'est qu'une parenthèse narrante des errances de Protheselaus. On se rappelle que c'est le brusque départ de Protheselaus d'Otrante qui a temporairement suspendu la guerre de succession entre les deux frères et que Protheselaus est rattrapé par ce conflit en Maurienne au moment où Pentalis, vassal de Daunus, refait son apparition.

³²¹ Nous ne reviendrons pas ici sur ce que nous avons déjà dit sur les noms de ces deux personnages, dont l'un est l'anagramme de l'autre.

Maurienne bat son plein, Jonas assimile dans ses propos la bataille à un tournoi [P, 8576-8577]. Si les termes « tournoi », « tournoiement » peuvent parfois être employés comme synonymes de guerre chevaleresque, il s'agit ici, sous la plume de Hue, d'un renvoi clair à son premier roman, comme un clin d'œil de l'auteur à son public, lecteur d'*Ipomedon*³²².

D'autres scènes sont construites comme des réminiscences d'*Ipomedon*, tel le repas du soir qui met en présence pour la première fois les amoureux, assis l'un en face de l'autre, et durant lequel le chevalier, par sa beauté et sa prestance, se fait remarquer et admirer par la demoiselle [P, 3265-3383 ; I, 741-944]. Le tourment nocturne auquel font face les amoureux et qui fait suite au repas se solde par le départ en tapinois du héros, le lendemain matin, lequel se fait suivre par un proche de la dame (Jason/Jonas) tenant à rapporter à sa maîtresse le départ d'un si noble chevalier [P, 3625-3788 ; I, 1325-1460]. En apprenant la disparition de celui qu'elle chérit, invariablement la demoiselle tombe en pamoison [P, 3790 ; I, 1465]. C'est au cours de cet épisode que prend également place le jeu de mots sur le nom du héros. Si Protheselaus mutile son nom sur le conseil de Melander afin de ne pas être reconnu [P, 2364-2370], dans *Ipomedon*, c'est La Fièrè qui le déforme en épelant le mot « vallet » qu'elle ponctue d'un soupir [I, 1499-1519³²³].

Mais c'est surtout l'épisode de *Protheselaus* mettant en scène Ismeine qui est un démarquage d'*Ipomedon*. Dans le premier roman de Hue, en effet, Ismeine chemine en compagnie d'*Ipomedon* qu'elle doit conduire auprès de La Fièrè afin qu'il défende

³²² On pourrait également considérer le tournoi d'*Ipomedon* comme une préparation, pour le lecteur, à la bataille de *Protheselaus*, tant les tournois servaient d'entraînement à la guerre. Il serait aussi possible de voir les jeux sportifs de *Protheselaus* [P, 3025-3229] comme une allusion au tournoi d'*Ipomedon*, tant il s'agit pour le héros, dans ces deux épisodes, de se faire remarquer de celle qu'il aime.

³²³ Voir *infra*, chapitre I, p. 126.

l'honneur de celle-ci [I, 8123-9213]. Dans *Protheselaus*, elle conduit le fils d'Ipomedon en Bourgogne afin qu'il la libère des prétentions de Theseus, roi du Danemark [P, 5013-5938]. Au cours du voyage, la jeune femme doit subir les assiduités de prétendants importuns qui se sont épris d'elle. Chaque fois, le héros vole au secours de la malheureuse et se débarrasse facilement de son adversaire. Anthony Holden a bien remarqué l'étroite ressemblance des préliminaires du combat contre Theseus avec ceux de l'assaut d'Ipomedon sur le vil Leonin [I, 9437-3532] : le rappel de la filiation royale du héros [I, 9451-9454 ; P, 5405-5408], l'invitation à laisser les troupes en arrière et à combattre seul [I, 9517-9532 ; P, 5399-54504], les assertions portant sur la possession de la demoiselle et de sa terre³²³. On notera également que ces deux combats se soldent par une mystification. La Fièrre, voyant se présenter sous les murailles de son château, un chevalier en armure noire, croit que Leonin a vaincu [I, 9923-9954], et Ismeine, apercevant Protheselaus sur le cheval de Theseus, pense que son champion a été battu [P, 5734-5735³²⁴]. Ce passage est bien, on le voit, la copie pure et simple de deux scènes d'un même modèle, *Ipomedon*, sans que ce dernier soit cité.

Pourtant, dans son second ouvrage, Hue n'hésite pas à raccrocher explicitement certains épisodes à *Ipomedon*. Or ces mentions, malgré leurs belles apparences, sont destinées à induire le lecteur en erreur. Il est dit dans *Protheselaus* que la reine Medea possède un brachet qu'elle chérit plus que tout car il lui a été offert par Ipomedon lorsqu'il était son « dru » [P, 3278-3279] ; cependant, il n'en est pas question dans *Ipomedon*. Cette scène chargée émotionnellement a néanmoins un grand intérêt puisqu'elle voit Protheselaus se porter au secours du brachet, menacé par un

³²³ Anthony Holden, *Protheselaus*, *op. cit.*, note au vers 5399, p. 34.

³²⁴ Voir aussi *Protheselaus*, vers 4402-4404. La Salvage Pucelle croit voir venir le chevalier Faé alors qu'il s'agit de Protheselaus monté sur le cheval de son adversaire.

gros lévrier, par amour pour la reine qui tombe amoureuse de lui en le voyant, en raison de sa ressemblance avec son père. Un autre passage ne trouve lui non plus aucune correspondance dans *Ipomedon*. Protheselaus porte un chapeau fabriqué en Inde majeure, que lui aurait donné Ipomedon, lui-même l'ayant reçu des mains de la reine alors qu'il était à son service [P, 1538-1552]. Ce chapeau pourvu de qualités magiques n'est jamais évoqué dans *Ipomedon*, que ce soit lorsque le héros apparaît richement vêtu [I, 2725-2740] ou en habits de cour [I, 2967-2968]. S'il est question d'un chapeau porté par Ipomedon [I, 2733-2734], celui-ci ne change pas de couleur et n'est pas un cadeau de la reine. Le chapeau de Protheselaus, lui, réapparaît à plusieurs reprises quand Jubar et Mathan sont accusés de l'avoir volé [P, 2678-2690] et quand il sert de signe à Medea pour reconnaître Melander comme le messenger de Protheselaus [P, 3533-3538]. Ainsi Hue joue-t-il sur les rapports entre les deux textes, la cohérence narrative et les souvenirs du lecteur. Comme l'auteur du *Roman de Thèbes* affirmant recopier Stace dans un épisode de son invention³²⁶, Hue prétend s'inspirer d'*Ipomedon* justement dans des passages qui ne lui doivent rien. Il traite son premier roman, on le voit, comme une source modifiable.

³²⁶ *Roman de Thèbes, op. cit.*, vers 8543.

Quelles que soient les différences entre les deux romans de Hue de Rotelande, une étrangeté les rassemble en un point ; on sent la présence d'*Ipomedon* au sein de *Protheselaus*. Le texte du premier ouvrage de Hue, s'il se modifie à force d'être répété dans le second, ne se perd pas. Par le réemploi de fragments de vers et d'épisodes, *Protheselaus* se révèle imitation, absorption, transformation, voire travestissement d'*Ipomedon*. L'auteur invite à opérer des recoupements entre différents passages pour appréhender la richesse et la profondeur de son texte, à le décomposer en ses divers éléments afin de prendre conscience du travail de l'écriture, et c'est ce qui crée une véritable dynamique dans son œuvre.

B. LA CONTINUATION

Protheselaus est une œuvre qui ne fait pas mystère de sa source, comme pourrait se dire un lecteur confronté au roman de Hue, et dont le modèle se fait si bien reconnaître que, de le nier, serait peu crédible. Il faut cependant y prendre garde, car Hue, comme on l'a vu, sait jouer de la transparence. Si la source matérielle de *Protheselaus* ne fait aucun doute, il est nécessaire d'abandonner cet effet de mirage en montrant que Hue joue sur deux sources, mais de façon différente. Car si la matière du second ouvrage s'inspire du premier, le déploiement des deux romans mis bout à bout déplace le modèle ailleurs, vers une autre instance, l'origine même de bien des romans : *Thèbes*.

1. La bipartition diégétique

Hue se préoccupe de lier l'histoire qu'il raconte dans son second ouvrage à ce que ses auditeurs peuvent déjà connaître de la « matière » et du héros de son premier roman. Dès le prologue, dans lequel il manifeste son intention de ne pas renoncer à « l'estorie avant traïter » [P, 30³²⁷], il considère que le lecteur de *Protheselaus* est le même que celui d'*Ipomedon*. Ainsi n'hésite-t-il pas à le prendre à témoin et à affirmer :

Jo vus ay dist de Ipomedon

A ceste fez tant com m'est bon [P, 31-32].

Hue reprend alors les aventures de son héros presque là où il les avait laissées. S'ensuit la description de la mort d'*Ipomedon* et de *La Fièvre* ainsi que la présentation de leur progéniture, protagoniste du deuxième roman. Plus que simple suite, *Protheselaus* est

³²⁷ Voir aussi *Protheselaus*, vers 2. Sur le mot « estorie », voir *infra*, chapitre I, p. 56.

une continuation, qui pense la continuité narrative sur le modèle de la transmission familiale dans la mesure où le fils va rejouer les aventures du père. Cette bipartition diégétique rappelle le *Cligès* de Chrétien de Troyes racontant d'abord les exploits d'Alexandre et ensuite ceux de Cligès, ou encore l'*Escoufle* de Jean Renart dans lequel l'histoire du père, Richard, précède celle du fils, Guillaume. Or, en consacrant un roman distinct au père et au fils, Hue évite que la structure de ses romans n'ait tendance à mettre en relief l'aspect digressif de la première partie de l'œuvre comme si elle n'avait rien à voir avec la seconde – c'est le cas pour *Cligès* et l'*Escoufle*. Non seulement il fragmente le récit en deux histoires différentes bien qu'étroitement liées, mais aussi il fait succéder au premier récit, celui de l'« ancessor », un récit « novel », un texte-fils issu d'un texte-père. *Protheselaus* se dévoile comme un processus foncièrement intertextuel, et se constitue comme un carrefour où se croisent *Ipomedon* et sa descendance poétique.

Lire un texte *par* un autre est une technique où intervient un mouvement cyclique³²⁷, c'est-à-dire que si le texte premier peut se voir à travers le texte second, l'inverse est également vrai. Hue, en évoquant *Ipomedon* dans le prologue de *Protheselaus*, fait en sorte de considérer son premier ouvrage comme une source. Dans un prologue, en effet, parler d'autres œuvres implique que le présent texte se haussera à un niveau de qualité égale et hissera ces œuvres au rang de modèle³²⁸. Hue fait ainsi passer *Ipomedon* pour un écrit de grande valeur, une référence, une autorité. Puisque la filiation est gage de compétence, de droit à l'héritage, *Protheselaus* fils d'*Ipomedon* révèle tout ce qu'il doit au premier roman de Hue, consacré en véritable *auctoritas*.

³²⁷ Voir Michelle Freeman, « Transpositions structurelles et intertextualité : le *Cligès* de Chrétien », *op. cit.*, p. 51.

³²⁸ Pierre-Yves Badel, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 81-94.

2. Texte et pré-texte

On sait tout ce que les romans de Hue doivent à *Thèbes* : le nom de certains protagonistes, à commencer par celui d'*Ipomedon* lui-même, le motif du combat fratricide qui structure les deux ouvrages, et maints procédés narratif et stylistique développés en particulier dans les prologues³²⁹. Or, ce texte est présenté, dans le premier ouvrage de Hue, comme une continuation d'*Ipomedon* :

De ceste estorie, ke ai ci faite,
Est cele de Tebes estraite ;
A Thebes fut Ipomedon,
Aillurs querrez, si vus et bon,
Cument ilokes li avint ;
Ne vus dirrai pas ke il devint,
Kar tant cum il unques vesqui
Ffut il pruz e fier e hardi,
E ki plus en vait demandant
Querge autre ki li die avant [I, 10541-10550].

On s'attendrait plutôt à ce que ce soit l'histoire d'*Ipomedon* qui ait été tirée du *Roman de Thèbes*, surtout que ce dernier, que l'on date au plus tard de 1150, ne saurait être postérieur à l'œuvre de Hue. L'épilogue d'*Ipomedon* renverse en définitive le lien intertextuel, clamant que l'histoire de *Thèbes* est la simple suite de celle que Hue translate, et que celui-ci considère avec quelque dédain, refusant d'en faire le récit : qu'on cherche quelqu'un d'autre pour continuer si on désire en savoir plus, note-t-il [I, 10549-10550]. *Thèbes* se trouve même repoussé dans un « aillurs » [I, 10544] aux contours imprécis.

³²⁹ Voir *infra*, chapitre I, p. 64-65 et 127-128.

Si le texte peut bien s'inventer une source fictive, il ne peut prétendre être cette source elle-même, écrit Michel Zink³³¹ ; c'est pourtant ce tour de force que Hue réussit. Non seulement il subroge l'autorité de *Thèbes*, l'un des plus anciens romans vernaculaires à partir duquel se sont écrits tant d'ouvrages, par celle de son texte, mais surtout il devient l'auteur de son modèle. Si *Ipomedon* s'est inspiré de *Thèbes* dans ses thèmes et sa structure, ce dernier a eu besoin de l'ouvrage de Hue pour se réaliser puisque le roman met en scène Ipomedon, alors l'un des principaux chefs argiens, et raconte sa mort³³². D'ailleurs *Protheselaus* s'ouvre sur l'annonce du décès de ce héros [P, 31-50]. *Thèbes* se trouve donc pris dans un jeu d'emboîtement, enchâssé entre un avant, *Ipomedon*, et un après, *Protheselaus* ; les trois ouvrages pouvant se lire les uns comme la suite des autres. Hue a été suffisamment habile pour écrire ses deux romans dans les blancs laissés par son devancier (l'avant et l'après *Thèbes*), et pour exploiter sa source de manière à la présenter comme une suite. Par son prologue, Hue, mine de rien, a voulu mettre en place deux modes d'orientation de l'écoute de son texte : l'un tourné vers la source concrète qu'est *Thèbes*, l'autre vers la source fictive qu'est *Ipomedon*. En effet, si *Ipomedon* est le modèle de *Thèbes* et que celui-ci est le modèle d'*Ipomedon*, alors le texte de Hue ne peut être que son propre modèle.

En réalité *Thèbes* n'est rien autre qu'un prétexte qui sert à montrer qu'*Ipomedon* est le pré-texte, le texte premier et que tous les autres peuvent se lire à partir de lui. Avec Hue, à travers *Ipomedon*, le genre romanesque est parvenu à une certaine maturité, dans la mesure où il peut s'écrire à partir de sa seule histoire, et n'avoir pour *auctoritas* que celle de son véritable auteur.

³³¹ Voir Michel Zink, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 24, 1981, p. 4.

³³² Roman de *Thèbes*, *op. cit.*, vers 8583-8584.

3. Paternité et parité

Tout en ne dissimulant ni son travail ni ses sources, Hue attire l'attention sur les procédés d'élaboration de son œuvre dans les prologues et épilogues de ses ouvrages, supposés conventionnels et donc négligeables³³³. Si c'est bien un lieu commun que d'inclure, dans ces espaces frontières du roman, citation des sources, noms du destinataire et de l'auteur, et d'y faire valoir l'art de bien dire, l'écrivain y fait entendre une voix nouvelle, annonçant un projet poétique inédit. Hue impose ainsi sa présence et se donne une autorité qu'il se verrait refuser s'il omettait d'évoquer ses modèles. En effet, sa source est autorisée parce qu'elle est vraie ; son roman l'est, d'abord par sa fidélité à sa source, et le devient par sa propre valeur, car Hue sait mettre l'accent sur l'œuvre en train de se faire plus que sur l'œuvre faite, c'est-à-dire davantage sur son propre travail que sur celui de ses devanciers. Or, on l'a vu précédemment³³⁴, le texte prétendument traduit par Hue constitue une fiction. Ainsi son texte, avant de laisser libre cours au récit, fictionnalise-t-il son origine. La véritable origine de son œuvre, Hue y fait allusion dans l'épilogue d'*Ipomedon*, c'est *Thèbes*. Le texte de Hue joue de nouveau avec sa source, la dédoublant pour produire un autre lui-même, un double à partir duquel il va s'appuyer sur le mode d'une rivalité avouée. *Ipomedon* ne s'inspire-t-il pas de *Thèbes*, qui aux dires de Hue puise sa source dans *Ipomedon* ?

D'*Ipomedon*, à la fois père et fils de *Thèbes*, Hue revendique la pleine et entière paternité. Comme le souligne Jean-Charles Huchet : « La paternité est ce roman, et l'auteur ce "rien", ce nom en défaut pris dans une nébuleuse de textes ordonnant le procès de l'écriture s'éployant à partir de la soumission à un texte canonique imaginaire,

³³³ Voir *infra*, chapitre I, p. 54-57.

³³⁴ Voir *infra*, chapitre I, p. 58

qu'elle postule pour mieux en masquer l'inanité et souligner sa propre singularité. Le roman médiéval ne maintient la fiction d'une source que pour désigner la place de renom qu'il doit usurper ; il ne s'invente un père que pour le tuer et occuper la place du mort au prix d'un auto-engendrement³³⁴ ». Hue invalide, en la rendant illusoire, la paternité des textes anciens pour lui substituer une autre paternité, une légitimité issue du seul fonctionnement du récit et non de la tradition, fût-elle éminemment prestigieuse. La nouveauté de cette attitude saute aux yeux ; Hue ne se tourne plus vers le passé, dont son œuvre entendrait garder la mémoire, mais vers l'avenir qui gardera la mémoire de son œuvre. Si *Ipomedon* se révèle un parâtre de *Thèbes*, un faux-père, il n'en est pas moins, par sa valeur, un pair, un égal.

Avec Hue, cesse le paradoxe de la double propriété littéraire, qui scinde en deux l'instance de l'écrivain en un *scriptor* et un *auctor*³³⁵. Ce dernier ne pourra plus être victime à son insu du premier, puisqu'il gardera d'une part l'exclusivité de ses droits, et prendra d'autre part en charge la responsabilité d'une œuvre qui lui doit tout. L'*auctor*, le garant qui assume la responsabilité apparente d'une œuvre dont il n'est que le signataire, est chez Hue le fabricant véritable ; il est celui qui produit³³⁶.

³³⁴ Jean-Charles Huchet, « Les Déserts du roman médiéval, le personnage de l'ermite dans les romans des XII^e et XIII^e siècle », *Littérature*, n° 60, 1985, p. 99.

³³⁵ On consultera Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification, tactique et stratégie littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 74-78.

³³⁶ Et nous voilà revenus aux prémisses de ce chapitre, voir *infra*, chapitre I, p. 35.

« *Auctoritas cereum habet nasum, id est in diversum potest flecti sensum* », écrit Alain de Lille dans son *De Fide catholica*³³⁷. Le désir d'authenticité donne lieu en effet chez Hue à toutes sortes de pratiques rusées, de manipulations de modèles référentiels. Afin de faire valoir clandestinement sa propre maîtrise, Hue se couvre d'une *auctoritas* pour mieux la subvertir, quitte à la congédier. Du livre modèle, *Thèbes*, rien de demeure, si ce n'est une discrète allusion servant à donner à son texte la patine de l'ancien et à camoufler son œuvre inédite sous la caution d'un modèle. Or, Hue installe son modèle dans une chaîne autoréférentielle : son récit s'appuie sur un écrit antérieur l'autorisant, mais cet écrit ancien dérive lui-même du roman de Hue qui l'intègre à sa propre sphère, et la boucle est bouclée ! Ce qui montre bien que la seule référence de la littérature est la littérature elle-même, c'est-à-dire la fiction³³⁸.

Dans les prologues et épilogues de ses ouvrages, Hue ne cesse de tenir un discours réflexif sur sa pratique. Il en ressort que c'est lui qui occupe la place de sujet créateur ; ce qui compte, c'est sa matière et sa manière à lui. Il invite son lecteur à analyser ses romans, à les décomposer en leurs divers éléments de façon à saisir le sens de chacun d'eux et à prendre conscience du travail de l'écriture qui s'exerce. Et c'est cette visite guidée des romans de Hue que nous allons entreprendre dans les chapitres suivants.

³³⁷ Alain de Lille, *De Fide catholica*, livre I, 30, cité par Gérard-Marie Paré, *La Renaissance du XII^e siècle, les écoles et l'enseignement*, Ottawa, Institut d'études médiévales, 1933, p. 148 : « L'autorité a un nez de cire qui peut être déformé dans tous les sens ». Nous traduisons.

³³⁸ Voir Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources*, *op. cit.*, p. 21-22.

CHAPITRE II

UNE NOUVELLE

CONCEPTION COURTOISE

I. LE LEXIQUE DISCOURTOIS

Bien que les arts poétiques restent des plus discrets sur l'expression de la bonne humeur – seul Geoffroi de Vinsauf, dans sa *Poetria nova*, traite de la *res comica*¹, et encore fort brièvement – les auteurs du XII^e siècle ont volontiers recours aux mots plaisants, dans des compositions où le mélange des genres est la règle plutôt que l'exception. Le ton relevé et soutenu n'exclut pas les tournures colorées et les vocables familiers. Les romanciers égaient de la sorte leur matière de façon sporadique, de manière furtive ; une remarque incidente, un bon mot, une expression piquante, un terme expressif pimentent, de loin en loin, le récit. Chrétien de Troyes, lui-même, donne une telle importance aux vocables pittoresques dans l'économie de ses ouvrages. Or, le phénomène est plus marqué dans les œuvres de Hue de Rotelande, chez qui la *res comica* n'apparaît pas qu'à l'état de trace. Anthony Holden reconnaît ainsi qu'*Ipomedon* est une œuvre continûment plaisante : « Tout est question de proportion, et c'est ici que le poème de Hue fait figure d'exception, car il s'agit, sans aucun doute, d'une composition comique, et ceci non pas de façon intermittente, comme c'est le cas pour un grand nombre de romans contemporains, mais constante² ».

C'est par l'emploi d'un vocabulaire coloré que se fait entendre la tonalité plaisante des œuvres de Hue, qui multiplie les tours expressifs, les qualificatifs narquois, les plaisanteries et les injures, les expressions à double sens qui prêtent à équivoque, soit par une mauvaise compréhension des mots qui les composent, soit par leur sens figuré que le personnage ignore. Le langage coloré est fort présent chez Hue, qui n'évite ni la grossièreté et la brutalité des termes, ni les nombreux mots plaisants et les rires de toutes sortes, du sourire voilé au fou rire. Le ton des romans de Hue est

¹ Voir Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XI^e au XIII^e siècle*, op. cit., p. 255, vers 1885.

² Anthony Holden, *Ipomedon*, op. cit., p. 53.

parfois vert et dru. C'est que l'austérité et l'ascèse ne sont guère à la racine des bienséances courtoises³. À la différence de ses contemporains, qui ne sont jamais indiscrets, Hue multiplie les remarques suggestives, qui confèrent à ses textes un accent gaillard. Les auteurs d'ordinaire ne nomment ni ne détaillent les réalités sensuelles⁴. Hue, au contraire, non seulement développe des métaphores évocatrices et une kyrielle d'expressions piquantes, mais aussi use de mots scabreux, de termes triviaux pour désigner les parties du corps et les actes sexuels. Si les discrètes allusions aux choses de l'amour font habituellement sourire – il y a un lien étroit entre le sexe et le rire⁵ – Hue, en multipliant ce genre de remarques, risque d'offusquer la pudeur d'une société policée⁶.

Ni Hue ni les personnages qu'il met en scène ne semblent aptes à parler courtoisement. Les grivoiseries ne sont pas tant utilisées, dans *Ipomedon* et *Protheselaus*, à des fins de divertissement pour captiver l'attention du public (une sorte de traitement de la *captatio benevolentiae*), ou à des fins critiques qui incitent à la haine des femmes (aucun discours religieux n'est ici superposé), ou encore érotiques (il ne s'agit pas de procurer au public une certaine jouissance, ou de combler ses désirs lascifs), que dans l'optique de faire des mots crus un langage poétique, une nouvelle phraséologie amoureuse⁷, qui constituerait un langage discourtois.

³ Voir Jean-Charles Huchet, *L'Amour discourtois, la "Fin'Amors" chez les premiers troubadours*, Paris, Privat, 1987.

⁴ Philippe Ménard, « Le Rire et le sourire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts, essai de problématique », *op. cit.*, p. 7-30.

⁵ Dans son traité *Causae et curae*, Hildegarde de Bingen met en rapport le rire avec le plaisir charnel. Voir Hildegarde de Bingen, *Causae et curae*, édité par Paul Kaiser, Basel, 1980, et Jean Verdon, *Rire au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2001, p. 72 : « Le vent qui provoque le rire de l'homme en agitant ses organes est le même que celui qui entraîne l'éjaculation ; et les larmes qui souvent accompagnent le rire ressemblent à la semence émise dans l'ardeur de l'accouplement ». On retrouve de semblables remarques, quelques siècles plus tard, chez le médecin de Henri III, Laurent Joubert, *Traité du ris, suivi d'un dialogue sur la cacographie française*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 [1579].

⁶ Sur les sentiments de bienséances de la société médiévale, voir Philippe Ménard, *op. cit.*, p. 22-24.

⁷ Voir Leslie Dunton-Downer, « Poetic Language and the Obscene », dans *Obscenity, Social Control and Artistic Creation in the European Middle Age*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998, p. 19-37.

A. LA TONALITÉ PLAISANTE

Comme tous les auteurs de romans courtois qui aiment à égayer leur matière, à placer ici et là quelque mot amusant, dans des compositions où l’alternance des registres est de mise, Hue de Rotelande use, dans ses ouvrages, d’un langage coloré, dont Philippe Ménard a déjà relevé nombre d’expressions⁸.

1. Le vocabulaire coloré

Nombreux sont les personnages affublés de qualificatifs narquois, évoquant des conduites malsaines et de louches attitudes – la folie et la sottise : « acervelez », « bricon », « desvez », « eschapé », « fol », « forsenez », « naïf » ; la fourberie : « felon », « guichus » ; la flatterie : « losenger » ; la lâcheté : « cuard », « culvert » ; la débauche : « lecheor », « garce », « putain » ; la baguenaude : « musart », « pautonier » ; le brigandage : « larron », « robeür » ; la cruauté : « gainart⁹ ». Ces

⁸ Voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 464-468 et 580-593.

⁹ « Acervelez » : *Protheselaus*, vers 1319, 12023 ; « bricon » : *Ipomedon*, vers 768, 866, 1149, 4456, 8057, 8206, 8266, 8707, 8896, 9680 et *Protheselaus*, vers 1332, 5234, 6362, 7698 ; « cuard » : *Ipomedon*, vers 521, 6291 et *Protheselaus*, vers 1316, 5453, 6366, 7620 ; « culvert » : *Ipomedon*, vers 1979 et *Protheselaus*, vers 1077, 1988, 3209, 4050, 5899, 5970 ; « desvez » : *Ipomedon*, vers 3408, 8842, 9761 et *Protheselaus*, vers 1320, 1803, 3104, 4914, 5327 ; « eschapé » : *Ipomedon*, vers 867, 4456, 8057, 8206, 8280 ; « felon » : *Ipomedon*, vers 2935, 3826, 7495, 7678, 8214, 9294, 9392, 9711, 10303, 10419 et *Protheselaus*, vers 72, 83, 90, 114, 210, 564, 756, 942, 1915, 4050, 5899, 6361, 8588, 11833 ; « fol » : *Ipomedon*, vers 61, 960, 1007, 1015, 1023, 1081, 1166, 1428, 2693, 4457, 5963, 6595, 6692, 6972, 7764, 7846, 7900, 7908, 7923, 7924, 7979, 8088, 8112, 8114, 8115, 8208, 8256, 8266, 8271, 8280, 8344, 8351, 8400, 8493, 8552, 8555, 8571, 8583, 8600, 8771, 8819, 8858, 8864, 8967, 9123, 9124, 9125, 9126, 9127, 9129, 9256, 9351, 9352, 9374, 9469, 10064, 10068, 10388 ; « forsenez » : *Ipomedon*, vers 3408 et *Protheselaus*, vers 5634, 6012 ; « gainart » : *Ipomedon*, vers 9392 ; « garce » : *Protheselaus*, vers 10160 ; « guichus » : *Protheselaus*, vers 84, 1300, 8588 ; « larron » : *Ipomedon*, vers 840 et *Protheselaus*, vers 2594, 2636, 2656, 2667, 6363, 6954, 6963 ; « lecheor » : *Protheselaus*, vers 6364, 9931, 10012 ; « losenger » : *Protheselaus*, vers 6369, 8372, 12735 ; « musart » : *Ipomedon*, vers 63, 867, 870, 2254, 4457, 6724, 7764, 7802, 7885, 8070, 8080, 8272, 8523, 8967, 9226, 9496, 9681 et *Protheselaus*, vers 1354, 2545, 3395 ; « naïf » : *Ipomedon*, vers 503, 867, 1166, 7813, 9496 et *Protheselaus*, vers 10873 ; « pautonier » : *Protheselaus*, vers 1915, 2643 ; « putain » : *Ipomedon*, vers 8590 ; « robeür » : *Protheselaus*, vers 6363. Pour les occurrences d'*Ipomedon*, on pourra consulter Pierre Kunstmann et Yen Duong, *Index brut d'Ipomedon de Hue de Rotelande*, Université d'Ottawa,

épithètes peuvent, bien entendu, être associées les unes aux autres ; il n'est pas rare qu'un protagoniste soit traité d'« eschapé bricon » ou de « musart fol¹⁰ ». Ces accents de méchanceté et de mauvaise humeur sont particulièrement présents dans les apostrophes.

Si, dans les imprécations que se lancent au combat des chevaliers ennemis, le terme « vassal » reste le plus répandu, le concurrence le mot « dans¹¹ » qui, bien qu'encore honorifique et parfois laudatif (on trouve des « danz reis », « dan Pentalis », « dans Latin », « danz Capaneus »), est employé, avec prédilection, comme terme d'adresse pour faire preuve d'une politesse hautaine ; un guerrier défie son adversaire par « dan chevaler », « dan vassal ». Mais le mot revêt également volontiers une valeur agressive, lorsqu'il est associé à un adjectif péjoratif ; ainsi un personnage se voit-il qualifié de « danz fous », « dan asoté », « dan fole creature », « danz mal bricon », « danz fols hermite » ou « dan chaitifs roi¹² ». D'autres vocables, ordinairement élogieux, servent à persifler un adversaire. Thésée appelle moqueusement Protheselaus « ami » [P, 5592] et Dardanus fait de même avec Orias [P, 8178]. Ipomedon se gausse de Caemius qu'il nomme « mestre » [I, 3978] ; Capaneus essuie le même quolibet de la part d'Ismeon [I, 7051]. Leonin raille Ipomedon en lui donnant du « beaux amis » [I, 9477] ou du « beaus cusins » [I, 9524]. Lorsqu'il contrefait le fou, ce dernier est

Laboratoire de français ancien, 2000, disponible sur internet à l'adresse suivante : http://www.uottawa.ca/academic/arts/ifa/activites/travaux_ling/ipomedon/ipres.html

¹⁰ « Eschapé bricon » : *Ipomedon*, vers 4456, 8057, 8204. « Musart fol » : *Ipomedon*, vers 4457, 7764 et *Protheselaus*, vers 12027.

¹¹ Sur le mot « dans », on consultera Lucien Foulet, « Sire, messire », *Romania*, n° 71, 1950, p. 7-8.

¹² « Vassal » : *Ipomedon*, vers 7014, 7110, 8157, 8482, 9441, 9446, 9790, 9802, 9809, 9891, 10133 et *Protheselaus*, vers 232, 240, 953, 1795, 5219 ; « dan » : *Ipomedon*, vers 2393, 2417, 2902, 3007, 3260, 3931, 4335, 4566, 4706, 6963, 7029, 8201, 8271, 8394, 8965, 9455, 9469, 9479, 9505, 10215 et *Protheselaus*, vers 257, 1295, 1299, 1300, 12325 ; « dans chevaler » : *Ipomedon*, vers 8257 ; « dans vassal » : *Ipomedon*, vers 3931, 7029, 9455, 9505 ; « danz reis » : *Ipomedon*, vers 2393, 3007 et *Protheselaus*, vers 257, 1295, 1299, 12325. On remarquera qu'au vers 2393 d'*Ipomedon* la formule « dans reis » est juxtaposée à celle de « bel sire ». « Dan Pentalis » : *Protheselaus*, vers 185, 1300 ; « dans Latin » : *Protheselaus*, vers 9416 ; « danz Capaneus » : *Ipomedon*, vers 2902, 3260, 4335 ; « danz fous » : *Ipomedon*, vers 4566, 8271 ; « dan asoté » : *Ipomedon*, vers 8965 ; « dan fole creature » : *Ipomedon*, vers 9469 ; « danz mal bricon » : *Protheselaus*, vers 5324 ; « danz fals hermite » : *Protheselaus*, vers 7219 ; « dan chaitifs roi » : *Protheselaus*, vers 12024.

désigné, par toute la cour, sous le nom de « bel malveis » [I, 3269]. Ainsi une marque d'affection et de tendresse, feinte et employée de manière ironique, peut-elle être employée par moquerie. Ajoutent encore de la couleur aux propos des personnages des exclamations qui relèvent du langage familier et qui indiquent un refus : « ostez ! », une réprobation : « avoi ! », une vive insistance : « cheles ! », une malédiction : « dehez¹³ ! ». Plus amusant est de voir, dans *Ipomedon*, Anfion se maudire lui-même et se qualifier de lâche : « Dehez aie jo cum culvert » [I, 1979], dit-il.

Les expressions plaisantes ne sont pas rares dans les œuvres d'un auteur qui, pour signifier que son héros feint de dormir, n'hésite pas à inventer le mot charmant de « dorveille » [I, 8828]. Comme terme de raillerie, dans *Ipomedon*, est employé le substantif « chufleis » [I, 887] qui désigne l'action de siffler. C'est d'ailleurs dans le même ouvrage que figure la plus ancienne attestation du verbe « agacer » [I, 8399¹⁴], dans le discours qu'Ismène tient au nain. Le verbe « braire » [I, 6167 et 9947 ; P, 4560 et 7127], qui traduit ordinairement le cri des bêtes, sert à plusieurs reprises chez Hue à exprimer l'émotion violente éprouvée par un personnage. Dans *Protheselaus*, Menalon ose dire au roi Daunus qu'il est « plus cuard que levres » [P, 1316]. Autre comparaison amusante dans *Ipomedon*, prendre une femme pour épouse est une chose sérieuse, ce n'est donc pas « a billette juer » [I, 2406]. Contrairement, une chose de peu d'importance ne vaut pas un gant [P, 98]. Quand *Ipomedon* s'élance sur Daire, on trouve, au sens de frapper, un mot emprunté au monde des affaires, le verbe « paier » [I, 4072]. Être plein d'ardeur et de courage, c'est ne pas avoir « le frein as denz »

¹³ « Avoi ! » : *Ipomedon*, vers 1527, 3210, 7051, 8403, 9515 et *Protheselaus*, vers 1019, 1277, 1729, 3633, 4967, 5129, 7369, 8057. « Cheles ! » : *Ipomedon*, vers 1878, 1893, 3199, 3237, 8048, 8105, 8757 et *Protheselaus*, vers 434, 641, 691, 2268, 9168. « Dehez ! » : *Ipomedon*, vers 549, 673, 1979, 3491, 4988, 6372, 7845, 8083, 8167, 8193, 8407, 8648 et *Protheselaus*, vers 583, 3404, 3469, 4741, 12037. « Ostez ! » : *Ipomedon*, vers 989, 1083.

¹⁴ Voir Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, note au vers 8399, p. 562 : « Nous tenons ici la plus ancienne attestation du verbe *agacer*, primitivement « harceler, importuner ». Le sens littéral est « crier comme une pie (*agace*) ».

[I, 7981] ou « le quer en la chauce » [I, 8528]. Pour faire sentir l'allégresse d'un personnage, on dit que « sis quers volette » [I, 5058-5059, 5682, 6357 et 10211]. Signifiant que la femme est passée maîtresse dans l'art de tromper les hommes et d'obtenir d'eux tout ce qu'elle désire, Hue note : « K'el sufferat la pudre as oilz » [I, 2143¹⁵].

2. Les rires

Les scènes plaisantes, dans lesquelles les personnages, à la fois acteurs et premiers témoins, n'hésitent pas à manifester leurs sentiments par leur rire ou leur sourire, sont légion dans les romans de Hue. On dénombre quelque trente-deux occurrences du mot « rire » et onze du mot « sourire », dans *Ipomedon*, tandis que *Protheselaus* compte huit rires et dix sourires¹⁶. Le grand nombre de rieurs, mis en scène par Hue, indique que tout n'est pas à prendre avec grand sérieux dans ses ouvrages.

Les protagonistes ne rient pas tous pour les mêmes raisons, ni de semblable manière ; il est des rires plus éclatants et d'autres plus discrets. Le rire qui exprime la joie s'accompagne des prières de la foule, après que Protheselaus a renversé un vil forestier [P, 7071], de larmes, quand les compagnons de ce dernier le voient revenir sain et sauf de son combat contre le Chevalier Faé [P, 4488], et même de grands cris poussés par les spectateurs venus assister à une joute, qui acclament le héros face à son

¹⁵ La leçon du manuscrit D, qui note « sufflera » au lieu de « sufferat », est préférable.

¹⁶ « Rire » : *Ipomedon*, vers 490, 2415, 3268, 3487, 3540, 4295, 4467, 4474, 5310, 5311, 5329, 5334, 5413, 5466, 5485, 5496, 5504, 6525, 6561, 6832, 6857, 7801, 7805, 7811, 7841, 7853, 7867, 7881, 7901, 7914, 7926, 8580 et *Protheselaus*, vers 3084, 3475, 4488, 4749, 7071, 10648, 10787, 10799. « Sourire » : *Ipomedon*, vers 286, 2419, 2511, 4320, 5343, 5395, 6414, 6440, 6637, 6795, 7635 et *Protheselaus*, vers 2901, 4846, 6944, 9463, 9519, 10113, 10843, 11575, 12104, 12112.

adversaire Herculés [P, 3084]. L'expression « jeter un ris¹⁷ » [P, 10647] souligne également le rire retentissant qui éclate, dans *Protheselaus*, au nez de Medea qui reste interdite devant son amoureux qu'elle vient de retrouver, après bien des péripéties, et qu'elle oublie d'êtreindre. Le rire qui jaillit spontanément, et qui fait grand tapage, est particulièrement bien décrit, dans ses manifestations physiques, par Hue, qui évoque avec force détails le fou rire s'emparant d'un groupe :

En la sale tant forment rient	De lur mains cheent les couteaus,
Le manger e le beivre ublient,	Cil chen eischekent les guasteaus,
Tant entendirent a lur gabs	Li oil lur lerment de trop rire,
Ces vins espandent des hanapas,	Un seul d'eus ne pot un mot dire

[I, 7805-7812].

Seul de ses contemporains à avoir jamais dressé un tel tableau¹⁸, Hue montre que rire de grand cœur provoque de violents spasmes au cours desquels l'esprit s'égaré ; on oublie le boire et le manger, on ne prend pas garde aux chiens qui en profitent pour dérober des tranches de pains, on est incapable de prononcer un mot tant on s'abîme dans le rire. Cette description contraste avec celles que l'on trouve habituellement dans les romans, qui ne notent aucune gesticulation ou contorsion¹⁹. Dans *Ipomedon*, le corps des rieurs est parcouru de tressaillements, qui leur font renverser le vin des hanaps et lâcher les couteaux ; et même, on pleure de rire.

Ces vers de Hue présentent une certaine importance pour l'étude du rire, dans la mesure où celui-ci s'exprime avant tout à travers le corps. Or, comme le constate Jacques Le Goff, aucun chercheur, de quelque discipline que ce soit, ne s'est intéressé à cet aspect corporel du rire – ce qui est d'autant plus étonnant que c'est surtout en raison

¹⁷ Sur cette expression, voir Isabelle Weill, « “Sin a un ris jeté”, rire et énonciation dans *Aubert le Bourgois* », dans *Le Rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 357-367.

¹⁸ Selon Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 440.

¹⁹ *Ibid.*

de ses manifestations corporelles que le rire a été condamné par l'Église²⁰. Souci constant des législateurs monastiques, la répression du rire repose sur la question de savoir si Jésus, grand modèle humain, dont on préconise l'imitation, a jamais ri. Le silence des textes saints sur le rire du Christ conduit les milieux ecclésiastiques à adopter une position qui va de l'interdit pur et simple à la concession d'un rire limité, sans éclat, et qui ne secoue pas l'organisme²¹. Sans doute est-ce pour cette raison que les lettrés, au fait de cette controverse en tant que clercs, ne représentent guère, dans leurs textes, un rire excessif, à la seule exception de Hue.

Souvent, cependant, le terme « rire » ne désigne dans les faits qu'un sourire²². Ainsi La Fièvre, devant ses barons réunis, sourit-elle, extériorisant son soulagement face à ses chevaliers qui se rangent à ses vues, plutôt qu'elle ne rit avec éclat, comme le montre la reprise du mot « rire » par celui de « sourire », trois vers plus loin [I, 2415-2419]. Lorsque Hue note que le Blois Chevalier propose l'hospitalité à Jubar « en riant » [P, 4749], il est plus juste de penser que c'est en souriant qu'il lui fait cette offre. Les sourires de la reine, qui apprend une bonne nouvelle [I, 5395] et qui accueille Thoas venu faire le récit des joutes qui ont lieu pendant le tournoi [I, 6414], ainsi que celui de l'hôte d'Ipomedon à qui est dévoilé le nom du vainqueur du tournoi, expriment la joie. Sicanus [I, 6440], Thoas [I, 7635] et Melander [P, 2901] sourient pour marquer leur accord avec les propos de leurs interlocuteurs. Dans *Protheselaus*, la pucelle qui regarde la tête coupée de son ami lui adresse un sourire affectueux : « Un poi suzrist par grant

²⁰ Jacques Le Goff, « Rire au Moyen Âge », dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 1349.

²¹ Sur cette question, on pourra consulter Jacques Le Goff, « Le Rire dans les règles monastiques du haut Moyen Âge », dans *Un Autre Moyen Âge*, op. cit., p. 1357-1368 ; Jacques Le Brun, « Jésus-Christ n'a jamais ri, analyse d'un raisonnement théologique », dans *Homo Religiosus, autour de Jean Delumeau*, Paris, Fayard, 1997, p. 431-437 ; Bernard Sarrazin, « Jésus n'a jamais ri, histoire d'un lieu commun », *Recherches de science religieuse*, n° 82, 1994, p. 217-222 ; Ernst Curtius, « L'Église et le rire », dans *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, op. cit., p. 192-196.

²² Voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 426-446, et Barbara Nelson Sargent, « Mediaeval Rire, Ridere : a laughing matter ? », *Medium Aevum*, n° 43, 1974, p. 116-132.

dulçur » [P, 4846]. Ce sourire, qui cherche à se dissimuler des regards et qui conserve alors la valeur de son étymon latin *subridere* – rire par dessous – est accompagné d'un adverbe de quantité qui l'atténue. Également, quand la reine sourit « un poi²³ » [I, 6414] et Protheselaus « un petitet » [P, 6944], les adverbes, loin de faire pléonasme, permettent de distinguer ces sourires voilés de ceux qui sont éclatants et plus intenses, tel celui fort visible des pucelles d'*Ipomedon*, qui « mut s'en suzristrent » [I, 4320]²⁴. Ces sourires, voulant passer inaperçus, sont le fait de personnages qui en savent souvent plus que ceux qui les entourent. Protheselaus, qui doit être pendu par les sbires de la Pucelle de l'Isle, sourit un peu en remarquant les larmes de Latin. Il comprend alors qu'il pourra obtenir de lui que ses mains ne soient pas attachées pendant le trajet qui le mènera à la potence et qu'il pourra s'enfuir ; et Hue d'ajouter :

Latins ço qu'il volt graanta,

Mais poi saveit que cil pensa [P, 6975-6976].

Tous les sourires de Latin sont ceux d'un homme avisé, qui s'amuse de voir que les autres sont dans l'ignorance des affaires qu'il trame. À Evein, qui lui demande de libérer Protheselaus afin de le laisser participer au combat se déroulant au pied du château, Latin répond en souriant, car il a déjà, de son propre chef, pris des mesures en ce sens²⁵. Quant aux formes réfléchies, « se sourire » et « se rire », elles ne désignent pas un rire ou un sourire intérieur, mais impliquent seulement la participation du sujet à l'action²⁶.

²³ Voir aussi *Ipomedon*, vers 2419, 5343 et *Protheselaus*, vers 4846, 10843.

²⁴ Voir aussi *Ipomedon*, vers 6637 : l'hôte d'*Ipomedon* « cumence a suzrire ».

²⁵ Voir *Protheselaus*, vers 6463, 9519, et sur les rires de Latin qui sont en fait des sourires, voir vers 10787, 10799.

²⁶ « Se rire » : *Ipomedon*, vers 490, 3268, 3540, 4467, 5504, 6525, 7841 et *Protheselaus*, vers 10799 ; « se sourire » : *Ipomedon*, vers 286, 4320 et *Protheselaus*, vers 6944, 12112. Voir Jean Stefanini, *La Voix pronomiale en ancien et moyen français*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1962.

Il est encore des rires plus inquiétants, comme celui du fou²⁷. Ismeine, qui parle d'Ipomedon au nain, dit que « cum fous rit e resve » [I, 8580]. Toutefois, hormis cette mention, il n'est jamais fait référence au rire d'Ipomedon quand il contrefait le fou, sans doute est-ce parce qu'il simule seulement la folie et qu'il n'est pas véritablement atteint de ce mal. Mais il convient de noter que, lorsque Ipomedon, déguisé en fou, arrive à la cour du roi Meleager, c'est cette même assemblée qui est secouée par un rire fort violent, alors que le héros reste des plus sérieux. La folie contenue dans le rire du dément se déplace, en quelque sorte, dans celui de la cour, dans ce fou rire que l'on a évoqué plus haut. Le ricanement des méchants se fait aussi entendre dans *Protheselaus*. À la reine Medea, tombée amoureuse d'un inconnu – il s'agit de Protheselaus – sur la simple ressemblance qu'il peut avoir avec son ancien amour Ipomedon, Antigone « gette un feint ris » [P, 3475] qui, plein d'arrière-pensées, précède une moquerie sur la promptitude avec laquelle la reine se choisit un nouvel amant, sans rien savoir de lui.

3. Les gabs

Toutefois, le rire railleur, qui n'a d'autre but que de ridiculiser un interlocuteur, apparaît plus souvent, dans *Ipomedon*, en relation avec le mot « gab », huit fois directement couplé à « rire » dans l'expression « rire et gaber », huit fois dans son entourage direct, distant de seulement un vers ou deux. Dans *Protheselaus*, c'est au mot « sourire » que « gab » est associé²⁸. Plus fréquent que le mot « rire », le terme « gab »

²⁷ Le rire immodéré est une caractéristique de la folie. Voir Philippe Ménard, « Les Emblèmes de la folie dans la littérature et dans l'art (XII^e-XIII^e siècles) », *op. cit.*, p. p. 253-265.

²⁸ « Rire et gaber » : *Ipomedon*, vers 490, 3487, 4295, 4467, 4474, 5310, 6832, 7926 ; « rire » et « gab » en entourage direct : *Ipomedon*, vers 2418, 3262, 3541, 5314, 5416, 6526, 7807, 7928 ; « rire » et « sourire » : *Protheselaus*, vers 12104, 12108, 12113.

apparaît à quarante reprises dans *Ipomedon* et quinze fois dans *Protheselaus*²⁹, alors que l'on ne dénombre, à titre de comparaison, que dix-huit mentions du mot chez le célèbre contemporain champenois de Hue, Chrétien de Troyes³⁰ ; ainsi le terme est-il deux fois plus fréquent dans le seul *Ipomedon* que dans tous les romans de Chrétien réunis.

Le verbe « gaber », issu de l'ancien scandinave **gabba*, aurait primitivement désigné l'action d'ouvrir tout grand la bouche, avant de prendre le sens de raillerie³¹. Ayant laissé des traces chez les peuples germaniques dès l'époque de Tacite³², le gab est un conflit verbal autour de la table, après avoir fait bonne chère et surtout après avoir bien bu, qui se termine fort souvent par un meurtre ou de profondes blessures. Ce « concours verbal » est présent dans la littérature française, comme en témoigne le *Voyage de Charlemagne*, chanson de geste tout entière composée autour du gab, dans laquelle l'empereur « à la barbe fleurie » et les pairs de France, invités par le roi de Constantinople, passent la soirée dans la bonne humeur à se raconter des galéjades, tandis que le vin coule à flots. Bien que rédigés dans la même aire d'influence, le domaine anglo-normand, et à une époque assez proche, les romans de Hue n'évoquent pas de calembredaines qui dépassent les limites de la condition humaine. Le seul

²⁹ *Ipomedon* : substantif « gab », vers 528, 1091, 1206, 1368, 2038, 2367, 2418, 3794, 4566, 5314, 5515, 6418, 6526, 7807, 8483 ; verbe « gaber », vers 490, 2480, 3124, 3282, 3471, 3487, 3541, 4295, 4467, 4474, 5089, 5310, 5316, 5529, 6395, 6528, 7926, 7928, 7934, 8072, 9868 ; participe présent « gabant », vers 3263, 6400 ; infinitif substantivé « gaber », vers 3502 ; forme « gabeis », vers 6832. *Protheselaus* : substantif « gaber », vers 131, 434, 6307, 10050, 11168 ; verbe « gaber », vers 2737, 4890, 7691, 9149, 9153, 9158, 12108, 12113 ; participe présent « gabant », vers 9036, 12104. Il arrive parfois que le mot « gab » soit accompagné d'un adverbe d'intensité pour souligner sa force, « souvent » : *Ipomedon*, vers 528, 3282, 7934 ; « mult » : *Ipomedon*, vers 3124, 3487, 3541, 4474, 5529, 6400 ; « grant » : *Ipomedon*, vers 528, 6526.

³⁰ Sur les occurrences du terme chez Chrétien de Troyes, voir Marie-Louise Ollier, *Lexique et concordance de Chrétien de Troyes d'après la copie Guiot*, Paris, Vrin, 1986.

³¹ On se référera à Oscar Bloch et Walter von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 283, et à Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1538.

³² Voir John Grigsby, « Le Gab dans le roman arthurien français », dans *Actes du XIV^e congrès international arthurien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes II, 1984, p. 257-272, et *The « Gab » as a Latent Genre in Medieval French Literature, Drinking and Boasting in the Middle Ages*, Cambridge, Medieval Academy of America, 2000.

passage qui pourrait ressembler aux facéties faites par les barons de Charlemagne se situe au moment où Ipomedon, déguisé en fou, se rend à la cour du roi Meleager, lequel est en train de déjeuner en compagnie de ses chevaliers. Dans une atmosphère festive où l'on mange bien et où l'on boit beaucoup, Ipomedon tient d'in vraisemblables propos. Or, Hue qualifie les mots de son héros de folle parole [I, 7818] et non de gab. C'est que le mot « gab » revêt d'autres sens dans les ouvrages de Hue de Rotelonde.

Avant tout, chez Hue, le gab est le contraire du sérieux – parler « a gab » s'oppose à parler « a vrai » [I, 5416 ; P, 10050]. Erik von Kraemer note que « dans la mesure où la plaisanterie prend l'aspect d'une altération de la réalité, gab et gaber dénotent l'idée de fiction ou de mensonge³³ ». Hue emploie également le mot pour signifier qu'une situation n'est pas à prendre au sérieux [I, 5515 et 6418]. Au contraire, lorsque le terme « gab » est accompagné d'un tour négatif, la chose est importante [I, 3794 et 8072 ; P, 131, 6307, 10050 et 11168] ; les tours « ne tenir a gab » ou « n'estre mie gab », quant à eux, insistent sur la grande véracité des propos qui suivent [I, 1091 et 2376]. Traditionnellement associé à une atmosphère de détente et de plaisir, le mot « gab » est couplé à d'autres termes qui expriment la bonne humeur : « jeu » [I, 3794] ou « fable » [I, 6418]. En définitive, le gab ne renvoie pas à un propos foncièrement méchant, il faut lui adjoindre l'adjectif « mauvais » pour qu'il se charge d'une telle signification, comme le note le vers suivant : « Fors ditz quitus e malveis gas » [I, 1206]. Remarquons, au passage, que « malveis gas » est associé à « ditz quitus », ce dernier adjectif – qu'Anthony Holden rattache à « quiture » (brûlure d'une plaie) qui aurait subi l'influence de « custos » (affligeant, pénible) – signifiant mordant,

³³ Erik von Kraemer, « Sémantique de l'ancien français gab et gaber comparée à celle des termes correspondants dans d'autres langues romanes », dans *Mélanges de philologie et de linguistique offerts à Tauno Nurmela*, Turku, Annales Universitatis Turkuensis, 1967, p. 73-80.

sarcastique³⁴. Cependant, ce gab ne se réalise pas concrètement, puisque Ipomedon se parle à lui-même et imagine ce que l'on dira de lui, s'il persiste dans son amour pour la Fièrè.

Un grand nombre de gabs sont énoncés lors d'un repas ; on plaisante autour de la table [I, 490, 3124, 6526, 6528, 7807, 7926 et 7928]. Activité conviviale et collective, le gab se fait à plusieurs, « entrè eus » [I, 3794], bien qu'en règle générale on ignore qui lance des gabs. Il s'agit parfois de « mut gens » [I, 4474], d'« assez gens » [I, 5310 et 7926], de « tuz » [I, 2480, 3124, 6395 et 6526], de « chescuns » [I, 7928], des « autres » [I, 5314], de « cil ki l'oient » [I, 5529], des petits et des grands [I, 6399]. À certaines occasions pourtant, Hue indique clairement qui gabe : ce sont de jeunes hommes [I, 490 et 528], Melander [P, 12104], à six reprises des dames, des « meschines » ou des pucelles [I, 3263, 3282, 3487, 3541, 4295 et 4474], Ismeine [I, 5089], la Pucelle de l'Isle [P, 9036]. Le gab semble ainsi être davantage l'apanage des personnes jeunes, et en particulier des jeunes femmes. À la seule exception des gabs de Melander et du roi Meleager, ceux tenus par les hommes ne sont jamais rapportés, et on ignore les termes exacts de ces moqueries, tandis qu'à l'inverse, lorsque les demoiselles plaisantent, le mot « gab » introduit souvent une parole rapportée au style direct. Un gab, dans *Protheselaus*, est destiné à Evein, qui porte sur les chevaliers combattant sous les murs du château, et quatre sont adressés, dans *Ipomedon*, à la reine, qui raille les exploits non pas chevaleresques, mais cynégétiques du héros. La mention de femmes gabant est fort intéressante parce qu'inhabituelle – l'une des principales caractéristiques du gab est d'être exclusivement le fait des hommes. Lorsque Massimo Bonafin dresse la liste des caractéristiques du gab, il note en premier lieu que les gabeurs sont exclusivement des

³⁴ Anthony Holden, *Ipomedon*, op. cit., p. 529. Pour d'autres mentions du mot « quitus », voir aussi *Protheselaus*, vers 3973 et 8121.

hommes³⁵. La présence de femmes moqueuses dans les romans de Hue semble participer de l'intention critique d'un auteur qui apprécie les propos aigre-doux sur la gent féminine.

Le vocabulaire coloré, qui non seulement déride le récit mais lui donne relief et couleur, parsème les romans de Hue. Les personnages parlent en effet haut et fort, rient, plaisantent et se traitent de tous les noms. Contrairement aux œuvres de Chrétien de Troyes, dans lesquelles, à de rares reprises, est rapporté le langage vulgaire de quelques rustres, les grossiers personnages, dans les ouvrages de Hue, ne sont pas de petites gens. Tous s'en donnent à cœur joie, et particulièrement les jeunes filles qui aiment à gaber – on est loin de la retenue habituelle des jeunes pucelles des romans courtois. La dignité du lexique est ainsi mise à mal chez Hue, qui n'exclut pas les « gros mots », les « culvert » ou « pautonnier », qui sont plutôt monnaie courante dans les récits guerriers que sont les chansons de geste, et dont se servent ouvertement les chevaliers pour se brocarder.

³⁵ Massimo Bonafin, « Millanterie dissimulate Chrétien de Troyes e Walter Map », *Medioevo Romano*, n° 18, 1993, p. 83-89.

B. LES EXPRESSIONS PIQUANTES

Les plaisanteries que se lancent les personnages les uns aux autres, rapportées au style direct par Hue, sont toujours introduites par un terme indiquant que les propos qui suivent n'ont d'autre but que de tourner en ridicule un ami ou un adversaire, ou encore de se moquer de sa propre infortune, comme pour la nier ou tout au moins la minimiser.

1. Les plaisanteries et les insultes

Les romans de Hue ne sont pas dépourvus, pour reprendre les mots de Philippe Ménard, de cet « enjouement aimable et indulgent à l'égard des autres ou de soi-même, c'est-à-dire ce que nous appellerions aujourd'hui de l'humour³⁶ ». À la fin du tournoi de trois jours, l'hôte d'Ipomedon distribue les chevaux gagnés par celui-ci et révèle à tous que le roi Meleager a, lui aussi, perdu son destrier ; ce que ce dernier reconnaît volontiers :

Li reis est vaillanz e curteis,
Tut en riant dist en gabeis :
« Amis, jol sai mut ben de fi,
Il gaaigna e jo perdi » [I, 6831-6834].

Quelques vers plus loin, c'est au tour de Capaneus de dire, « en riant » [I, 6857], sensiblement la même chose. Dans *Protheselaus*, le héros, qui exhorte son adversaire à moins de bavardage, le touche au visage, mais Herculés affirme, cependant, que ce n'est en aucun cas le coup que lui a envoyé Protheselaus qui est cause de sa blessure, puisqu'il s'est soi-disant cogné sur son écu [P, 3192-3193]. C'est « en riant » que les barons de Meleager demandent au roi d'accéder à la requête d'Ipomedon [I, 7913-

³⁶ Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 424.

7917], que la reine se moque de la défaite de Caemius [I, 5412-542] et qu'elle tourne en dérision les propos que tient le héros déguisé en fou [I, 7881-7884]. Dans *Protheselaus*, Melander jette « un ris » avant de lancer une saillie à Medea, qui n'ose embrasser son amoureux [P, 10647-10662]. La reine taquine encore, « en suzriant », son époux qui s'est fait battre au tournoi [I, 6795-6798]. À Protheselaus qui, pour rallier les siens dans la bataille, a juré sur son « alme », Melander réplique, « en gabbant e susriaunt » [P, 12103], qu'au lieu de crier « ma dame », il aurait mieux fait de dire « ma demoiselle », ce dernier terme convenant mieux pour désigner la demoiselle de Maurienne, pour qui le héros bataille. La Pucelle de l'Isle, « en gabant », dit à Evein, à propos du coup que vient de donner Melander à Orias, qu'il a bien rendu la « colee » qu'il avait reçue à son adoubement.

En revanche, la plaisanterie se fait raillerie, quand Antigoine jette « un feint ris » pour moquer sa maîtresse prompte à s'amouracher d'un inconnu [P, 3475-3478]. Les paroles des demoiselles d'*Ipomedon*, qui gabent [I, 3541-3546], qui gabent et rient [I, 3487-3494], visent le héros de l'histoire dont elles dénigrent le comportement, qu'il parte à la chasse ou qu'il en revienne, alors qu'il devrait s'exercer au métier des armes ou encore participer au tournoi, qu'il fasse les récits détaillés de ses chasses pendant que sont rapportés les exploits des chevaliers au combat, ou encore qu'il raccompagne, en tant que « dru la reine », celle-ci, chaque soir, dans ses appartements, sans oublier de l'embrasser avant de se retirer. L'une de leurs plaisanteries, introduite par le verbe « gaber », associé au substantif « eschar » [I, 3281-3288³⁷], semble plus agressive et blessante, tant il est vrai que le terme « escarnir » peut prendre le sens d'outrager et de

³⁷ Pour d'autres exemples, voir *Ipomedon*, vers 3471 et 6528. Pour « eschar » employé seul, voir *Ipomedon*, vers 887, 4472, 5304 et *Protheselaus*, vers 1075.

honnir³⁸ ; Erik von Kraemer note que « le verbe *escarnir* accouplé à *gaber* est propre à mettre en relief la valeur fondamentale de “moquerie” de celui-ci³⁹ ». Une autre saillie de ces mêmes pucelles est annoncée par les verbes « rire », « gaber » et « ramponer » [I, 4295-4304]. La présence de ce dernier mot, dont le sens commun est railler avec vigueur, tourner en dérision, quereller, insulter⁴⁰, souligne que cette façon de se moquer de la reine est cruelle et méchante, provoquant chez celle-ci un sentiment de honte [I, 4305], alors qu'elle ne semble pas être affectée ordinairement par les plaisanteries ; aucune réaction de sa part n'est mentionnée dans les autres cas. Introduite par le verbe « ramponer », la raillerie se fait plus virulente. Lorsque Ipomedon combat le vil Leonin, et qu'il reconnaît qu'il a été moqué par lui [I, 9867-9868], « ramponer » apparaît au contact immédiat de « gaber⁴¹ ». Le conflit verbal, qui participe de l'hostilité guerrière, rejoint le conflit physique ; bon mot et bon coup vont de pair.

Hue préfère employer le verbe « ramponer » lorsqu'il est question de railler un chevalier au combat⁴². Ces insultes brutales n'ont d'autre but que de foudroyer l'adversaire. Ipomedon, qui a battu Sicanius, amoureux de la reine, annonce à celui-ci qu'il ira la rejoindre, non comme il l'avait espéré, mais comme son prisonnier [I, 6123-6126]. Protheselaus invite le neveu de Pentalis, qui accompagne Ismeine et qu'il vient de renverser mort de son cheval à dormir d'une sieste qui risque de durer éternellement [P, 5245-5248]. En réponse aux fières paroles de Caemius, Ipomedon, qui a vaincu ce dernier, lui fait la leçon : mieux vaut agir que parler [I, 7109-7116]. Il arrive qu'une

³⁸ Voir Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Paris, Kraus Reprint, 1969, [1889-1902], tome III, p. 372.

³⁹ Erik von Kraemer, « Sémantique de l'ancien français *gab* et *gaber* comparée à celle des termes correspondants dans d'autres langues romanes », *op. cit.*, p. 79.

⁴⁰ Voir Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, *op. cit.*, tome VI, p. 586.

⁴¹ Voir aussi *Protheselaus*, vers 6510-6532 et 9149-9158.

⁴² Un seul brocard introduit par « ramponer » n'est pas énoncé sur le champ de bataille, celui d'Evein à la Pucelle de l'Isle [P, 6510]. Pour une raillerie moins méchante, voir *Protheselaus*, vers 9131-9138 : le héros vient de renverser de cheval son ami Melander.

insulte en appelle une autre en réponse. À Leonin, qui vient de blesser Ipomedon et qui lui conseille de baisser son bouclier et d'abandonner le combat [I, 9789-9798], le héros assène une plus grave blessure – il le scalpe – et ironise sur le fait qu'il peut, d'ores et déjà, entrer dans les ordres, puisque le voici maintenant comme moine couronné [I, 9859-9872]. Dans *Protheselaus*, Orias parle « en ramponant » [P, 8098] et l'ermite se sent « ramponnez » [P, 8112]. Le second répond au premier « par grant ire » [P, 8118], tandis qu'Atanas parle « par grant orgoil » [P, 8164] et Dardanus « par fiere raison » [P, 8176]. Plus tôt dans le roman, le même Dardanus avait insulté « par ire » Daunus, qui lui avait répliqué sur le même ton [P, 887⁴³]. À Leander qui veut enlever Ismeine à Ipomedon et qui lui promet de la faire dame de Thessalie, si elle consent à venir avec lui, le héros, « cum hom irez » [I, 8960], dit que, si son habitude est d'honorer les femmes de tels cadeaux, chaque fois qu'il souhaite obtenir les faveurs de l'une d'elles, il se retrouvera bien vite dans la misère. Mais, ces insultes dégénèrent encore ; on se traite d'« asoté » [I, 8965], de « fol », de « musart » [I, 8967]. Ipomedon, qui « ireement cumence a dire » [I, 9504], demande à Leonin, qui lui semble tenir de folles paroles, s'il ne serait pas en définitive atteint de folie. Ces mots sont doublement ironiques, dans la mesure où Ipomedon sait fort bien que Leonin est sain d'esprit et que c'est justement Ipomedon qui, il y a peu, passait aux yeux de tous pour « fol musart asoté ». Dans *Protheselaus*, le Chevalier Faé exhorte de manière arrogante, « estutement » [P, 4223], Protheselaus à lui céder le passage, sinon il ne manquera pas de lui envoyer sa lance dans la « pance » [P, 4229-4230⁴⁴]. Caemius, quant à lui, appuyé sur sa lance, parle « par grant ferté » [I, 7013], tout comme le sénéchal du roi du Danemark [P, 5373]. Theseus brocarde « tut belement » Protheselaus [P, 5591], il lui fait un trou dans son

⁴³ Voir aussi le sénéchal du roi du Danemark, *Protheselaus*, vers 5425 : « par ire » et 5355 : « par grant desrée ».

⁴⁴ Pour la même rime amusante, voir *Protheselaus*, vers 5545-5546 et 6039-6040.

écu, et le héros n'a plus grand chose comme « couverture » [P, 5594]. Protheselaus, gonflé de colère, reste coi, jusqu'à ce qu'il fasse sauter tout un quartier de l'écu de son adversaire et lui dise que c'est à présent à lui que fait défaut la « couverture » [P, 5619]. Il arrive encore que l'invective ne soit introduite par aucun terme spécifique ; seule est notée la réaction du personnage à qui elle s'adresse. Caemius est « dolenz » [I, 7065] d'entendre Ipomedon, qui lui a pris son cheval après l'avoir vaincu au tournoi, lui dire que le destrier appartenait à un inconnu, qui ressemble pourtant, d'allure et de visage, à Caemius. Aussi, de la mise en garde de Herculés qui a failli le blesser, Protheselaus « hunte a » [P, 3182].

2. Les paroles à double entente

Les discours à double entente participent d'un spectacle de l'erreur ou de l'ignorance qui tient au fait que toujours le lecteur, et parfois le protagoniste, sont informés de ce qui échappe à un personnage. Les méprises des héros, qui font les frais de ces jeux de simulation et de dissimulation, égarent ceux qui en savent plus, ceux qui connaissent le dessous des choses, qu'ils soient dans les confidences du mystificateur ou qu'ils le surprennent à l'œuvre. Les propos équivoques sont tenus par quelque protagoniste qui recourt à une formulation ménageant habilement deux plans de signification ; certains entendent ces paroles ambiguës d'une façon, certains d'une autre.

Dès les premiers vers d'*Ipomedon*, La Fièvre, troublée par les regards que lui lance le héros, brûlant d'amour, prononce des paroles à double sens, qui gourmandent Jason, mais visent Ipomedon. Au moment du repas, devant toute la cour, elle accuse Jason, qui se complaît dans les songeries et les soupirs, d'aimer Ismeine et de compter davantage sur sa beauté et ses largesses que sur son renom ; l'amour l'affaiblit et

l'amollit, alors qu'il devrait l'inciter à accomplir des exploits. Si Jason se laisse abuser par ce discours, qui semble lui être adressé, et en reste fort indigné, Ipomedon a bien interprété ce que La Fièvre a dit « par couverture » [I, 864] :

Ceo mot ne dit el pas pur ly,
 Assez l'a dit plus pur autri ;
 Cil meymes pur qi il fut dit
 Mult apertement l'entendit [I, 905-908].

Rien d'étonnant à ce qu'Ipomedon comprenne, sans le moindre mal, les mots couverts de La Fièvre, lui qui, à de nombreuses reprises, se déguise et tient souvent des discours à double entente. Suivant la coutume qui veut que, lorsqu'ils se retrouvent, les chevaliers évoquent leurs faits d'armes, le chambellan Thoas décrit, chaque soir, les violents combats qui ont lieu durant le tournoi de trois jours. À chacun des récits de Thoas, fait contrepoint une « folie » [I, 5462] d'Ipomedon, qui vante les prouesses de ses chiens et ses performances à la chasse. Au cours de la première soirée, le héros indique à l'assemblée que son chien Noblet a bien couru, ainsi que Ridel et tous les autres, que lui-même a pris trois grands cerfs, et que le chien Baucent a remporté le prix de la chasse [I, 4420-4432]. Le discours d'Ipomedon copie dans son déroulement celui de Thoas, qui cite en premier lieu les noms de ceux qui ont bien combattu, les prises faites pendant le tournoi et enfin l'identité de celui qui l'a remporté. Dans ses propos, Ipomedon révèle ses hauts faits chevaleresques, sous couvert d'exploits cynégétiques et imaginaires. Les trois cerfs qu'Ipomedon dit avoir pris sont en réalité les chevaux d'Anténor, d'Anfion et du duc de Flandre, dont il a fait cadeau à Jason. Quant au chien Baucent, qui s'est le mieux comporté à la chasse, il porte un nom qui est habituellement donné à un destrier. De là à dire qu'Ipomedon mentionne le nom de son propre cheval, il n'y a qu'un pas. À la fin de la deuxième journée, après le récit de Thoas, Ipomedon ouvre le sien par une plaisanterie – les chevaliers sont bien fous de recevoir de bon gré

de grands coups au tournoi [I, 5463-5465] – destinée à dissimuler sa propre vaillance [I, 5468-5469]. Ses chiens ont remarquablement couru, et Ridel a remporté le prix ; quant à Ipomedon, il a rapporté bien du gibier. Le héros termine son histoire, en disant que, si le roi avait été avec lui, il n'aurait pas reçu tant de coups, ni n'aurait été désarçonné. La cour croit qu'Ipomedon veut dire que le roi aurait eu tout à gagner en participant à la chasse, alors qu'il sous-entend que Meleager serait resté sain et sauf, s'il avait combattu dans son propre camp, et non dans les rangs ennemis. Avant de se retirer, il fait part à la reine d'une récente découverte : il a remarqué un grand cerf, qu'il se propose de débusquer le lendemain [I, 5524-5527] – sans doute, s'agit-il là de Capaneus, qu'il ne manque pas de désarçonner le jour venu [I, 6249-6253]. Le troisième soir, Ipomedon clame que le vainqueur de la chasse est Bailemunt, son brachet noir [I, 6505-6520]. Or justement, c'est Ipomedon lui-même, portant une armure noire, qui a vaincu tous les combattants, plus tôt dans la journée, mais nul ne saisit l'allusion. Hue insiste sur le fait que les paroles de son personnage sont à double sens ; bien qu'Ipomedon dise vrai, personne ne s'en aperçoit :

Mes de l'enchantement mesprist,
 Ke un poi avant ne se entremist [I, 5585-5586],
 Il dist veir, mes nel sout fors lui [I, 6521].

Le héros, qui aime décidément à entretenir les confusions, alors qu'il est armé de noir et qu'il vient de vaincre le duc d'Athènes, lequel porte une armure vermeille, fait dire à La Fièvre que, s'il était venu deux jours avant, ni le chevalier blanc, ni le vermeil ne se seraient fait remarquer, et qu'elle ne verra plus ce dernier chevalier, qu'elle semble tant apprécier, puisque Ipomedon l'emmène avec lui [I, 5771-5788]. La Fièvre, à l'annonce d'une telle nouvelle, se désole et se pâme, car elle n'a pas compris que les propos tenus par Ipomedon étaient équivoques. En effet, le départ de ce dernier ne peut qu'entraîner

celui du véritable chevalier vermeil, dans la mesure où il s'agit d'une seule et unique personne ; Ipomedon ayant changé d'armure pour en porter une noire, le chevalier vermeil ne pourra plus reparaître, condamné qu'il est à l'oubli. La Fièvre est de nouveau la victime d'Ipomedon, lorsque celui-ci, qui prétend être Leonin, s'adresse à elle au pied de son château ; la demoiselle doit s'apprêter à le suivre en Inde [I, 9934-9938]. Or, cette « menace » n'est curieusement pas suivie d'effets puisque, au lieu de partir avec la jeune femme, il disparaît « en tapinois », se dirigeant seul vers la frontière, trompant et La Fièvre et le lecteur.

Plus amusant encore est le discours à double entente tenu par des personnages qui ignorent le caractère équivoque de leurs propos. Alors que la cour du roi Meleager ne croit pas aux paroles d'Ipomedon, simulant le fou, et s'amuse de leur invraisemblance, Caemius assure pourtant que le héros a dit vrai [I, 7911]. Ces mots, bien que prononcés par le sénéchal sur un ton ironique, se révèlent porteurs d'un double sens, et l'expression correspond à la vérité. Ipomedon a bien parlé de manière sensée. Les pucelles de la reine, qui gabent et ramponent leur maîtresse, tiennent un semblable langage. Le premier jour du tournoi touchant à sa fin, Ipomedon, qui se fait passer pour un chasseur, rentre au château dans un grand vacarme ; la valetaille fait retentir les cors et les chiens aboient. Ce tintamarre, qu'entendent les pucelles, leur donne l'idée de moquer la reine et son « dru » :

« Dame, ore oez de vostre dru,	E mut i ad pris chevalers ;
Del turnez est ja revenu ;	Ben deit estre druz a reïne
Oez henir ces beaux chevaux	E ele amer de amur fine »
Ke ad gaaigné des bons vassaus ?	[I, 4297-4304].
Mut i ad gaaigné destrers	

La plaisanterie se retourne contre les jeunes filles qui, sans le savoir, ne disent que la vérité : Ipomedon arrive bien du tournoi, où il a conquis des chevaux et fait prisonniers

nombre de chevaliers. Ces paroles ambiguës, seul le lecteur, qui connaît le déroulement de l'histoire, est apte à en saisir tout le sel.

Lorsque Ipomedon, qui s'est fait tondre pour « sembler musart et fol » [I, 7764], arrive à la cour de Sicile, où on le prend pour un « fous naïfs » [I, 7813], il prononce d'extravagants discours, dans lesquels, après avoir réclamé le silence pour que tous entendent clairement les hautes révélations qu'il a à faire, il certifie être un brillant chevalier que nul ne peut vaincre. Il se vante d'avoir, par le passé, fait craquer l'échine du roi et effrayé grandement Capaneus. S'il en avait eu l'envie, il aurait pu coucher avec la reine, tant elle l'aime [I, 7819-7838]. Le discours du fou⁴⁵, dans *Ipomedon*, ne débute pas par des billevesées ou des calembredaines, comme celui de Tristan, à l'imagination féconde, qui déclare être le fils d'une baleine dans les *Folies*. Ipomedon, pour simuler la folie, fait le matamore et divertit la cour par des saillies qui, bien qu'elles fassent rire l'assemblée [I, 7853], n'en demeurent pas moins rigoureusement vraies et résument l'histoire du héros ; chacune des affirmations qu'il fait trouve confirmation dans l'œuvre. Ipomedon, qui assure ne pas être fou, poursuit son discours, dans lequel il fait en sorte de contredire ses propres assertions : il maudit tous ceux qui le tiennent pour fou, à la seule exception du roi Meleager, mais si celui-ci le croit tel, que la malédiction s'abatte sur lui [I, 7845-7852] ! Il en profite encore pour dire de nouveau que la reine l'a aimé, mais que lui n'en avait cure. Plus loin, il atteste que Caemius ne l'a pas pris pour un fou, le jour où ils se sont combattus [I, 7907-7910]. Aux propos du fou, la reine rétorque n'avoir jamais vu cet « asoté » [I, 7840], et Caemius assure n'avoir rencontré aucun homme lors de ce prétendu combat [I, 7910-7911] : il ironise sur la « bêtise » du fou, qui le rapproche davantage de l'animal que de l'être humain. L'ambiguïté du

⁴⁵ Sur les propos que tiennent les fous, voir Jean-Marie Fritz, *Le Discours du fou au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

discours d'Ipomedon, qui raille la cour, principalement la reine et les chevaliers, naît de ce que le vrai sens est présenté comme tel, tout en sachant qu'il sera entendu pour une sottise. Le personnage sait qu'il est sensé, le dit, mais croit bien qu'il sera pris pour un fou. Le même jeu se retrouve quand Ipomedon chemine avec Ismeine et son nain. « Par couverture » [I, 8159] et « par semblant » [I, 8161], il prétend aimer La Fièvre d'un amour réciproque [I, 8162-8164 et 8171] et certifie qu'Ismeine elle-même aurait couru vers lui et qu'elle le ferait encore volontiers, si elle le reconnaissait [I, 8197-8200]. Cette dernière est persuadée que le fou divague, qu'il « resve » [I, 8166], et le nain pense qu'Ipomedon est « afolez » [I, 8174]. Le terme de « fol », qui désigne aussi bien les fous de cour que les aliénés⁴⁶, s'applique tant à Ipomedon, qui simule la folie, qu'à Menalon, un véritable fou, de haute taille mais de tête petite [P, 1287], qui doit ses incartades à l'influence des « luneisons » [P, 1292]. Ce « melancolien » [P, 1289], gouverné par les phases de la lune, tance vertement le roi Daunus : honte à lui, qui veut tuer son frère dans les mains duquel le royaume serait plus en sûreté [P, 1295-1316], et il n'hésite pas à terminer son discours en insultant son seigneur, qu'il traite de fou et de couard. À la fin du roman, Menalon invective, une nouvelle fois, Daunus ; comme « acervelez », il l'exhorte à rendre la Calabre à son cadet [P, 12024-12048]. À Candres, lors des accords de réconciliation entre les deux fils d'Ipomedon, il parle « mout sagement » [P, 12325-12344], mais cette véritable folie, dont est atteint Menalon, est présentée comme une sagesse, qui démasque les impostures et dénonce les vices : « Les réprimandes et les railleries lancées par les fous ont une portée sociale. Elles expriment ouvertement ce que beaucoup pensent tout bas. Elles traduisent publiquement la critique des pouvoirs établis. Elles ont valeur de contestation. Cette liberté de parole, cette

⁴⁶ Voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 179.

remarquable clairvoyance révèle la sagesse profonde du fou⁴⁷ ». Les fous voient haut et loin ; tel passe pour un fou qui est sage, dit le nain d'Ipomedon [I, 8344⁴⁸]. Le fou délire, mais astucieusement, ce qui lui permet de dire plaisamment nombre de vérités que la prudence incite à cacher.

3. Les jeux de mots

Hue de Rotelande joue également d'une hésitation sur le sens d'un son ou d'un mot. Alors que le roman courtois cède peu aux calembours⁴⁹, ceux qui émaillent les textes de Hue jouent tantôt de l'homonymie de deux mots, tantôt du double sens d'un terme. Si les jeux de mots font facilement ressortir le piquant d'une situation, ils désarticulent, avant tout, chez Hue, le langage courtois.

Sur le champ de bataille, les chevaliers se lancent quelques traits d'esprit. Lorsque Melander dit à Protheselaus qu'il aurait dû crier « ma dame » et non « ma demoiselle » [P, 12103], nous avons une belle plaisanterie, illustrée par deux bons mots, non seulement « ma demoiselle » pour « ma dame⁵⁰ », mais aussi, puisque Melander a mal compris ce qu'a dit Protheselaus, « ma dame » pour « m'alme ». Anthony Holden, dans son édition de *Protheselaus*, se demande si l'erreur ne viendrait pas plutôt du scribe qui aurait lu « m'alme » au lieu de « ma dame⁵¹ ». Quoi qu'il en soit, ces jeux de mots, qu'ils reposent sur une mauvaise lecture du copiste ou une mauvaise audition de

⁴⁷ Philippe Ménard, « Les Fous dans la société médiévale », *op. cit.*, p. 458.

⁴⁸ Ce proverbe est des plus amusants dans la mesure où on trouve généralement son contraire : *Tel cuide estre sages qui est fous* (Morawski 2343).

⁴⁹ Voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, *op. cit.*, p. 658. Sur le jeu avec les mots, l'*annominatio*, ornement de style pratiqué par les auteurs du Moyen Âge, voir ce que dit Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e au XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 93-97.

⁵⁰ Voir *Protheselaus*, vers 11565-68 : « Damoisele ne fu el mye./ Mais si out tote sa vie, /E totes si nomer se fount/ ke de la terre dames sont ».

⁵¹ Anthony Holden, *Protheselaus*, *op. cit.*, tome II, note au vers 12105, p. 77.

Melander, restent des plus drôles, et amusent Protheselaus, qui ne peut s'empêcher de sourire lui aussi [P, 12113-12114]. Des insultes, présentées en séries, sont également développées sur un même thème. Ainsi, lors d'un combat entre Ismeon et Capaneus, le premier se moque-t-il du second, à qui il manque de couper le nez, en lui demandant s'il se croit à Palerme, en train de déguster de bons vins. Cette plaisanterie n'est pas innocente car, si Capaneus avait été « esnasé », comment aurait-il pu profiter de ces préparations au miel et aux épices, de ces vins qui sentent si bons ? L'autre répond, après avoir tranché le bras de son adversaire, que c'est lui qui aura désormais le loisir de goûter de grands crus [I, 3977-4002]. Orias, dans *Protheselaus*, apostrophe l'ermite qu'il vient de culbuter sur le champ de bataille, lui disant qu'il ferait mieux de se lever promptement, de peur d'être en retard pour matines [P, 8098-8102]. Remonté à cheval, il harangue son ennemi et jure qu'on ne le reprendra plus à chanter un verset avant d'obtenir vengeance [P, 8118-8124] ; celle-ci ne tarde guère puisque, aussitôt après, il tranche le nasal d'Orias et lui coupe le bout du nez : telle est la pénitence qu'il lui a imposée pour l'absoudre de ses péchés [P, 8141-8147]. Passe alors Dardanus, qui a vu le beau coup qu'a assené son ami l'ermite et, exultant, lui dit qu'il a donné un bon *benedicamus* à son adversaire et que, s'il continue à « chanter » de la sorte, la victoire leur est acquise [P, 8156-8160]. Atanas, un chevalier d'Orias, qui a entendu les paroles de Dardanus, crie à ce dernier :

Vus avez parlé del chanter,
 Tel chante qui repot plorer ;
 S'il chante, nus deschanterum,
 Mar s'en pensa, si nus vivum [P, 8164-8168].

Une fois Atanas renversé à terre, Dardanus l'exhorte à apprendre le déchant, avec la « chanson » qu'il vient de lui enseigner [P, 8178-8179]. Dans les insultes en série, la plaisanterie, qui se déplace d'un groupe de personnage à un autre – d'Orias et de

l'ermite à Atanas et Dardanus – reprend un mot présent dans la harangue de l'adversaire et joue sur ses sens. Les répliques d'Orias et de l'ermite contiennent les termes « matines » [P, 8101, 8121 et 8143] et « diceplines » [P, 8102, 8122 et 8144], qu'elles font rimer ensemble. Dans la bouche d'Orias, « diceplines » a le sens de punition corporelle (si l'ermite est en retard pour les matines, il sera châtié), alors que dans celle de l'ermite, le mot signifie plutôt vengeance (s'il manque les matines à cause d'Orias, il saura bien se faire justice⁵²), puis reprend son sens premier dans la seconde raillerie que lance l'ermite à Orias : au lieu de messes et de matines, c'est-à-dire de prières, l'ermite absout son adversaire en le frappant. Cette dernière saillie repose également sur le double état du personnage, à la fois prêtre-ermite, qui doit prier pour le repos des âmes des guerriers, et ermite-chevalier, qui guerroye sur le champ de bataille et envoie *ad patres* les ennemis. Dans la boutade de Dardanus, qui se réjouit de voir son compagnon frapper de si bon cœur sur les ennemis, au « vers verseillé » [P, 8122] de l'ermite fait écho un « vers chantez » [P, 8159]. C'est à partir de ce mot que se feront les apostrophes entre Dardanus et Atanas, qui jouent sur le sens propre de « deschanter » : exécuter le déchant (mélodie en contrepoint écrite au-dessus du plain-chant), et le sens figuré : changer de ton, rabattre ses prétentions. Hue de Rotelande serait ainsi, selon Anthony Holden⁵³, le premier à avoir exploité cette connotation du verbe « déchanter ».

D'autres calembours annoncent des événements qui ne manqueront pas de survenir. Ainsi, lorsque Protheselaus « dist une parole voire » [P, 11805], en promettant de donner assez de terre à Alidés, il affirme non pas qu'il lui offrira un vaste domaine, mais qu'il l'enverra à terre de tout son long. Maugis, qui souhaite qu'Ismeine le suive, lui annonce qu'il n'y a dans le voisinage ni tour ni maison [I, 8245] – il s'agit là d'un

⁵² Voir l'expression « faire discipline », faire justice. On trouve aussi à la rime, deux vers plus loin, le mot « vengé ».

⁵³ Anthony Holden, *Protheselaus, op. cit.*, tome II, note au vers 8167, p. 64.

jeu de mots sur « tor », tour et échappatoire⁵⁴. La Pucelle de l'Isle révèle à Ismeine qu'elle compte trouver un chevalier qui « tendra en destreit » Protheselaus [P, 6292], c'est-à-dire qui lui créera des difficultés ou le tiendra en prison ; c'est l'annonce à la fois d'une défaite dans le combat et de la prison que la jeune femme réserve au protagoniste⁵⁵. Pour évoquer l'attente amoureuse et les inconvénients de l'opiniâtreté de leur maîtresse, les barons de La Fièvre citent un proverbe : « Maulveise atente ad cil ki pent » [I, 1852], qui met en relief les deux valeurs du verbe « pendre », dont le sens premier est : « être suspendu à une corde » et le sens second : « être dans l'attente des événements ». Aux avances d'Ismeine venue rejoindre, dans son lit, le héros déguisé en fou, Ipomedon répond qu'il sera des plus conciliants avec elle, quand elle le reconnaîtra [I, 9202-9204]. Le verbe « conuistrez » signifie ici « reconnaître », et non « connaître ses capacités ». C'est par ce bon mot qui, sous couvert d'insister sur la vaillance physique, met en évidence le travestissement d'Ipomedon, que celui-ci se joue de l'impudente proposition de la demoiselle.

Si on relève, dans *Ipomedon*, un jeu de mots de bon ton – d'ailleurs exploité par de nombreux textes de l'époque – dans le discours que tient La Fièvre à Jason (alors qu'elle s'adresse en réalité à Ipomedon et dont la leçon primitive devait être : « Ite! amer est trop amer » [I, 897⁵⁶]), d'autres n'ont pas la même tonalité. Pour dire que la Pucelle de l'Isle use de subterfuges pour exprimer ses sentiments, Hue file un *oxymoron* sur « covrir » et « descovrir », soutenu par la répétition lancinante des deux mots :

⁵⁴ On se reportera à Gilles Roques, « Compte-rendu d'*Ipomedon* », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, n° 96, 1980, p. 414.

⁵⁵ Voir Anthony Holden, *Protheselaus*, *op. cit.*, note au vers 6292, p. 57.

⁵⁶ Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, note au vers 897, p. 526, pense que le passage est déformé dans tous les manuscrits.

Mut ert ceste <i>coverte</i> e sage,	La <i>descovre</i> ben sa raison
<i>Covrant descovri</i> son corage	Qu'el volt que il venge a bandon ;
E <i>descovrant</i> se <i>covri</i> mult ;	E d'altre part ben se <i>recovre</i> ,
Ne <i>covre</i> ne <i>descovre</i> tut	Ne dit pas l'achaison de l'ovre
E si <i>covre</i> tut e <i>descovre</i> ,	[P, 6243-6252 ⁵⁷].
Asez dit ben e celle l'ovre,	

Quelques vers plus loin, la suivante de la Pucelle, Evein, reprend les mêmes vocables – il est prudent, dit-elle, de « covrir » son jeu mais, à cause du désir qu'elle éprouve pour Protheselaus, elle se verra vite découverte [P, 6522-6528] – avant de s'en servir une dernière fois, mais dans un sens spécifiquement érotique :

Ne quid pas que il ait talent
De vus covrir ne descovrir [P, 6530-6531].

Evein doute que Protheselaus ait le désir de la « descovrir », de lui enlever ses vêtements, ni de la « covrir », de partager avec elle les transports amoureux. Une fois encore, Hue est le premier à employer ces mots en un tel sens ; il faudra attendre le XIII^e siècle pour en trouver de nouvelles attestations⁵⁸.

⁵⁷ Nous soulignons.

⁵⁸ Voir Anthony Holden, *Protheselaus*, *op. cit.*, note au vers 6531, p. 58.

Dans les romans de Hue, les paroles piquantes, fort nombreuses, concurrencent les combats chevaleresques, les héros passant autant de temps à affronter verbalement leurs adversaires qu'à les affronter sur le champ de bataille, en un assaut direct et violent. Bien qu'elles comportent leur lot d'agressivité, les insultes et plaisanteries n'en restent pas moins de qualité littéraire ; elles exploitent souvent le sens figuré des mots, tout comme le font les propos à double entente ou les jeux de mots. Les fourbes, qui dissocient habilement la forme et le fond, la lettre et l'esprit, se jouent des naïfs qui prennent les choses au pied de la lettre. Hue se délecte à moquer et tromper ses personnages, en jouant sur les mots, ce qui révèle un maniement habile de la parole, qui n'est pas au service de la courtoisie, pas plus que ne le sont les mots choquants et les grivoiseries.

C. LES GRIVOISERIES

Hue n'hésite pas à recourir aux mots crus, qui ne peuvent que détonner dans un contexte courtois ; ils font figure d'incongruité. De tels vocables restent rares dans les romans et c'est pourquoi, lorsqu'ils apparaissent, ces mots surprennent. On ne s'attend guère à ces termes déplacés et insolites. Si, le plus souvent, chez ses contemporains, les mots bas sont mis dans la bouche d'un vil personnage et sont destinés à provoquer la condamnation du grossier qui manque aux convenances et l'aversion qu'on doit éprouver pour lui, Hue les place dans celle des héros ou de sympathiques protagonistes, quand il ne se permet pas l'audace d'en user lui-même.

1. Les mots choquants

Bien que *La Fièrre* [I, 9934] et sa suivante *Ismeine* [I, 8890] reçoivent le qualificatif de « beles », la dernière est traitée de « putain » [I, 8590], épithète ignominieuse qui se rencontre habituellement dans les propos d'un personnage antipathique, et fréquemment dans l'expression « fils a putain », chère aux êtres déraisonnables et orgueilleux des chansons de geste. Or, dans *Ipomedon*, c'est le héros qui, irrité, affuble la demoiselle d'un tel qualificatif. Le substantif « putage », quant à lui, qui renvoie à l'adultère et à la prostitution, couvre de honte les individus auxquels il s'applique. On qualifie de « putage » des actes sexuels qui semblent répréhensibles. Dans le premier roman de Hue, il se rapporte à l'acte osé qu'*Ismeine* s'apprête à accomplir en rejoignant *Ipomedon* dans sa couche [I, 8776] ainsi qu'à la condition honteuse des gens réduits à l'esclavage [I, 9336]. Dans le registre des appellations

infamantes qui consistent à flétrir une conduite qui fait horreur, on peut ajouter celle d'« erite », désignant l'amour contre nature – réalité qui préoccupa vivement les contemporains de Hue⁵⁹. Drias qualifie ainsi le fils du duc d'Espagne qu'Anfion voudrait voir épouser La Fièrre [I, 2354]. Plus loin, il ajoute que les femmes abhorrent une telle pratique qui ne peut que les rendre malheureuses [I, 2367]. Ailleurs, Hue dit que même un « orible erite » tomberait au premier regard amoureux de la reine Medea, en raison de sa grande beauté [P, 2964].

Hue ne rougit pas à l'évocation des réalités du corps ; il est le premier auteur à évoquer gaillardement les « nages⁶⁰ » [I, 10580], les fesses des femmes – il clôt même son premier ouvrage sur cette image scabreuse – et le sexe féminin, le « cunet » [I, 2269], usant d'une forme diminutive qui, sous couvert d'atténuer l'indécence en un mot charmant, donne de triviales précisions sur le sexe de l'héroïne d'*Ipomedon*, comme le soulignent les vers suivants :

K'en dites vus de cel desuz
Ke nus apelum le cunet ?
Je quit qe asez fut petitet [I, 2268-2270].

Concernant le sexe masculin, Hue évoque, toujours à la fin d'*Ipomedon*, en une métaphore grivoise, une charte ornée de sceaux :

Ainz ke d'iloc s'en seit turné
La chartre li ert enbrevé,
E ço n'ert pas trop grant damages
Se li seaus li pent as nages [I, 10577-10580].

Anthony Holden, qui admet que ces vers renferment une métaphore scabreuse, avoue être embarrassé d'en expliquer les détails : « la correspondance exacte avec la réalité

⁵⁹ Sur la sodomie, et les nombreuses plaintes qu'elle soulève au Moyen Âge, voir Ernst Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, op. cit., p. 140-143. On se souvient aussi que l'accusation d'homosexualité est présente, dans le *Roman d'Éneas*, dans la bouche de la mère de Lavinie.

⁶⁰ Voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 691.

physique évoquée nous échappe⁶¹ ». Pourtant, il est clair que Hue compare l'organe érectile à la charte roulée et le scrotum aux sceaux de celle-ci⁶². En outre, le terme « embrever » [I, 10578], qui semble issu du verbe « embriever » : inscrire dans un registre, pourrait tout aussi bien provenir d'« embriver » : s'élancer, se précipiter. Le second sens offre ainsi une plus grande force, une plus grande consistance, en quelque sorte, à la métaphore scabreuse. Sans doute, Hue joue-t-il sur les mots, maniant leur signification selon les capacités d'interprétation de son auditoire.

Hue est encore le premier auteur à user, dans les romans en vers, du verbe « foltre⁶³ ». Le désir d'Ipomedon pour Ismeine, qui rôde autour de lui, est grand et c'est miracle s'il parvient à se contenir, pour la Fièrre qu'il aime : « Dehez ait il, se il ne la fut ! » [I, 8648], note Hue. Tout aussi crûment est exprimée la passion amoureuse que ressentent, l'un pour l'autre, Ipomedon et La Fièrre, enfin réunis, après maintes aventures. Au contraire de Renaut de Beaujeu, à l'ignorance affectée, qui avoue ne pouvoir décrire ce qui se passe dans le lit entre le Bel Inconnu et sa dame, car il n'est pas à leur côté⁶⁴, ou de Chrétien de Troyes, à la discrétion de bon ton, qui se contente de dire que la jeune fille perdit le nom de pucelle et se releva dame, ou encore que l'amie de son héros est devenue la reine de l'échiquier de ce dernier⁶⁵, Hue note que ses personnages « se entrefoutent tote jor » [I, 10516⁶⁶]. Le verbe « coucher », terme peu

⁶¹ Voir Anthony Holden, *Ipomedon*, note au vers 10578-10580, p. 572.

⁶² Sur cette image, on consultera Nicolas Jacobs, « Une Allusion impudique chez Hue de Rotelande : *se li seaus li pent as nages* », *Neuphilologische Mitteilungen*, n° 96, 1995, p. 223-224. L'auteur de l'article retrouve chez Peire Cardenal une semblable image. On remarquera également que le substantif « seaus » est suivi du verbe « pendre » (« pendants » est un autre terme pour désigner les testicules).

⁶³ Si l'on excepte certains branches du *Roman de Renart*. Voir Charles Muscatine, « Courtly Literature and Vulgar Language », dans *Court and Poet*, Liverpool, Cairns, 1981, p. 2.

⁶⁴ Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, édité par G. Perrie Williams, Paris, Champion, 1928, vers 4815-4816 : « Je ne sai s'il le fist s'amie./ Car n'i fui pas, ne n'en vi mie ».

⁶⁵ *Érec et Énide*, *op. cit.*, vers 2102-2104 : « Ainçois que ele se levast./ Ot perdu le non de pucele ./ Au matin fu dame novele » et *Cligès*, *op. cit.*, vers 2330-2331 : « De ce que sa fame fu fierce/ De l'eschequier dont il fu rois ».

⁶⁶ Voir, dans une moindre mesure, *Protheselaus*, vers 10665-10666.

évocateur, devient grivois par la précision qu'ajoute l'adjectif qui l'accompagne ; Ipomedon, déguisé en fou, révèle à la cour du roi Meleager que la reine aurait volontiers, avec lui, « cuché sovine » [I, 7836]. Pour désigner l'acte sexuel, on trouve le mot « gius » [I, 10508], quand le conteur décrit les retrouvailles amoureuses d'Ipomedon et de sa mie. Le mot « delit » [I, 4313] sert également à désigner un tel acte :

Mes tuz jurs en grant delit erent
E mut beaus enfans engendrerent [I, 10539-10540].

Plus original, sans doute, est le mot « mester » [I, 10509] – l'union charnelle est un métier, qui ne s'apprend ni ne s'enseigne. Enfin, des périphrases empruntées au vocabulaire du plaisir en soulignent l'agrément. Les amants d'*Ipomedon* sont en « grant joie » [I, 10518 et 10536], un personnage est heureux d'avoir (ou de faire) « sun bon » [I, 2296, 2576 et 10566 ; P, 3814], de faire son plaisir [I, 8796 ; P, 6090]. Les demoiselles de la reine, qui pestent contre le bruit que font Ipomedon et ses hommes, lorsqu'ils partent chasser de bon matin, ajoutent que, si l'on doit réveiller les dames la nuit, il faut le faire pour un « suëf dedut » [I, 4509]. Le verbe qu'elles utilisent dans leur saillie, « esveiller » [I, 4510], n'est pas employé innocemment. Si la signification première du terme est bien commune, « réveiller », son sens second est « mettre en mouvement », et on imagine aisément de quel mouvement il s'agit !

2. Les réflexions misogynes

Le courant antiféministe, qui trouve son origine dans les cloîtres, c'est-à-dire qui plonge ses racines dans la tradition religieuse, selon laquelle la femme, créature naturellement perverse et redoutable auxiliaire du diable, concentre en elle tous les vices et est la somme de tous les maux, reste vivace dans les romans du XII^e siècle. Ceux-ci,

bien que prônant un idéal courtois visant à l'émancipation de la femme et faisant d'elle un être merveilleux et admirable, pour ne pas dire une divinité, ne dédaignent pas ce penchant à dénigrer et rabaisser le « beau sexe⁶⁷ ». Tous les auteurs de romans courtois reprennent à leur compte les reproches traditionnellement faits aux femmes, mais Hue se distingue par la façon dont il accumule les remarques satiriques sur celles-ci.

Hue souligne à plusieurs reprises l'inconstance féminine ; sur mille femmes, on n'en trouverait pas une qui soit fidèle [I, 8712-8714], aucune d'entre elles n'est loyale [P, 684]. Si, plus on est haï par une femme, plus on est aimé d'elle par la suite, plus elles aiment quelqu'un, plus grande est la haine que déclenche le moindre grief [I, 8656-8665]. Les femmes sont incapables de résister à leurs désirs, elles convoitent tout ce qu'elles repèrent [I, 8708-8711], surtout ce qui leur est impossible de posséder [I, 5955-5960], même si elles doivent en mourir [I, 6937-6940], mais elles ne peuvent agir autrement, c'est dans leur nature [I, 8795-8804]. Cependant, une femme qui est dans l'incapacité de réaliser ce qu'elle souhaite fera tout le contraire [P, 1751-1760]. Aussi, celles qui ont la folie d'aimer des hommes faisant peu de cas d'elles sont à blâmer [P, 8811-8814]. La convoitise, seule, gouverne ces femmes excessives et impétueuses, incapables de cacher leurs sentiments [P, 1687-1689], qui se consolent rapidement de leurs déboires et ne demeurent pas longtemps dans le même état d'esprit [I, 5447-5450]. Elles s'occupent d'elles avant tout et s'entraident les unes les autres [P, 9717-9721], quitte à jeter de la poudre aux yeux des jeunes et des vieux [I, 2140] qui, s'ils sont assez naïfs pour croire tout ce qu'elles disent, ne sont pas très malins [I, 9489-9490]. Les femmes savent bien user de larmes feintes et, quand on les aime et qu'on les voit

⁶⁷ On pourra consulter Andrée Blumstein, *Misogyny and Idealization in the Courtly Romance*, Bonn, Grundmann, 1977. Voir aussi Roberta Krueger, « Misogyny, Manipulation, and the Female Reader in Hue de Rotelande's *Ipomedon* », dans *Courtly Literature, Culture and Context*, Amsterdam, Benjamins, 1990, p. 395-409, et *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 68-82.

pleurer, on en a pitié de tout façon, et on est prêt à les croire, si elles disent qu'un cygne est noir ou qu'une corneille est blonde [P, 2055-2060].

Les manigances des femmes sont innombrables, qui trompent par leur « engin⁶⁸ » les hommes [P, 6446] ou causent la mort de maints chevaliers, et troublent maints royaumes [P, 6182-6188]. Une femme de grande astuce et de grande félonie [P, 6309-6311] ne sera jamais embarrassée pour machiner, de fort loin, une ruse qui servira ce qui lui tient grandement à cœur [I, 830-832]. Les femmes savent bien s'occuper de leur situation et s'arranger pour qu'elle tourne à leur avantage [I, 2576-2582]. On ne trouverait pas une seule femme qui échouerait dans une ruse dont trois cents hommes ne sauraient se tirer ; c'est qu'elles ont un don en commun, elles s'y connaissent tant dans le bien que dans le mal qu'il est impensable qu'elles puissent commettre une seule mauvaise action en un seul jour... si ce n'est bien plutôt deux mille par jour [I, 1912-1924]. Celui qui est bien aimé ne sera jamais tout à fait oublié, du moins si une « aschone femme feinte » ne joue la comédie, comme il y en a tant [I, 844-848]. D'aussi célèbres figures qu'Adam, Salomon, David et Samson ont été trompées par de telles femmes [I, 9099-9110].

Hue insiste sur l'amère expérience des femmes, les désillusions de l'amour, puisqu'il ne se contente pas de relever les défauts féminins, mais se moque de la faiblesse de l'homme qui croit en la femme et se laisse abuser par celle qui, bien que responsable de sa légèreté, ne peut agir autrement. En un mot :

Male chose ad em male femme

El trublereit tut un regne ! [P, 1579-1580].

⁶⁸ Sur l'« engin », voir Robert Hanning, « Engin in Twelfth-Century Romance : an Examination of the Roman d'Énéas and Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 82-101, et *The Individual in Twelfth-Century Romance*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1977, p. 123-135 et 218-219.

Si la femme est constamment dépréciée et ridiculisée par le romancier, qui intervient personnellement dans le récit pour lancer quelque vers satirique à l'adresse de celle-ci, il fait dire à ses personnages, Ipomedon [I, 9489-9490] et le clerc de Protheselaus [P, 683-684], qu'il ne faut pas croire tout ce que femme dit, mettant en relief les malheurs de l'homme qui s'éprend d'une telle créature. Plus original sans doute est le fait qu'il place dans la bouche des suivantes de ses héroïnes, Ismeine et Evein, des propos qui dénoncent les vices de la nature féminine [I, 5955-5960 ; P, 8811-8814]. Dans les romans de Hue, les femmes elles-mêmes soulignent leur déraison, confirmant ainsi ce que les hommes disent à leur sujet.

3. Les allusions impudiques

Si d'ordinaire, les auteurs de romans courtois mettent l'accent sur les inclinations du cœur, ces mouvements qui poussent les êtres à se dépasser pour mériter l'amour de la personne qu'ils convoitent, Hue évoque plutôt les réalités charnelles, en pratiquant, avec un sourire en coin, l'art de l'euphémisme. C'est que l'allusion ou l'expression voilée suggère plus qu'elle n'atténue, dévoile plus qu'elle ne dissimule. La périphrase, qui feint de respecter les convenances, les tourne et devient indiscreète ; la litote se fait érotique.

Sous le sceau de la bienséance, Ipomedon fait une réflexion, qui proclame qu'enlever des femmes en cachette est un larcin des plus courtois [I, 7049-7050]. Les images indécentes apparaissent plus nettement encore dans des métaphores hardies, qui assimilent les amants au cheval. La reine Medea, qui regarde Protheselaus s'exercer au javelot, le retiendrait volontiers, pour souvent lui mettre la selle, et aimerait lui confier

tout le harnachement de son palefroi personnel [P, 3115-3118⁶⁹]. D'autres vers contiennent des réflexions grivoises, qui associent valeur chevaleresque et vaillance sexuelle, assaut sur le champ de bataille et combat au lit. L'auteur, qui décrit les sentiments amoureux, note que l'amour ne demande qu'à régner et qu'est préférable la joute au lit [I, 4313-4314]. Plus loin, en plein milieu d'une bataille, il ajoute que :

Meuz vaut assez juster aillurs

Ke teus coups souffrir en esturs [I, 4989-4990].

Au delà de la volonté évidente d'avilir la femme par l'animalisation, ces allusions inscrivent les personnages féminins dans le monde féodal, où les chevaliers sont plus habitués aux joutes armées qu'à la casuistique amoureuse. Le cheval appelle, en effet, un chevauchement, image de la copulation, mais un rapport charnel maîtrisé, puisque réductible à l'activité guerrière.

L'évocation des plaisirs sensuels, excusables dans la bouche de solides gaillards qui aiment à parler, loin des chastes oreilles, des réalités qui restent habituellement, au nom de la morale, couvertes et cachées, se retrouve chez Hue dans celle d'une jeune femme. Evein, lorsqu'elle s'adresse à la Pucelle de l'Isle, laisse percer les désirs de sa maîtresse qui, puisqu'elle redoute peu l'assaut d'un bon chevalier au corps à corps (la Pucelle est une de ces amazones se rencontrant dès le *Roman de Thèbes* et n'hésitant guère à s'élancer au combat), pourrait, sans participer à la bataille, régler le duel probatoire avant qu'on ne lui brise son écu ; elle aurait la possibilité de résoudre le problème sans coup férir, dans l'intimité de la chambre⁷⁰ [P, 6511-6516].

⁶⁹ Voir aussi, mais cette fois sans connotation sexuelle, *Ipomedon* vers 7581 : Ismeine, pour prendre la parole devant la cour du roi Meleager, n'a pas le frein aux dents.

⁷⁰ On retrouve cette association entre prouesses militaires et sexuelles dans le *Chevalier à l'épée*, composé entre la fin du XII^e et le début du XIII^e siècle, vers 988-997 : « N'a gaires nule feme o monde,/ S'ele estoit druë et moillier/ A tot lo mellor chevalier/ Qui soit jusqu'en Inde Major,/ Ja par lui n'avroit tele amor/ Que, s'il n'estoit preuz en l'ostel,/ Qu'el lou prisast un dor de sel-/ Vos savez bien de quel proëce ». *Le Chevalier à l'épée*, édité par R. Johnston et D. Owen, dans *Two Old French Gauvain Romances*, Edimbourg et Londres, Scottish Academic Press, 1972, p. 30-61.

Les images sensuelles usent encore de la terminologie médicale, dans des métaphores érotiques en rapport avec les vertus médicinales des plantes. Si l'allusion à l'escamonie, une plante amère aux propriétés curatives avec laquelle Evein souhaite enflammer le cœur de la Pucelle de l'Isle dans *Protheselaus* [P, 8849-8851], ne contient aucune trace de grivoiserie, il n'en est pas de même dans celles que développe *Ipomedon*. Rien ne ragaillardirait mieux la reine que de serrer, contre son sein, une herbe, c'est-à-dire Ipomedon [I, 5454-5456]. Le baiser quotidien du héros est « bone mecine » à la reine [I, 5514-5515], comme l'est la joute d'Ipomedon au tournoi pour La Fièvre [I, 5090-5092]. À la différence de son personnage, qui se limite à donner un baiser à la reine, Hue de Rotelande agirait plus effrontément, qui tâterait la veine par où le mal la tient :

Certes, jo nel fereie pas,
 Einz i metteie mut grant peine,
 Tant ke tasteie fust la veine
 Par unt le mal si la teneit [I, 5516-5519].

Dans l'épilogue d'*Ipomedon*, Hue, qui fait ses adieux à son auditoire, ordonne aux amants d'aimer loyalement, sans tricher ni mentir – ce qui ne surprend guère dans un roman courtois – et de ne pas se retirer du service d'amour avant d'avoir fait leur « bon » [I, 10566] – ce à quoi on ne s'attend pas dans un tel ouvrage. Tout manquement aux lois de l'amour entraîne l'excommunication du fautif qui ne peut se faire absoudre qu'en prenant son plaisir partout où il peut ; plus il le fera, plus il rachètera sa faute. Aux dames, il reste une autre solution, la charte d'absolution que possède Hue dans sa maison de Credenhill :

A Credehulle a ma meisun
 Chartre ai de l'absoluciun ;
 Se il i ad dame u pucele
 U riche vedve u dameisele

Ne voille creire ke jo l'ai,
 Venge la, jo li musteraï [I, 10571-10576].

Contrairement à l'éditeur qui, dans ce passage qu'il trouve obscur, se demande si le vers 10570 contient une réflexion sur les conditions dans lesquelles l'absolution pouvait s'obtenir contre monnaie sonnante et trébuchante⁷¹ – le mot « plus » désignant l'argent – nous sommes plutôt enclin à penser que ce terme renvoie à la fréquence du plaisir : plus celui qui a fauté s'adonne au plaisir, plus il sera pardonné.

Le recours à un registre bas et à des expressions scabreuses va à l'encontre des usages associés au monde courtois. Contrairement à ses contemporains, qui parlent de l'union charnelle avec prudence et retenue, Hue emploie des mots choquants et des remarques obscènes qui, au lieu de la masquer, dévoilent dans toute sa crudité la réalité qu'elles sont chargées de désigner. Délibérément impudique, cette façon de procéder est accentuée par le fait que les femmes elles-mêmes lèvent le voile sur leurs comportements osés, comme si elles étaient incapables de parler de manière courtoise.

⁷¹ Voir Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, note aux vers 10568-10570, p. 571.

II. LA MISE À MAL DU CODE COURTOIS

Les choix narratifs de Hue, sur le plan de l'action et de la caractérisation des personnages, questionnent les habitudes du lecteur. En effet, les ouvrages de Hue de Rotelande ont, thématiquement, toutes les propriétés du roman courtois -- la naissance de l'amour et ses premiers émois, les regards significatifs, les soliloques et les résistances intérieures, la maladie d'amour et les folies qui en résultent, les tourments, la fascination et les « déduits » amoureux. Or, toutes les femmes mises en scène par Hue sont les proies de la passion, même les orgueilleuses d'amour ; elles se révèlent toutes inconstantes, impatientes et incertaines. La femme, impure, en proie à la passion dévorante et fatale, prouve par son comportement sa fourberie, sa convoitise, son inconstance, sa sensualité et sa lubricité. Implacablement raillées, parfois punies, les héroïnes sont humiliées par les personnages masculins, qui se détachent de leur dame, ne leur vouent que très peu de respect, et affichent à leur égard une grande indépendance d'esprit et d'action. Si, dans le roman d'inspiration courtoise, la femme longtemps désirée devient -- en théorie -- un principe de perfection morale et chevaleresque, elle est traitée, dans les œuvres de Hue, de manière bien cavalière par des hommes que les gestes raffinés rebutent. L'épanouissement personnel grâce à l'amour n'y est pas la grande affaire de ces chevaliers.

Ce ne sont plus les hommes qui sont victimes des femmes, mais l'inverse, aveuglées que sont ces dernières par l'amour. Les chevaliers ne recherchent que les faveurs des belles, qui sont prêtes à se donner au premier bellâtre venu. C'est que les motivations des personnages sont toutes sensuelles. Loin de se contenter d'un amour platonique, ils rêvent d'étreindre l'être aimé et de satisfaire leur désir érotique. L'accent

est mis, chez Hue, sur l'évocation des charmes intimes, les caresses amoureuses et les jouissances matérielles.

La conception courtoise développée par Hue est en effet plus pragmatique, plus terre à terre que celle de ses contemporains, comme en témoignent les observations réalistes sur la lascivité des corps, les considérations sur l'apprentissage érotique, et les plaisanteries sur la joute au lit. Hue tourne en dérision le rituel courtois et se moque des conventions qui prescrivent un idéal spécifique de comportement⁷². Les audaces amoureuses des personnages montrent également les affabulations courtoises pour ce qu'elles sont : l'être aimé incarne avant tout l'assurance de plaisirs physiques. Hue rappelle finalement quel est le but ultime de la quête courtoise, à savoir « faire son bon » – en d'autres termes la conquête physique du partenaire amoureux. Chez lui, la *fin'amor* est passion sexuelle consommée, comme nous le verrons par un survol des conduites amoureuses mises en scène par les récits.

⁷² Sur ce sujet, voir Mary Legge, « La "Courtoisie" en anglo-normand », dans *Orbis Mediaevalis, mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola*, Berne, Francke, 1978, p. 235-239.

A. LE DÉSIR DES CORPS

Dans les romans de Hue, la dimension physique est omniprésente. Les personnages, qui cherchent à plaire et se parent dans ce dessein, ont soin de leur personne, afin d'attirer les regards. Les femmes revêtent leurs plus beaux atours, pour mieux laisser entrevoir leur chair nue. Réduite à leur réalité corporelle, elles ne sont que promesses de futurs transports amoureux. Quant aux hommes, leur comportement est tout féminin ; des plus frivoles, ils accordent davantage d'importance à leur toilette et à leur mise qu'aux exploits guerriers. Leur goût de la parure et des exhibitions fait d'eux des coquets.

1. Le portrait féminin

La femme, pour être digne de l'amour, se doit d'incarner la beauté idéale. Ainsi le public médiéval aime-t-il à entendre de belles descriptions de jeunes demoiselles, qui sont un excellent exercice de style, un passage obligé du roman écouté avec une attention toute particulière⁷³. Cependant, de telles descriptions, qui présentent des séquences syntaxiques similaires, n'attachent pas trop d'importance aux détails des traits des jeunes femmes dont sont contées les amours ; les héroïnes des romans ont le même visage et la même silhouette. L'emploi d'un stéréotype, néanmoins, n'est pas une aliénation de la liberté créatrice, le lieu commun est une structure de base sujette à variation, et Hue peut jouer, ici et là, sur quelques points qui fournissent une description voluptueuse de la beauté féminine.

⁷³ Sur le portrait, on consultera Alice Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature, an Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

Bien que les théoriciens du Moyen Âge n'aient pas formulé de préceptes quant à l'ordre des éléments constitutifs d'une description, ils ont laissé un certain nombre d'exemples, qui suppléent à ce manque⁷⁴. La description du physique doit d'abord s'attarder sur la physionomie (la chevelure, le front, les sourcils, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche, les dents, le menton), puis sur le corps (le cou, la nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre, les jambes, les pieds). Cette marche à suivre dans les descriptions ne se retrouve, chez Hue, que dans le portrait de La Fièvre, et encore fort partiellement⁷⁵. Seules les divisions du visage de la belle sont présentées dans un ordre descendant. Quant au reste du portrait, Hue ne part pas de la tête pour arriver aux pieds, mais évoque le corps et la poitrine de La Fièvre avant de faire allusion à son visage. Dans le portrait d'Ismeine, l'auteur effleure les cheveux avant le corps, et dans celui de Medea, il aborde les parties du corps dans un joyeux mélange, évoquant les bras et les mains avant le visage, dont il décrit les yeux, le front et les cheveux, avant de passer au nez, à la bouche et au cou. Hue de Rotelande est loin de respecter le souhait, émis par Matthieu de Vendôme, que les modèles soient appris par

⁷⁴ Sur ce sujet, on consultera Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e au XIII^e siècle*, op. cit., p. 80.

⁷⁵ Hue s'attarde sur le portrait de trois femmes, qui jouent un rôle important dans ses romans, La Fièvre, Ismeine et Medea. La description de La Fièvre, qui s'étend sur quatre-vingt-dix-sept vers, en consacre un à l'entrée de la demoiselle, neuf à sa beauté, un aux pas qu'elle fait pour s'approcher, six à ses vêtements, un à son corps, trois autres à ses vêtements, deux à la blancheur de sa chair, un nouveau à son corps, deux à sa poitrine, douze à ses cheveux, deux à son front, un à ses yeux, trois à son charme, un à son visage, sept à ses lèvres, deux à ses épaules, un à ses hanches, un autre à son corps, quatre à ses bras, un à ses mains, trois à l'effet de sa beauté sur les gens présents, un autre encore à son corps, trois à son sexe, deux à son rougissement, huit à sa beauté et dix-huit autres sur l'effet qu'elle produit sur l'assistance [I, 2203-2298]. Le portrait d'Ismeine, plus modeste, peut-être en raison de la qualité de suivante de celle-ci, ne compte que quarante et un vers, dont deux portent sur l'entrée de la pucelle, deux sur sa beauté, onze sur la mule qu'elle monte, un sur les regards qu'elle attire, un autre sur sa beauté, huit sur ses riches vêtements, un sur son corps, deux sur sa chair blanche, trois sur ses cheveux, cinq sur l'effet de son apparition sur la cour du roi Meleager, deux sur ses pas devant la cour, et quatre sur la sagesse de ses paroles [I, 7942-7982]. Enfin, la peinture de la reine Medea, dans *Protheselaus*, se déroule sur quarante-six vers, qui en assignent dix à sa beauté, sept à ses vêtements, un à ses bras et à ses flancs, un à son corps, deux à la couleur de sa chair, un autre à ses bras, un à ses mains, un à son visage, sept à ses cheveux, un à son nez et à sa bouche, trois à l'effet de sa beauté sur l'assistance, un à son cou, un à ses côtés, à nouveau quatre à l'effet produit sur les hommes présents, et six à sa beauté [P, 2933-2977]. Sur La Fièvre, voir Brenda Hosington-Thaon, « La Fièvre : the Career of Hue de Rotelande's Heroine in England », *Reading Medieval Studies*, n° 9, 1983, p. 56-67.

cœur afin que l'on ne soit pas tenté de s'égarer en des fantaisies personnelles⁷⁶. Seuls les vêtements se voient assigner une position fixe par Hue, en début de portrait, alors qu'on prescrivait plutôt de représenter l'habillement en fin de description⁷⁷. Une place importante est ainsi accordée, dans chacun des portraits, au vêtement : huit vers dans celui d'Ismeine, neuf dans celui de La Fièrre et sept dans celui de Medea ; c'est que la signification sociale du vêtement est grande⁷⁸. La Fièrre porte un manteau fourré de petit-gris, et ses bras sont garnis de rubans et de broderies, Ismeine, un manteau en précieuse soie d'Orient, bordé de zibeline, et Medea, un manteau fait en étoffe de soie⁷⁹. Les vêtements des héroïnes sont légers – Hue précise à plusieurs reprises que la saison est chaude et qu'elles n'ont pas voulu s'embarrasser de lourds manteaux et de tuniques fourrées – et ont cette particularité de permettre d'entraîner le corps et d'en

⁷⁶ Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e au XIII^e siècle*, op. cit., p. 79.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Le vêtement est langage (voir le raisonnement analogique de Roland Barthes dans « Histoire et sociologie du vêtement, quelques observations méthodologiques », *Annales E.S.C.*, n°12, 1957, p. 435. Reprenant les réflexions de Saussure sur le langage, Barthes les applique au vêtement. Si le langage peut être étudié sous les deux aspects que sont la *langue*, en tant que réalité institutionnelle, et la *parole* comme acte individuel, il en est de même pour le vêtement avec d'un côté le *costume* et de l'autre l'*habillement*). Fait pour attirer le regard, il marque, aux yeux des contemporains, dans une société fortement hiérarchisée comme est celle du Moyen Âge, le statut de l'individu, son sexe, son âge, sa place dans le monde et, parfois même, une circonstance exceptionnelle survenant au cours de son existence, tel le deuil. Le port d'un vêtement est l'expression d'une appartenance à une classe sociale, à un point tel que se vêtir au delà de son état est péché. Message dont on connaît le code, le costume est une coutume (il est intéressant de constater que le terme « costume » est une spécialisation de « coutume ». Sur ce point, voir Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., tome I, p. 908-909). Dans *Ipomedon*, on note un manquement aux usages vestimentaires. Le héros semble ne pas connaître les codes sociaux liés au vêtement ; s'il arrive bien à la cour de La Fièrre vêtu d'un manteau, il oublie de l'ôter lorsqu'il est désigné pour le service de table, ce qui lui vaut quelques moqueries [I, 486-490]. Dans *Protheselaus*, le héros enlève son manteau pour s'adresser à la reine, en signe d'une affaire importante à accomplir [P, 2993-2994]. Sur le rite du manteau, voir Lucien Foulet, « Glossary of the First Continuation », dans *The Continuations of the old French Perceval of Chrétien de Troyes*, édité par William Roach, Philadelphie, American Philosophical Society, 1955, tome III, p. 177-180. Si, de nos jours, on possède encore quelques vêtements des temps passés, on ne dispose, le plus souvent, non d'un vêtement réel, qu'on peut toucher et regarder, mais de ce qu'on peut appeler, à juste titre, un vêtement « parlé ou écrit » (l'expression est empruntée à Odile Blanc, « Historiographie du vêtement : un bilan », dans *Le Vêtement, histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, p. 25), c'est-à-dire un vêtement incarné par un discours. Le vêtement est une texture, certes fait de tissu mais aussi de texte.

⁷⁹ Le contraste est grand entre ces femmes, que leurs vêtements mettent en valeur, et la demoiselle punie par le Boi Chevalier, condamnée à revêtir une vilaine chemise noire et de grossières peaux de mouton, enfumées et des plus usées, bien qu'elle soit belle et bien faite et qu'elle ait le port d'une noble dame [P, 4824-4841].

souligner les courbes. La tunique de La Fièrre, tout comme le biau d'Ismeine et la chemise de Medea, lacées sur les côtés, laisse voir la chair, blanche et nue⁸⁰.

La beauté, qui se définit par la splendeur des couleurs, est particulièrement mise en valeur par l'association de deux couleurs fondamentales, le rouge et le blanc⁸¹. Habituellement, sur le visage de la belle, se rehaussent le vermeil des joues et des lèvres et le blanc du front ; c'est ainsi que Chrétien de Troyes décrit le teint de ses héroïnes⁸². Les personnages féminins de Hue ne sont pas marqués de ces deux couleurs sur leur visage. Mais si Ismeine a la chair blanche [I, 7967], La Fièrre, la poitrine plus blanche que fleur d'aubépine [I, 2227-2228], les mains et le corps aussi blancs que neige [I, 2262-2263], tout comme Medea [P, 2951-2952], toutes trois sont vêtues de soies ou de manteaux vermeils [I, 2214 et 7958 ; P, 2945]. Encore faut-il ajouter que La Fièrre, lorsqu'elle s'avance devant la cour, rougit, ce qui, note Hue, ne manque pas de l'embellir quelque peu [I, 2271-2272]. Invariablement, la femme est blonde⁸³. La Fièrre

⁸⁰ Ce portrait rappelle celui d'Antigone dans le *Roman de Thèbes*, *op. cit.*, vers 4123-4136.

⁸¹ Voir Edgard De Bruyne, *Étude d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, 1998, et Michel Pastoureau, *Figures et couleurs, études sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le Léopard d'or, 1986, p. 15-22 et 35-49. On consultera également Gérard Chandès, *Le Serpent, la femme et l'épée, recherches sur l'imaginaire symbolique d'un romancier médiéval : Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 158 : « Sur le visage de la belle, le vermeil des joues et des lèvres et le blanc du front se mettent mutuellement en valeur ». Le rouge et le blanc sont deux des trois couleurs fondamentales du Moyen Âge, la dernière étant le noir, jusqu'à ce que, à partir du XIII^e siècle, le bleu supplante peu à peu toutes les couleurs.

⁸² *Érec et Énide*, *op. cit.*, vers 427-430 : « Plus ot que n'est la flor de lis/ Cher et blanc le front et le vis/Sor la blanchor, par grant merveille/ D'une color fresche et vermeille ». *Cligès*, *op. cit.*, vers 813-816 : « Le nés bien fait et le cler vis/ O la rose cuevre le lis/ Einsint qu'un poi le lis esface/ Por meuz enluminer la face », et vers 2703-2705 : « Et la luors de sa beauté/ Rent el palés si grant clarté/ Com feïssent .III. escharbocle ». *Le Chevalier au lion*, édité par Mario Roques, Paris, Champion, 1960, vers 1481 : « Ne si fres, ne si coulouré ». La description, certes évidente pour Énide et Soredamor, l'est bien moins pour Fénice et Laudine. Dans le cas de Fénice, la clarté qui emplit le palais ne peut que renvoyer à la couleur blanche et les trois escarbocles à la couleur rouge – l'escarbocle étant le nom donné jadis aux rubis et aux grenats rouges. La description de Laudine est, quant à elle, plus que sibylline. Néanmoins, il est possible de supposer que la fraîcheur du teint renvoie au blanc et la couleur évoquée ensuite au rouge.

⁸³ Voir par exemple *Érec et Énide*, *op. cit.*, vers 1652-1654 : « Li ont galonné son crin sor/ Mais plus estoit luisanz ses crins/ Que li ors qui estoit toz fins ». *Cligès*, *op. cit.*, vers 786 : « Li penon sont les treces sores ». *Le Chevalier au lion*, *op. cit.*, vers 1466-1467 : « Grant duel ai de ses biaux chevax/ Qui fin or passent, tant reluisent ». Lunete est la seule femme à être brune, alors que les personnages féminins, de catégorie sociale élevée, ont invariablement les cheveux blonds. Chrétien n'aurait-il pas innové ici à

a la chevelure si blonde qu'on ressent une grande joie à la regarder et à la voir répartir en deux tresses, qui tombent jusques à terre [I, 2233-2235]. Les cheveux d'Ismeine sont blonds comme l'or pur [I, 7970-7971], et Medea, si elle se retrouvait nue, pourrait se couvrir entièrement de ses blonds cheveux, sans qu'on vît ne fût-ce qu'une partie de son corps [P, 2956-2962]. Hue ne cesse de répéter que ses héroïnes sont belles. La Fièrre est accompagnée de trente demoiselles, parmi les plus jolies, mais elle est si belle qu'elle pourrait être la dame de toutes les autres [I, 2205-2212]. Medea, quant à elle, est comparée à Heleine de Troie, célèbre pour sa grande beauté, qui fit tourner et tomber nombre de têtes, bien qu'elle n'égale en rien celle de la reine Medea [P, 2933-2939]. Cette allusion à Heleine est des plus étonnantes dans la mesure où celle-ci n'est, d'ordinaire, qu'une figure lointaine. Dans le roman de Hue, elle est physiquement présente, assise aux côtés de Medea au bord d'une fontaine. On peut se demander si la présence, réelle et fugitive, de Heleine ne sert pas moins à louer la beauté de Medea qu'à suggérer que le héros devrait se garder d'un si terrible personnage, à la funeste beauté⁸⁴. Pourtant, le corps de Medea, tel celui d'un saint, guérit le malade ; c'est une beauté miraculeuse :

Il n'ad el mond homme si sage
 Qui engardast le son corsage,
 Si sul embracer le peüst,
 Que ja mais mal ne peine n'eust [P, 2969-2972].

Ailleurs, c'est malicieusement l'amour contre nature qui sert à rehausser la splendeur de la dame : même un « erite » endurci l'aimerait au premier regard [P, 2964-2966].

À la fin des portraits de La Fièrre et de Medea, Hue reprend le *topos* du chef-d'œuvre créé par Dieu ou par Nature. Si, dans la description de La Fièrre, le rôle créateur

cause de la rime imposée par le vers précédent ? *Le Chevalier au lion*, *op. cit.*, vers 2415-2416 : « Le damoisele ot non Lunete./ Et fu une avenant brunete ».

⁸⁴ On se rappellera que Jason avait fui la colère de Médée, son épouse trahie. Voir Marie-Luce Chênerie, « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 226.

de Nature, qui n'a jamais tant peiné pour façonner pareille créature, et qui serait bien incapable de réaliser à nouveau un aussi beau visage et un corps si gracieux, coexiste avec la mention de Dieu, créateur du monde et d'Adam [I, 2273-2280], dans celle de Medea, c'est dans une situation de rivalité que s'opposent Nature et Dieu, comme artistes talentueux. Nature a mis tant de soin dans la conception de sa créature que Dieu en personne serait incapable d'en faire autant :

El secle n'ot si bele ren ;
Unques nature, c'est la fin,
Ne fist si bels cors femenin [P, 2974-2976].

Quant à Ismeine, sa beauté passe presque inaperçue à côté de celle du harnachement de sa mule, dont les étriers, le poitrail et le mors sont faits d'« or trifoire » [I, 7948]. La mention de la mule, qui n'est au demeurant qu'un détail plaisant, occupe cependant un quart de la description, et on voit ainsi comment Hue s'ingénue à détourner et à redistribuer à sa manière les données conventionnelles du portrait.

L'attitude irrévérencieuse de Hue prend toute son ampleur dans les allusions érotiques, dont il parsème les portraits de ses héroïnes. Si l'on a déjà évoqué précédemment la chevelure de Medea, capable de dérober aux regards son corps, si jamais il lui advenait de se retrouver dans une situation embarrassante, on notera que ce personnage a les « oilz rianz » [P, 2955], signe d'une disposition à l'amour ; c'est une attente voire une invite aux choses de l'amour⁸⁵. Le regard amoureux est un piège qui attire le regard de l'autre et le fixe. De son côté, La Fièrre a la « bouche od simple ris » [I, 2248] – « ce sourire est légère ouverture de la bouche, promesse de baiser⁸⁶ ».

⁸⁵ Jacqueline Cerquiglini, « Une parole muette : le rire amoureux au Moyen Âge », dans *Miscellanea Mediaevalia, mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, tome I, p. 325-336

⁸⁶ *Ibid.*

D'ailleurs, Hue, dès le vers suivant, s'attarde quelque peu sur les lèvres de la belle, charnues et faites pour le baiser⁸⁷ :

Les levres un poi espessettes,
 Pur ben beser aukes grossettes ;
 Jo ne quit mie ke nature
 Les oüst fet de tel mesure,
 Ffòrs sul pur beser ducement [I, 2249-2253].

D'ordinaire, les romanciers courtois glissent de manière discrète sur les parties du corps qui ont un caractère sensuel, ou usent de figures pour éviter tout commentaire licencieux. Hue, au contraire, n'hésite pas à s'attarder sur les seins de La Fièrre [I, 2227], et même à descendre plus bas pour parler, comme on l'a vu plus tôt, du « con » de son héroïne :

Quant si beaus out les membres tuz,
 K'en dites vus de cel desuz
 Ke nus apelum le cunet ?
 Je quit qe asez fut petitet [I, 2267-2270].

Cette pointe érotique révèle, de la sorte, le véritable centre d'intérêt de celui qui contemple le corps de la femme, qu'il soit spectateur ou simple auditeur. Il n'est ainsi pas étonnant que Hue dise que, parmi ceux qui virent La Fièrre, il y en eut bien un millier qui frémirent d'amour pour elle [I, 2264-2265] et trois cents qui l'aimèrent plus que jamais [I, 2280-2284] ; le roi son oncle pousse des soupirs et, sans le lien qui les unit, l'aurait aimée passionnément [I, 2289-2294]. Quant à Ipomedon, s'il l'avait vu, il n'aurait eu de cesse de faire « son bon » [I, 2295-2298]. La description des personnages féminins, chez Hue, s'éloigne du schéma traditionnel du portrait, pour entrer dans les détails et les attraits parfois intimes de la demoiselle. Elle renseigne moins sur l'intériorité du sujet que sur la réalité corporelle, qui appelle, avant tout, à la satisfaction

⁸⁷ L'auteur du *Roman de Thèbes* (vers 8430-8432) semble être le premier à dire qu'une belle possède des lèvres qui appellent le baiser.

du désir ; l'héroïne devient un corps à posséder. Avec un sourire langoureux, Hue glorifie la chair de la femme, qui représente l'assurance de plaisirs physiques.

2. Le portrait masculin

Au portrait féminin peut correspondre un doublet masculin, qui fait du jeune homme le pendant de la femme qu'il aime. Or, le fait de placer l'homme au centre des regards, dans une position traditionnellement féminine, loin de le rapprocher d'une dame de même lignée, et de les conduire tous deux vers un destin commun⁸⁸, lui ôte une part de sa virilité. Mathieu de Vendôme d'ailleurs, s'il recommande la description de la beauté pour les femmes, l'estime moins digne des hommes chez qui d'autres qualités sont plus importantes que la parfaite beauté. Selon lui, devenu objet, et non plus sujet des regards, le solide gaillard fait place à un bellâtre efféminé⁸⁹.

Hue, dans ses deux romans, ne fait le portrait que d'un seul personnage masculin, Ipomedon⁹⁰. Protheselaus, lui, n'est jamais décrit, tant cela semble inutile en raison de sa grande ressemblance avec son père⁹¹. Ce portrait masculin est fait sur le même mode que les portraits féminins⁹² ; on note la beauté d'Ipomedon dont l'éclat

⁸⁸ C'est ainsi que fonctionne *Cligès*, *op. cit.*, vers 2738-2742.

⁸⁹ Mathieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, édité par Franco Munari, Rome, Storia e Letteratura, 1988, § 1, 67-68.

⁹⁰ Nous ne prenons pas en compte, ici, les portraits de la laideur. Hue décrit en effet quelques êtres laids : Menalon, de haute taille, mais de tête petite [P, 1287-1293], le chevalier Faé, roux avec des taches de rousseur [P, 4047-4049], et surtout Leonin, aux cheveux crépus roux et noirs, et aux dents longues et proéminentes [I, 7703-7712]. On notera qu'il a également « la gule Bëe » [I, 7706], attribut de nombreux Sarrasins, dans les chansons de geste. Il n'est donc pas étonnant de voir que Leonin porte le titre d'almazor, mot qui vient des chansons de geste et qui désigne un prince païen.

⁹¹ Le portrait d'Ipomedon s'étend sur soixante et onze vers [I, 375-445], répartis comme suit : entrée du héros (un vers), vêtements (treize vers), regards portés sur Ipomedon (deux vers), visage (trois vers), beauté des personnages (six vers), chevelure (un vers), regard (trois vers), front (trois vers), yeux (un vers), nez (deux vers), bouche (quatre vers), cou et poitrine (trois vers), épaules (deux vers), corps (un vers), enfourchure (un vers), mains et bras (deux vers), buste (un vers), hanches (un vers), jambes et pieds (deux vers), ouvrages de Nature (dix vers), caractère (deux vers), regards de l'assistance (sept vers).

⁹² Pour un autre portrait, fait sur le même mode, voir celui du héros dans *Cligès*, *op. cit.*, vers 2715-2746.

illumine toute la salle, la légère rougeur de confusion qui s'inscrit sur son visage – Hue dit, comme il l'avait fait pour La Fièrre, que cela lui allait bien au teint – et qui va de pair avec la couleur de sa poitrine, plus blanche que l'hermine, sa chevelure blonde et sa bouche toujours prête pour les baisers. S'il n'était fait mention de la « forcheüre⁹³ » du héros, on pourrait croire que la description que livre ici Hue est un portrait féminin. Aussi, rien n'est dit, dans ce beau portrait, sur le courage et la vaillance militaire d'Ipomedon. Là où l'on s'attendrait à voir apparaître le mot « preuz », on parle de « franchise » et de « bel service » [I, 437-438]. Au lieu d'évoquer la force du héros, Hue insiste sur ses « bontés », c'est-à-dire ses bonnes manières, donnant un portrait quelque peu efféminé d'un personnage qui semble tout délicat⁹⁴.

Hue met l'accent, dans ses portraits, sur le faste du vêtement, en décrivant avec minutie la qualité et la richesse des étoffes, la splendeur des couleurs, le caractère précieux des matériaux avec lesquels il fut confectionné, la beauté de l'habit qui sied à merveille à celui qui le porte. Ainsi en est-il du vêtement porté par Ipomedon, lors de son arrivée à la cour de La Fièrre [I, 377-389]. Or, dans la peinture du vêtement masculin, il est un détail qui ne peut que surprendre. Au détour d'un vers, il est dit que les héros portent des habits tantôt longs, tantôt courts. Le premier roman de Hue met en scène des personnages aux courts vêtements. Ipomedon offre son manteau court au bouteiller de La Fièrre [I, 495-496]. Le messenger qui lui apporte une fâcheuse nouvelle porte une courte tunique de soie [I, 1624]. Le nain fait endosser à Ipomedon, qui contrefait le fou, un court manteau [I, 8633-8634]. Hue ajoute, trois vers plus loin, qu'Ipomedon a également sur le dos une courte chemise [I, 8637]. Dans le second

⁹³ Il ne s'agit pas là d'une allusion grivoise au sexe d'Ipomedon, et faisant pendant à celle qui porte sur les parties intimes de La Fièrre, mais à une référence au fait que le héros a les jambes suffisamment écartées pour bien pouvoir monter à cheval.

⁹⁴ On est loin du portrait d'Érec (voir vers 81-104), présenté en mouvement, sur son destrier, et non faisant son entrée à la cour.

roman, Protheselaus est vêtu d'un élégant bliaut et d'un manteau, tous deux suffisamment courts pour ne pas traîner à terre.[P, 1535-1537]. En revanche, Melander porte un manteau long de partout [P. 11399]. Le fait de préciser, dans ces romans, la longueur du vêtement n'est pas innocent, et ne saurait se réduire à une simple obligation pour la rime ou le compte des syllabes. S'agirait-il de mentions de *realia* dans le but, avoué, de répondre au goût du concret du public ? La mode masculine aurait-elle changé, entre temps, délaissant les vêtements courts pour les longs, et les romans courtois, jouant le rôle des journaux de mode de l'époque moderne, s'en feraient-ils l'écho ?

Le vêtement, soumis à des choix esthétiques pour être l'expression d'un style de vie, s'est continuellement modifié ; de nouvelles modes surgissent ainsi avec éclat au XI^e siècle, soit un siècle avant la rédaction des romans de Hue. Ces modes nouvelles, se déployant en deux vagues successives, offrent des modèles de vêtements radicalement différents, qui ont pour objet la taille du costume, à laquelle s'ajoute la longueur de la coupe des cheveux et le port, ou non, de la barbe⁹⁵. Au début du XI^e siècle, le vêtement se raccourcit, la barbe est rasée ou tout au moins portée très courte, les cheveux sont coupés à mi-hauteur de la tête – les nuques sont rasées et les cheveux ne subsistent qu'au sommet du crâne. Très tôt, des critiques dénoncent la « monstration » indécente des corps causée par cette mode dégradante⁹⁶. Le vêtement court est fendu sur le côté et

⁹⁵ On trouvera des renseignements sur ce sujet chez Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, Paris, Morel, 1874, tome III, p. 178-253, et tome IV, p. 100-131 ; Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, Paris, Picard, 1916, tome III : *Le Costume*, p. 25-37 et 131-133 ; Jules Quicherat, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1875, p. 128-176. Pour ce qui suit, nous suivons les précieuses indications de Henri Platelle, « Le Problème du scandale : les nouvelles modes masculines aux XI^e et XII^e siècles », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 53, 1975, p. 1071-1096.

⁹⁶ Ces critiques sont le fait d'ecclésiastiques, tel Raoul Glaber. Si cette nouvelle mode fut la cause d'un si grand scandale, c'est en raison, essentiellement, des écrits de membres du clergé, lequel, justement, à cette époque, tente d'avoir la mainmise sur toutes les activités humaines.

laisse voir les braies et les jambières, spectacle jugé impudique. De plus, l'absence de barbe et le port des cheveux courts confondent les statuts sociaux ; n'importe qui peut être pris pour un clerc. La mode, plus forte que les censures, s'impose toutefois rapidement. En témoigne la tapisserie de Bayeux, qui représente les Anglais avec des moustaches et des cheveux assez longs, alors que les Normands sont rasés et ont les cheveux coupés courts. Cette mode, après avoir été contestée, devient la norme, si bien que, à la fin du XI^e siècle, on se met, pour faire changement, à arborer des vêtements longs et traînants, une chevelure flottante et une barbe fournie. Ces habitudes vestimentaires sont de nouveau sanctionnées par la morale sociale, qui insiste sur le problème de la différenciation sexuelle et sociale. Ces hommes portent, en effet, de longs cheveux à la manière des jeunes filles, oubliant leur sexe et prenant une apparence féminine. Les barbes assimilent, quant à elles, les hommes aux pénitents, tandis que les habits longs nuisent à l'efficacité, ils gênent les mouvements et obligent au repos. Les exhortations, admonestations, menaces et accusations de mauvaises mœurs n'y font rien : les hommes suivent la mode nouvelle, qui sera celle de tout le XII^e siècle⁹⁷. Ces modes masculines nouvelles touchent, particulièrement, le domaine normand, tant les possessions continentales qu'insulares. Le premier courant de mode serait venu d'Aquitaine ou d'Auvergne⁹⁸ et le second d'Orient par l'intermédiaire des Normands de

⁹⁷ C'est d'ailleurs accoutré d'un vêtement long que Guernes de Pont-Sainte-Maxence nous présente Thomas Becket, avant que celui-ci ne daigne revêtir les habits sacerdotaux. Voir Guernes de Pont-Sainte-Maxence, *La Vie de saint Thomas Becket*, édité par Emmanuel Walberg, Paris, Champion, 1964, vers 537 : « K'il entrot enz el quer, sa cote par sun pié ». On ne confondra pas le manteau court avec le manteau « mi-parti », ce dernier n'étant pas de mi-longueur, mais de deux couleurs, c'est-à-dire moiré. Voir *La Vie de saint Thomas Becket*, *op. cit.*, vers 5603 : « Une cote vert ou e mantel miparti », ou Thomas de Kent, *Le Roman de toute chevalerie*, édité par Brian Foster et Ian Short, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1976-1977, vers 541 : « Un bliaut my parti, overé as eschekers ».

⁹⁸ Henri Platelle, « Le Problème du scandale : les nouvelles modes masculines aux XI^e et XII^e siècles », *op. cit.*, p. 1088.

Pouilles et de Sicile, au contact des Grecs et des Arabes⁹⁹. Ces modes, avant de s'étendre à toutes les couches de la société, furent propagées par le groupe social éminemment instable qu'est celui constitué de la jeunesse¹⁰⁰, toujours prête à souligner avec arrogance ses différences. Cela a son importance étant donné que les romans de Hue, qui ont des liens avec le domaine Plantagenêt, mettent en scène des cadets de famille, ou tout au moins de jeunes chevaliers en quête d'aventure.

S'il semble bien que Hue fasse, dans ses œuvres, un écho, même modeste, à ces changements de mode qui traversèrent le XI^e siècle, il en profite pour glisser quelque commentaire personnel. En effet, il critique de manière explicite la mode du vêtement court au contraire des autres auteurs qui ne glissent aucun commentaire sur une telle question. Il est vrai qu'à la fin du XII^e siècle, époque de la rédaction de ces romans, les passions ne se déchaînent plus à propos des dangereux ravages que peut engendrer la modification des pratiques vestimentaires. Les modes nouvelles du XI^e siècle ne le sont plus au XII^e siècle, et ne suscitent plus de scandale¹⁰¹.

On fait revêtir à Ipomedon de courts vêtements, lui seyant à merveille. Comme il est beau, s'exclame Hue... si seulement il ne s'était pas accoutré de la sorte (vers 8634-8644) !

De un curt mantel l'at afublé [...]

Il out une curte chemise [...]

Cum il ert beaux et alignez,

⁹⁹ Jules Quicherat, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 147, et Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁰ Voir Georges Duby, « Au XII^e siècle : les "jeunes" dans la société aristocratique », *Annales E.S.C.*, n° 19, 1964, p. 835-846.

¹⁰¹ On notera que c'est au XII^e siècle qu'est composé le *Mantel mautailié*, récit qui porte sur un manteau ayant la particularité de rétrécir selon la moralité de la dame qui s'en vêt. Voir *Mantel et cor, deux lais du XII^e siècle*, édité par Philip Bennette, Exeter, Textes littéraires de l'Université d'Exeter, 1975. Pour se donner une idée des types de vêtements que portent les personnages masculins, dans différents romans, contemporains de ceux de Hue, nous plaçons, en annexe C, quelques extraits qui traitent de la longueur des habits des chevaliers, suivis de quelques commentaires que ces vers nous ont inspirés.

De cors, de jambes e de piez,
 De chef, de col out grant beauté,
 Se il ne se eüst si deguisé [I, 8634-8644].

Il faut, en outre, remarquer que, à cet instant, Ipomedon contrefait le fou, et que c'est un être vil de nature, un nain, qui lui fait endosser un tel costume. Outre la longueur du vêtement, on a dit que ces modes concernaient aussi la coupe des cheveux et le port de la barbe¹⁰². Ipomedon, avec ses cheveux courts, a la nuque bien dégagée, se plaisant plus à tourner qu'à perdre son temps à se peigner les cheveux :

E out curte la chevelure,
 Asez halt estaucez esteit
 Kar de tresces cure n'aveit,
 Mut aime plus a turneer
 Ke ses chevous aplanier¹⁰³ [I, 2972-2976].

Ipomedon, pour ressembler parfaitement à un fou, s'est fait tondre et raser haut sur le crâne [I, 7763-7764] – ce qui devrait être inutile, étant donné que Hue nous avait déjà dit que son héros avait la nuque bien dégagée [I, 2972-2976¹⁰⁴]. Ce signe d'infamie fait prendre immédiatement Ipomedon pour un fou [I, 8265-8266]. L'apparence du fou semble être, sous la plume de Hue, identique à celle de l'homme élégant du début du XI^e siècle, si ce n'était la barbe hirsute qu'affiche alors Ipomedon¹⁰⁵. Il n'en reste pas moins que le fou porte, lui aussi, un manteau court.

¹⁰² Si la barbe, dans les textes, peut être un trait de mode, elle est avant tout un symbole de virilité, une image épique – tel Charlemagne à la barbe fleurie.

¹⁰³ Cet aspect pratique du port de la chevelure courte se retrouve dans la branche VI du *Roman de Renart*, qui date de 1190. Afin de ne pas avoir les cheveux dans les yeux et risquer ainsi d'avoir le dessous lors du duel contre Isengrin, Renart, contrairement à son compère chevelu, s'est fait couper les cheveux et raser la nuque. Voir *Le Roman de Renart*, édité par Jean Dufournet et André Méline, Paris, Flammarion, 1985, vers 896-897 : « Haut fu roingniés et tonduz/ Et col et barbe se fist rere ».

¹⁰⁴ Voir aussi *Ipomedon*, vers 8207, 9255-9256 et 10387-10388. On regardera également la description de la chevelure du fou dans *La Folie de Berne*, édité par Ernest Hoepffner, Paris, Les Belles Lettres, 1934, vers 154-155 : « Haut fu tonduz, lonc ot le col,/ A merveille sembla bien fol », et dans *La Folie d'Oxford*, édité par Ernest Hoepffner, Paris, Les Belles Lettres, 1938, vers 207-208 : « Od les forces haut se tundi :/ Ben semble fol u esturdi ».

¹⁰⁵ Voir les vers 8207 et 9255. Sur la barbe du fou, on consultera Philippe Ménard, « Les Emblèmes de la folie dans la littérature et dans l'art (XII^e-XIII^e siècles) », dans *Hommage à Jean-Charles Payen : Farai chansonetate novele*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1989, p. 253-265.

La condamnation du vêtement court se fait plus virulente dans *Protheselaus*. Le portrait que brosse Hue de Melander, élégamment vêtu d'un long manteau, lui fait regretter le temps où l'on ne prisait guère ce genre de vêtement ; à présent, il n'y en a plus que pour le court (vers 11399-11408) :

Luncs est li mantels de tut sens ;	Or n'est amé ne vair ne gris,
Tels les amoent en cel tens,	Kar tuz jor va de mal en pis.
N'urent cure de curs mantels,	Le riche homme aiment les burels
De curs dras ne de curtes pels,	E senz urle, pané d'aingels
Mais ore est li secle muez,	[P, 11399-11408].
Or sunt les curz mantels amez,	

Le manteau long est considéré comme un vêtement riche, de grande qualité, alors que le manteau court est associé au vêtement grossier. Sur le thème de la dégradation des mœurs actuelles, Hue fustige le port du costume court. Le fait de magnifier le vêtement long, après avoir représenté ses héros, tant Ipomedon que son fils Protheselaus, revêtus de vêtements courts, serait-il le signe que la mode a changé¹⁰⁶ ? Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il aurait fallu, alors, que les goûts aient rapidement évolué, puisque Protheselaus, au début du roman, porte un vêtement court, et que Melander, à la fin du même roman, endosse un long manteau. Or, à en croire Hue, le vêtement court aurait supplanté, dans le cœur de ses contemporains, l'habit long. Si on suit l'évolution des modes masculines au XI^e siècle, c'est le long qui a fait oublier le court ; si le vêtement long est encore d'actualité tout au long du XII^e siècle, le vêtement court est oublié. Pourtant, certains poètes¹⁰⁷, au nombre desquels figure Hue de Rotelande, continuent à habiller leurs personnages de vêtements courts. Il serait fort étonnant que les auteurs décrivent, dans leurs ouvrages, le costume de l'homme du début du XI^e siècle, plutôt que l'habit de celui du XII^e. Il faut supposer, et les propos de Hue de Rotelande

¹⁰⁶ C'est ce que pense Anthony Holden, *Protheselaus*, op. cit., tome III, note au vers 11399, p. 73.

¹⁰⁷ Voir annexe C.

encouragent à aller dans ce sens, que le manteau court, et, par là même, les vêtements courts, ont refait leur apparition dans la seconde moitié du XII^e siècle¹⁰⁸. Les auteurs ne feraient donc que noter ce retour de la mode courte dans une région particulière – le domaine Plantagenêt – et pour un laps de temps relativement bref, cette nouvelle vogue ne s'étendant pas au delà du XII^e siècle.

Cependant, la description de tels vêtements ne saurait être que le simple reflet de la réalité ; Hue joue avec les effets de mode. Dans la mesure où la vogue du vêtement long, comme on l'a dit plus haut, vient des Pouilles, n'est-il pas étonnant que le fils du roi de Pouilles, Ipomedon, se vête continuellement de courts vêtements ? Mais surtout, les habitudes vestimentaires des héros de Hue posent le problème de la différenciation sexuelle. Les chevaliers de Hue apparaissent des plus efféminés, et davantage préoccupés par la mode vestimentaire que par les exploits chevaleresques. C'est bien ce que sous-entend Hue, lorsqu'il évoque les tresses des chevaliers et le temps qu'ils passent à se peigner, au lieu de s'exercer au maniement des armes¹⁰⁹ [I, 2974-2976]. L'anomalie vestimentaire se double ainsi d'une autre anomalie, qui se manifeste dans les actes des personnages. Il ressort des descriptions que les protagonistes des ouvrages de Hue ont tendance à ne montrer que peu de bravoure ; ils restent des chevaliers aberrants dans les romans étant donné leur manque de vaillance. Où sont en effet la prouesse et le vasselage de ces héros tant vantés ?

¹⁰⁸ Vient renforcer cette hypothèse le surnom du deuxième fils de Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine, Henri au Court-Mantel. Mildred Pope en arrive aux mêmes conclusions dans son introduction à son édition du *Roman de Horn*, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 1964, tome II, p. 114.

¹⁰⁹ On retrouve une semblable allusion chez Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, *op. cit.*, vers 2926, et dans le *Lancelot en prose*, voir *Lancelot du Lac*, édité par Elspeth Kennedy, Paris, Le Livre de poche, 1991-1993, p. 154, ligne 14. Le fait de se peigner est, au Moyen Âge, pour les femmes, un rite traditionnel de la séduction. Voir Eva Lundquist, *La Mode et son vocabulaire. Quelques termes de la mode féminine au Moyen Âge, suivis de leur évolution sémantique*, Göteborg, Wettergren et Kerber, 1950, p. 19.

3. La beauté des corps

Outre les portraits, les descriptions et leur effet chez l'être aimé se font dans la narration, qui montre des personnages abîmés dans la contemplation. Au spectacle de la beauté idéale, les héros sont frappés de stupeur et les amants ne s'appartiennent plus. L'amour courtois, selon André le Chapelain, vient d'un cœur qui en a cru librement ses yeux¹¹⁰. Puisque l'amour naît de la vue de la beauté de l'autre sexe, une grande place est laissée au regard dans les romans courtois, et le personnage apparaît à travers les yeux de celui qui l'aime, qui l'examine en détail, et admire sa grande beauté. Des protagonistes, en de longs monologues, s'interrogent sur les raisons qui ont pu susciter un tel regard, et pensent que l'œil est intimement lié au cœur, que ce que l'un veut, l'autre le désire aussi¹¹¹. Le plaisir que l'amoureux éprouve à dévorer l'autre des yeux peut, parfois même, se transformer en une véritable obsession ; cette passion le menant presque à la folie¹¹². Si certains se cachent et épient l'être aimé¹¹³, d'autres l'observent au moment même où celui-ci les regarde¹¹⁴. Cet échange simultané des regards insiste sur la réciprocité amoureuse.

Dans les romans de Hue, au contraire, lorsque les héros font leur entrée et s'offrent aux regards, l'être aimé est absent ou ne manifeste aucune réaction. Quand La

¹¹⁰ Si l'on se réfère à André Le Chapelain, les aveugles sont incapables d'aimer, car ils ne peuvent voir la personne susceptible d'être aimée. Voir *De Amore*, édité par Emil Trojel, Munich, Eidos Verlag, 1964, p. 12 : « *Caecitas impedit amorem, quia caecus uidere non potest, unde suus possit animus immoderatum suscipere cogitationem* ». Pour la traduction, voir *Traité de l'amour courtois*, traduit par Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 51 : « La cécité est un obstacle à l'amour car un aveugle ne voit pas et, de ce fait, rien ne peut provoquer en son esprit des réflexions obsédantes ». Voir aussi *De amore*, p. 3 : « *Amor est passio quaedam innata, procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus* ». Traduction, p. 47 : « L'amour est une passion naturelle qui naît de la vue de la beauté de l'autre sexe et de la pensée obsédante de cette beauté ».

¹¹¹ Voir, par exemple, dans *Cligès*, *op. cit.*, vers 475-507, le monologue par lequel s'exprime la naissance de l'amour chez Soredamor.

¹¹² Voir, dans *Érec et Énide*, *op. cit.*, vers 3283-3287 et 4417-4418, le trouble de Galoin et du comte de Limors, à la vue d'Énide.

¹¹³ Voir *Le Chevalier au lion*, *op. cit.*, vers 1286-1287 et 1420-1423.

¹¹⁴ Voir *Érec et Énide*, *op. cit.*, vers 1494-1495, et *Cligès*, *op. cit.*, vers 2760-2762.

Fièvre apparaît devant ses barons, Ipomedon n'est pas là. La beauté de la demoiselle n'est pas l'inspiratrice de l'amour et semble à ce point inutile qu'Ipomedon est déjà conquis par La Fièvre, sa réputation la précède. Quant à la beauté de la reine Medea, elle ne suscite aucun chavirement dans le cœur de Protheselaus qui, bien qu'aux côtés de la dame, ne la regarde pas. Celle-ci n'est pas, non plus, troublée par la beauté du héros ; elle l'est bien plutôt par la ressemblance qu'il entretient avec Ipomedon, son père. C'est donc la beauté du père, ou plus exactement son souvenir, donnée à voir par l'intermédiaire du fils, qui fascine la reine. Pourtant, cette même beauté, en son temps, était passée inaperçue, dans le cœur de La Fièvre, lors de l'arrivée d'Ipomedon à sa cour. Cette dernière était la seule à ne pas être éblouie par la grâce du héros, à ne pas même la remarquer :

En la sale n'ot chivaler,	Ke unc tant de beauté n'ot nului,
Ffrancs ne covert, couart ne fier,	Ffors soul la Damaisele Fièvre ;
Qui de bon quer ne l'esgardast	Unkes ne li remua chere
E sa beauté mult ne loast,	K'el n'out pas quer com autre femme
E ke ne merveillast de lui,	[I, 439-447] ¹¹⁵ .

Plus tard, les regards d'Ipomedon et de La Fièvre se croisent, et chacun comprend que l'autre l'aime [I, 769-791]. Or, ce double regard perturbe plus les personnages qu'il ne les réjouit, et provoque la fuite du héros. Ainsi, chez Hue, la beauté de l'être aimé ne saurait faire accéder les protagonistes au royaume de la *fin'amor*.

Dans la mesure où l'extase amoureuse naît de la vue de l'être aimé, de nombreux personnages des romans courtois semblent détachés du monde. Ainsi en est-il du Lancelot de Chrétien de Troyes, qui manque de tomber par la fenêtre, si accaparé qu'il est par la vision de Guenièvre¹¹⁶. Puisque le sentiment amoureux passe par le regard avant d'atteindre le cœur, des romans peignent des amoureux qui exposent, dans des

¹¹⁵ Son cœur fléchira cependant, plus tard, affirme Hue, dans les vers suivants.

¹¹⁶ Voir *Le Chevalier de la charrette*, *op. cit.*, vers 564-572.

monologues aux allures de jeu parti, leurs théories de l'amour, dans lesquelles l'être aimé est assimilé à une flèche qui transperce l'œil ; cet œil est frappé par l'amour, mais c'est le cœur qui s'émerveille de ce doux sentiment¹¹⁷. Jamais on ne rencontre, chez Hue, de telles images. Les regards évoqués se contentent de souligner la beauté d'un protagoniste, qui fait naître la convoitise dans les yeux de l'autre, tout brillants de concupiscence. Les personnages féminins sont si beaux que les chevaliers, troublés et frémissements d'amour, ont toutes les peines du monde à refreiner leurs désirs, à un point tel que :

Se or la veïst Ipomedon
 Il ne avreit gueres de sun bon,
 Si ke la eüst en sa seisine,
 Tant l'ama de bon'amur fine [I, 2295-2298].

Les femmes, quant à elles, tourmentées par une telle beauté, vacillent dans leur vœu ; La Fièvre pense rompre sa promesse de n'épouser que le plus valeureux des chevaliers, Ismeine est prête à trahir sa maîtresse et à fuir avec le héros, enfin, les femmes mariées n'ont qu'une envie, celle de tromper leurs époux avec un si beau jeune homme (si cela ne surprend guère de la part de Candace, qui a déjà goûté à l'adultère avec son amant Pentalis, cela est plus étonnant de la part de la reine qui semble aimer son époux, ou tout au moins ne pas le détester). La beauté, dans les romans de Hue, loin d'exciter une saine contemplation, émoustille les sens, tant de ceux auxquels le personnage est promis, que de ceux qui ne pourront jamais l'approcher.

Alors que dans les romans courtois les auteurs exaltent la beauté de la femme, et restent des plus discrets quant à celle de l'homme, dans les ouvrages de Hue, c'est surtout la beauté masculine qui est mise en avant. Mais c'est davantage leur sexe que leur beauté qui y est souligné. Dans les portraits féminins réalisés par Hue, une image se

¹¹⁷ Voir *Cligès*, *op. cit.*, vers 694-752.

précise, sensuelle et troublante : l'incarnat et la fraîcheur du teint promettent un certain bonheur. Les désirs érotiques, suggérés en aparté, ou franchement exprimés, par les personnages masculins ne font que répéter cette promesse. Pour eux, la femme est toute de chair. Or, les héros, Ipomedon et Protheselaus, et eux seuls, ne considèrent pas les femmes d'une telle manière. Jamais ils ne remarquent la beauté des dames ou demoiselles dont ils se sont enamourés. Ce n'est pas en contemplant leur corps qu'ils en sont tombés amoureux, mais sous l'effet de leur réputation. Nul besoin, pour eux, de s'extasier devant le corps de l'être aimé pour être charmé, leur cœur leur est déjà tout acquis. Au contraire, Hue fait davantage ressortir la beauté des hommes. Dans *Ipomedon*¹¹⁸, les femmes que croise le héros sont troublées de voir que sa beauté physique ne correspond aucunement à sa valeur morale. Toutes trouvent dommage que dans le si beau corps d'Ipomedon, on ait oublié de mettre de la vaillance. La Fièvre, la reine et Ismeine sont partagées entre leur désir d'aimer Ipomedon, en raison de sa grande beauté, et leur devoir de renoncer à un chevalier qui, par son manque de courage, serait indigne d'elles. Pourtant, elles parviennent à composer avec ce qui fait tant défaut à Ipomedon et n'ont de cesse de le convoiter, qu'il se fasse passer pour un naïf chasseur, pour un « dru » dont l'oubli des armes est la caractéristique principale, et même pour un « fol asoté ». Les personnages, aussi bien les femmes que les hommes, à l'exception des deux héros, sont obnubilés par un corps dont la seule beauté ressort à leurs yeux embués d'amour.

¹¹⁸ Dans *Protheselaus*, on l'a dit, la beauté de Protheselaus est notée à travers celle de son père. C'est sa ressemblance avec ce dernier qui le fait aimer de toutes.

Nous avons affaire, chez Hue, à une « conjointure de l'anomalie du stéréotype ». En effet, le stéréotype correspond à ce qui est estimé comme à la fois idéal et normal parce que conforme à une norme préconçue, et l'anomalie provoque la consternation parce qu'elle semble être une anomalie et par conséquent un défaut¹¹⁹. Dans les romans de Hue, c'est l'aspect physique des personnages qui est mis en avant ; la beauté du corps prime la beauté morale. En ce qui concerne la description des attributs caractéristiques des femmes, on constate une tendance non à abréger, comme chez de nombreux contemporains qui closent le catalogue des perfections de la dame au bord de sa robe afin de ne pas évoquer ses charmes intimes, mais une tendance à la description physique intégrale, au détail cru. Quant aux hommes, l'anomalie est marquée par le contraste entre la beauté et l'absence de prouesse. Hue adapte donc la description stéréotypée en introduisant des anomalies qui montrent que ses personnages sont loin d'atteindre la perfection que l'on serait en droit d'attendre.

¹¹⁹ Voir Douglas Kelly, « La Conjointure de l'anomalie et du stéréotype : un modèle de l'invention dans les romans arthuriens en vers », *Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 14, 2007, p. 23-39.



B. LES CONDUITES AMOUREUSES

Hue, dans ses romans, fait une peinture amusée des conduites amoureuses, que ce soit dans les soupirs et les transports des amants, dans les folies que les femmes peuvent commettre au nom de l'amour, ou les tractations qui se font dans le dos de ceux qui s'aiment. Il brosse de l'amour un tableau qui met en avant non pas bonheur, exaltation et passion, mais folie, trouble et marchandage. En définitive, Hue met l'accent sur la matérialité des relations amoureuses, qui se réduisent à la possession d'un corps.

1. Les tourments

Les écrivains courtois, s'ils ne cessent de glorifier l'amour, le souverain bien, font de cet idéal exaltant une peinture parfois amusée¹²⁰. Hue de Rotelande, à son tour, mais de manière plus systématique et marquée, brosse du sentiment amoureux un tableau divertissant. Alors que ses contemporains se contentent de relever un ou deux traits significatifs, Hue accumule les allusions aux troubles physiologiques et moraux des amoureux, afin de fortement souligner les effets dévastateurs de l'amour.

Si l'amour s'empare d'emblée des cœurs et que le coup de foudre est de rigueur, Hue ne s'étend guère sur l'irruption de l'amour, mais en décrit les symptômes et leurs manifestations physiques¹²¹. Ipomedon frémit, tremble, transpire et change souvent de couleur, qui, contemplant sa belle avec ardeur, en oublie le manger [I, 773-786 et 808-

¹²⁰ Voir Norman Susskind, « Love and Laughter in the *Romans Courtois* », *The French Review*, n° 6, 1964, p. 651-657.

¹²¹ Sur les symptômes de l'amour, voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, *op. cit.*, p. 194-195.

810], tandis que La Fièvre « mue color » [I, 1101]. Cette dernière, apprenant le départ d'Ipomedon, est livide et blême ; son teint s'assombrit [I, 1462-1464]. Désespérée de ne pouvoir approcher son amoureux, elle reste toute « murne » [I, 4218 et 4227], et perd ses couleurs [I, 5445 et 5794]¹²². Ismeine, obsédée par Ipomedon, « suvent mue, suvent palist » [I, 8746]. Le cœur du héros tressaille, frémit et tremble [I, 10428] ; il « volette » [I, 6357 et 10424], dit Hue, pour en souligner les palpitations. Dans *Protheselaus*, Medea, bouleversée, attache son regard sur le jeune écuyer qui vient de battre le méchant Herculés, se demandant si elle n'a pas affaire au fils d'Ipomedon, à un point tel qu'elle en reste tout « esbaïe » [P, 3248]. Au moment des retrouvailles amoureuses, Hue se plaît à peindre les tremblements et la paralysie qui frappent soudainement les amants. Ipomedon salue La Fièvre d'une voix tremblante, son cœur palpite et il manque défaillir [I, 10425-10430]. C'est également avec quelque tremblement dans la voix que la reine Medea accueille Protheselaus ; si elle change plusieurs fois de couleur, lui reste coi [P, 10636-10646]. Hue décrit ainsi les signes physiques de l'amour, en insistant sur les notations concrètes et singulières, comme le fait de « baillier » [I, 1100 ; P, 2773], pour marquer le déséquilibre qui agite les cœurs amoureux. Les inquiétudes qui affectent les personnages se manifestent également par un autre trouble physique : la pâmoison. Au départ d'Ipomedon, l'héroïne, par trois fois, perd connaissance [I, 1465]. La Fièvre, de ne pouvoir approcher son aimé, s'évanouit [I, 5819]. Quand on lui dit que c'était Ipomedon qui accomplissait des exploits sous des armures de couleurs différentes, elle tombe à terre, folle de désespoir [I, 6347 et 6357]. Dans les romans de Hue, ce sont les femmes qui, par amour, perdent conscience, et la pâmoison semble être leur lot habituel.

¹²² Le même jeu se retrouve avec Ismeine et la reine, qui ne se rendent pas compte que le personnage se trouvant devant elles est le héros.

Dans son second ouvrage, Hue résume, en quelques vers, les effets intrinsèquement contraires de ce sentiment qui agite le cœur des amoureux :

Amur cunforte, amur occit,
 Li amanz plure, l'amant rit ;
 Amur cunfunt, amur socurt,
 D'amur crest joie e dol en surt ;
 Amur rehaite, amur coroce,
 Amur est amers si rest duce [P, 3815-3820].

L'amour perturbe tant les personnages qu'ils ne parviennent pas à trouver le sommeil, et Hue s'amuse des agitations nocturnes qui accompagnent l'insomnie. Seule dans son lit, La Fière se tourne et se retourne, bâille, réfléchit et se plaint, si bien qu'elle ne ferme l'œil de toute la nuit ; le temps lui paraît long jusqu'au matin [I, 1099-1103]. Ismeine, elle aussi, est incapable de trouver le sommeil, elle pense trop à Ipomedon [I, 8743-8744 et 9113-9117]. Plus amusant encore est de voir, dans *Protheselaus*, l'insomnie amoureuse de Candace, la femme adultère, qui prend plaisir à ne penser qu'au héros dont elle est follement amoureuse ; cette nuit-là, elle oublie complètement non son mari, mais Pentalis, son amant [P, 1583-1616]. L'insomnie est propice aux plaintes, qui soulignent l'égarement des esprits amoureux. Empruntée aux auteurs latins, notamment à Ovide, et devenue l'un des lieux communs les plus répandus du roman courtois depuis le *Roman d'Éneas*, la technique des monologues intérieurs dolents, disposés comme des dialogues que le personnage se tient avec lui-même, repose sur la dichotomie d'un psychisme bouleversé par l'intrusion de l'amour. Présentés sous forme de plaintes parallèles, qui exposent, tour à tour, les tourments de la jeune femme et ceux de l'homme, ces « monologues dialogués » montrent qu'oscillations et inconséquences emplissent le cœur de ceux qui s'aiment. Enfermés dans leurs incertitudes et leurs inquiétudes, Protheselaus et Medea se lamentent à tour de rôle ; le héros s'interroge sur l'amour que lui porte ou non la belle, tandis que la reine cherche à savoir si celui-ci est

ou non son ami [P, 3428-3508]. Les souffrances de La Fièvre lui font prendre des décisions contraires : tantôt elle se désole de voir tant de grâce et si peu de vaillance dans Ipomedon, si bien qu'elle décide de ne plus le revoir, tantôt elle se dit qu'elle serait bien folle de ne pas l'aimer pour sa grande beauté [I, 956-1098]. Ipomedon, de son côté, ne sait s'il doit rester près de celle qu'il aime et subir railleries et propos mordants, ou partir et accomplir exploit sur exploit, afin de mériter l'amour de sa belle [I, 1138-1234]. Dans ces monologues, Ipomedon et La Fièvre s'échangent leurs cœurs, mais aucun des deux n'en sait rien, et Hue souligne toute l'ironie de la situation, notant :

Quant el n'en seit mot k'en fera ?
Com put l'em garder par raison
Ceo q'il ne seit s'il ad ou noun ?
Ne cil ne sele ne set ren [1312-1315].

Les tourments des cœurs amoureux, agités par des mouvements opposés, suscitent, en effet, davantage le sourire que la compassion, surtout lorsque les personnages sont responsables de leur malheur, telle La Fièvre qui, confessant sa détresse à Ismeine, déplore le départ de son amoureux qu'elle a elle-même provoqué [I, 1486-1519]. Cet usage des monologues dolents relève du « comique de situation » ; l'auditeur est au courant de leurs tourments, tandis que le personnage ignore ce que pense l'autre. Ces monologues sont même tournés en dérision, dans *Protheselaus*, lorsque l'infidèle Candace, tourmentée par le héros, passe la nuit à se demander si elle doit prendre celui-ci pour amant à la place de Pentalis, tandis que son mari Egeon, qui ne songe guère à sa belle et perfide épouse, s'interroge, lui, sur un tout autre sujet, qui n'a rien à voir avec l'amour¹²³ [P, 1574-1614].

Au moment de la déclaration amoureuse, les personnages, qui cessent d'être passivement repliés sur eux-mêmes, doivent formuler leur requête. Il en est de franches

¹²³ Il s'agit de l'identité de Protheselaus.

et hardies de la part d'audacieux que rien n'arrête. Une femme mariée, comme Candace, n'éprouve aucune gêne à annoncer au héros qu'elle se donne entièrement à lui [P, 1714]. D'un comportement tout aussi dévergondé, Ismeine, malgré la peur d'être accusée de prostitution, de « putage » [I, 8776], se glisse dans le lit d'Ipomedon ; et le jeu coupable auquel elle se livre se répète à deux reprises. Le premier soir, elle s'approche du lit du héros et met la main sous la couverture de celui-ci [I, 8839-8846]. Elle récidive, la nuit suivante, et revient tâter de la main Ipomedon [I, 9149-9172]. Malgré les protestations de sa conscience, qui lui signifie qu'elle serait folle d'aimer un insensé, Ismeine ne parvient pas à se raisonner et se précipite, chaque fois, dans le lit d'Ipomedon [I, 8700-8824 et 9123-9148]. Au lieu de se décourager, Ismeine fait des propositions au héros qui, s'il l'épouse, recevra un joli fief [I, 9187-9190]. Les avances discourtoises des personnages féminins, qui ne se soucient guère de moduler galamment leurs déclarations, trahissent l'impétuosité du désir des belles. De son côté, La Fièvre hésite, tergiverse et forme l'habile projet de tourner les obstacles en se promettant, comme la Soredamor de *Cligès* qui parle par « sanblant et moz coverz¹²⁴ », de laisser deviner ses sentiments. Elle accable Jason de ses commentaires alors qu'elle s'adresse en réalité à Ipomedon, à qui elle reproche ses regards passionnés, sa beauté, sa noblesse, sa largesse et son peu de valeur chevaleresque [I, 866-904]. Cependant, cette sorte de déclaration d'amour ne sert, en aucun cas, à s'assurer des sentiments d'Ipomedon, mais bien plutôt à le faire fuir.

¹²⁴ *Cligès*, *op. cit.*, vers 1033.

2. Les folies d'amour

Si les auteurs de romans courtois se doivent d'accorder à la femme une place supérieure à l'homme et de faire d'elle la dame presque inaccessible et aimée de loin qui reçoit les hommages galants de valeureux chevaliers, Hue conteste la souveraineté de la dame courtoise et dénigre les femmes, qui se révèlent sous sa plume inconstantes et incertaines, prêtes à toutes les folies amoureuses¹²⁵, au contraire des héros masculins que l'auteur ne taxe jamais de légèreté ; personnages séduisants, ils n'aiment qu'une femme et lui demeurent fidèles.

Le type de l'orgueilleuse d'amour, figure traditionnelle de la poésie lyrique campée dans quelques romans du XII^e siècle (comme en témoigne, dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes, Soredamor, dédaigneuse des choses de l'amour), est davantage développé dans *Ipomedon* sous les traits d'une héroïne au nom évocateur, La Fièrre, nommée ainsi en raison du fier vœu qu'elle prononça d'épouser seul le chevalier capable de surpasser tous les autres, qui aurait remporté partout où il serait allé le prix et la gloire de la chevalerie [I, 116-142]. À la tête du royaume de Calabre, La Fièrre se juge digne de s'allier au meilleur chevalier que la terre ait porté. Cependant, l'altière pucelle qui se refuse à l'amour, et qui n'existe en tant que personnage que par son vœu exclusif, se double rapidement de la figure de l'amoureuse ; et Hue annonce malicieusement que, comme toutes les orgueilleuses, elle fléchira [I, 451-456]. Aussi, quelques vers plus loin, la Fièrre, qui a rencontré Ipomedon, regrette la hardie proclamation qu'elle a faite [I, 677-688]. D'Ipomedon, qui incarne par sa beauté l'objet désiré et par sa couardise affectée celui qui fait obstacle à son vœu, La Fièrre ne sait plus que penser, et tour à tour

¹²⁵ Au sujet des folies d'amour, voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, *op. cit.*, p. 220-253.

se repent de son orgueil et se félicite de sa réserve [I, 966-1006]. Puisque la femme se doit d'accorder son amour seulement au plus valeureux, La Fièvre formule un vœu que la cour trouve excessif et des plus orgueilleux [I, 133-138], puisqu'il humilie et insulte les hommes, tant les vieux qui ne peuvent plus en tant que barons et conseillers contraindre leur dame à épouser le candidat de leur choix, que les jeunes, ces soupirants qui viennent demander sa main¹²⁶. Le vœu impudent de La Fièvre lui fait ainsi éconduire, sans ménagement, le « valet » anonyme qu'est alors Ipomedon en raison de son ridicule [I, 2480-2484]. Or, la jeune femme fait un second vœu, contradictoire, en secret, qui consiste à n'épouser personne sauf cet inconnu [I, 1555-1558]. Les deux vœux de La Fièvre sont excessifs par rapport au code courtois ; le premier, parce qu'il assimile totalement la passion à la prouesse chevaleresque, fait de la demoiselle un être hostile à l'amour, tandis que le second, bien qu'en accord avec la réalité humaine et sa condition de femme, est un acte de rébellion contre le code amoureux. Indépendamment de ses qualités militaires et de sa bravoure, Ipomedon a séduit La Fièvre par sa beauté et la grâce de son corps [I, 1000-1006]. L'insensibilité de l'orgueilleuse fond brusquement devant le charme de son soupirant et ne parvient pas à cacher que la femme inexorable, la belle dame sans merci, n'est qu'une amoureuse passionnée et conquise, dès qu'un bellâtre lui décoche quelques flèches. Un autre personnage prononce un vœu orgueilleux, la reine Medea dans *Protheselaus*, qui jure, dans un moment d'emportement, de rendre au double tout ce qu'un homme ferait pour elle, soit sous forme d'amour, soit de toute autre manière [P, 3667-3671]. Pourtant, elle ne respecte pas ce vœu, dédaignant de remercier Protheselaus, qui a sauvé son brachet des dents d'un lévrier, dont il a récolté les morsures.

¹²⁶ Voir William Calin, « Contre la *fin'amor* ? Contre la femme ? Une relecture de textes du Moyen Âge », dans *Courty Literature Culture and Context*, Amsterdam-Philadelphie, Benjamins, 1990, p. 64.

Dans *Ipomedon*, après avoir vivement découragé son prétendant, La Fièvre se met incontinent à l'aimer [I, 825-944], et s'absorbe dans la contemplation du corps de celui-ci [I, 721-724]. Or, de la même façon qu'elle vacille dans son vœu, elle vacille dans son amour, et La Fièvre devient vite inconstante. Pendant le tournoi de trois jours, elle est attirée par les trois vainqueurs, pensant que chacun sera un bon substitut d'Ipomedon. Durant la première journée, La Fièvre songe à octroyer sa « druerie » au chevalier blanc, puisque Ipomedon ne semble pas s'être pressé au tournoi [I, 3755-3772 et 3865-3878]¹²⁷. Le lendemain, elle convoite le chevalier vermeil [I, 4793-4806], avant de penser, le dernier jour, à faire du chevalier noir « son dru » [I, 6159-6162]. L'instabilité du cœur de La Fièvre est ici plaisamment soulignée, car ceux à qui elle accorde son amour se révèlent être une seule et même personne, Ipomedon. Dans *Protheselaus*, séduite par le héros sans l'avoir jamais vu, et brûlant d'amour autant pour lui que jadis pour Ipomedon, son père [P, 276-282], Medea tombe véritablement amoureuse de lui, quand elle voit les performances qu'il réalise déguisé en écuyer, et éprouve des désirs libidineux à son égard [P, 3111-3118]. Hue, s'il s'amuse d'une telle passion, le fait davantage dans *Ipomedon*, ouvrage dans lequel l'infortuné amour de la reine est une source de récréation. À la froideur initiale de cette dernière, qui ne peut décidément aimer son serviteur peu valeureux [I, 3084-3088 et 3271-3280], succède un ardent désir [I, 4305-4314], qui lui fait adorer le héros et désirer ses baisers [I, 5509-5514]. La reine n'est pas, non plus, des plus constantes en amour : elle convoitait le premier jour du tournoi le chevalier blanc et le deuxième, le chevalier vermeil, qu'elle oublie soudainement en présence d'Ipomedon, qui la trouble tant qu'elle ne songe plus à manger [I, 5443-5453]. Enfin, un dernier personnage fait montre d'inconstance

¹²⁷ Son désir de voir le chevalier blanc, au matin de la deuxième journée, la fait se disputer avec le guetteur qui ne l'aperçoit pas – et pour cause, il est absent – qu'elle traite de fou et de menteur [I, 4561-4571]. La Fièvre devient ainsi une demoiselle querelleuse.

amoureuse ; la Pucelle de l'Isle se refuse à prendre mari ou amant et semble entretenir des relations suspectes avec un forestier anonyme, à qui elle accorde sa « fiancée », et dont elle fait son maître d'œuvre pour une basse vengeance contre le héros se refusant à elle [P, 5973-5982]. Elle jette son dévolu sur Protheselaus et est prête à tout pour l'attirer à elle, quitte à le faire prisonnier, puis brusquement s'amourache de Melander [P, 8833-8851] ; la prouesse de ce dernier à la bataille, qui se déroule au pied du château de la Pucelle, semble avoir surpassé celle de Protheselaus, tout du moins dans le cœur de la demoiselle.

Autre variation sur les folies amoureuses, le thème de la femme adultère se rencontre, ici et là, dans les romans de Hue. Avec un sourire amusé, Hue qualifie la mère d'Ipomedon, au moment de l'enterrement de celle-ci, de reine la plus franche qui fut née [I, 1738], alors qu'elle a dissimulé l'existence d'un fils, Capaneus, qu'elle a eu peut-être dans une relation extra-conjugale avec son propre frère, ce qui laisse planer sur le texte l'ombre de l'inceste¹²⁸. La femme d'Egeon, Candace, n'éprouve aucun embarras à se donner entièrement à Protheselaus [P, 1714] ; sa hardiesse est d'autant plus grande que le héros vient à peine d'arriver et que le mari n'est pas loin. La nuit suivante, elle se demande si elle doit prendre, pour amant, le héros en remplacement de Pentalis [P, 1601-1614]. Un autre passage du second roman de Hue évoque le châtement de la femme adultère, c'est l'épisode du Bloi Chevalier, dans lequel ce dernier, victime de la perfidie de sa dame, parvient finalement à se venger et à punir la coupable [P, 4523-5011]. À sa frivole amie, le chevalier présente, chaque jour, la tête de son amant, qui fait systématiquement venir un sourire sur les lèvres de la demoiselle. La honte de sa conduite lui ferme la bouche et l'empêche de demander pardon au Bloi Chevalier, qui

¹²⁸ Voir *infra*, chapitre II, p. 254-256.

n'attend pourtant que cela. Protheselaus, qui se propose comme intermédiaire, prend la parole pour la jeune femme et obtient le pardon de la belle. La femme est traitée, dans cet épisode, avec une grande brutalité ; lors de l'horrible spectacle qui est imposé à Protheselaus, le Bloi Chevalier la fait asseoir, pauvrement vêtue, seule sur un tabouret au milieu de la salle, avec pour toute nourriture du pain noir et de pauvres aliments, et la fait fouetter en public par des vauriens à sa solde, qui la tirent par les cheveux.

3. Le marchandage de l'amour

Hue fait des conduites amoureuses une peinture amusée et quelque peu narquoise, lorsqu'il met en scène des personnages qui, par leur intervention intéressée, ne brillent pas par l'honnêteté de leur conduite, tirant profit des services qu'ils offrent aux amoureux et se livrant à un véritable marchandage de l'amour. Ainsi en est-il, dans *Ipomedon*, de quelques vieillards amoureux, aux espoirs déçus ; furieux, ils détestent leur suzeraine qui a refusé plusieurs prétendants parmi eux [I, 1814-1815]. La situation se complique pour ces barbons lorsqu'ils sont rejoints par le roi Meleager, accompagné de ses barons les plus « antifs », et qui n'a voulu emmener, avec lui, aucun jeune fêtard [I, 2154-2155]. En effet, le nombre des prétendants augmente, car tous sont amoureux de La Fièvre, même le roi en personne [I, 2287-2291]. Le refus de la dame de se marier provoque l'ire des barons à la tête chenue. Non seulement cette situation souligne leur impuissance morale – ils n'ont plus l'autorité nécessaire pour l'obliger à suivre leurs avis – mais aussi physique, puisqu'ils ne sauraient constituer un parti honorable. Tel est Anfion, dont La Fièvre repousse les amours séniles ; en pleine assemblée, elle déclare qu'elle ne le prendra jamais comme seigneur [I, 2532-2536]. Le mariage de La Fièvre est

un enjeu de grande envergure pour ses barons. Ce n'est pas le poison de la jalousie qui est à l'origine de la querelle éclatant entre eux, mais la divergence de leurs intérêts personnels. Drias, s'il ne presse pas La Fièvre de se choisir un mari, n'agit pas par bonté d'âme. Qu'il n'y ait pas de seigneur à la tête du pays l'arrange ; le vide du pouvoir laisse les coudées franches à cet homme qui « plus qe pez cuveite guerre » [I, 1874]. Anfion, qui « cuveite plus pes ke guerre » [I, 1962], s'oppose à lui pour des raisons contraires. Ce dernier, sans protecteur, risque de perdre les maigres terres qui lui restent. Ainsi chacun est-il prêt à marchander ce mariage, afin qu'il serve son intérêt.

Parmi les personnages secondaires qui peuplent les romans, figurent des confidentes, Ismeine dans *Ipomedon* et Evein dans *Protheselaus*, qui mettent tout leur talent au service de leur maîtresse, sans s'interdire toutefois, à l'occasion, de jouer double jeu. Dépositaires des secrets de leurs dames, qu'elles peuvent utiliser à leur propre profit, elles deviennent, chez Hue, des concurrentes dans les affaires de cœur de leurs maîtresses. La suivante de la Pucelle de l'Isle, qui « ot asez de Evein dreit nun » [P, 6351], entraîne, par sa ruse, le héros dans le piège de sa dame. Sous de fallacieux prétextes, elle attire Protheselaus dans les appartements féminins du château, où le connétable de la Pucelle l'arrête. Prise de remords et souhaitant surtout s'attirer la sympathie du héros, Evein use de son « engin » pour contribuer à libérer Protheselaus de la prison de sa maîtresse. Elle attire l'attention de sa dame sur un autre chevalier dont elle vante les mérites ; et la Pucelle ne tarde pas à tomber dans le piège et à s'intéresser à Melander [P, 9371-9408]. Dans *Ipomedon*, sur le chemin qui la mène auprès de sa maîtresse, la confidente de La Fièvre, chargée de ramener à cette dernière un champion qui saura prendre sa défense et libérer son pays, déclare sa flamme au héros et tente de le séduire en allant, sans pudeur aucune, le rejoindre dans son lit. Alors qu'elle devrait

tout mettre en œuvre pour secourir La Fièvre, elle est prête à prendre la fuite avec Ipomedon, qu'elle cherche à soudoyer, lui promettant les terres de Bourgogne dont elle est l'héritière [I, 9181-9190], quitte à abandonner sa maîtresse à son triste sort.

Lorsque l'aveu d'amour est impossible à formuler¹²⁹, il est besoin des offices d'un intermédiaire, qui sache conseiller l'amant sur la manière de se concilier les faveurs de la belle qu'il courtise. C'est le rôle que joue la reine Guenièvre dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes, qui encourage Alexandre et Soredamor à s'avouer leur amour. Dans le second roman de Hue, l'entremetteur est un homme au nom évocateur, le « lecheres Jolif » [P, 9931], c'est-à-dire le frivole débauché, dont le sobriquet populaire ne cache rien de la luxure des chevaliers. Sa réputation n'est plus à faire, son penchant pour les plaisirs galants lui vaut d'être célèbre dans plusieurs pays, ainsi que d'être aimé, enrichi et honoré par maints chevaliers [P, 10011-10016]. Sachant garder un secret [P, 9944-9948], il est expert pour tirer les fils d'une intrigue amoureuse. À Melander, Jolif, ce complice des manigances d'Evein, vante les mérites de la Pucelle de l'Isle, si belle, gentille, noble et courtoise [P, 10019-10024], et détaille les charmes de celle qui, bien qu'« eschevelee », a le teint plus blanc que celui d'une fée, de beaux yeux et un large front [P, 10033-10035]. Cette fonction d'entremetteur professionnel en quelque sorte – Jolif s'y connaît bien dans ce métier, dit Hue [P, 10025] – est des plus rares dans le roman courtois, qui la confie plus facilement à une amie ou une dame de compagnie conciliante. On ne trouve guère dans cette fonction que Jolif et la vieille d'*Éracle*¹³⁰.

¹²⁹ André le Chapelain, *De Amore*, *op. cit.*, chapitre VIII, règle 20 de l'amour : *Amorosus semper est timorosus*.

¹³⁰ Voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, *op. cit.*, p. 570.

Hue, dans ses romans, s'en prend aux amoureux, particulièrement aux femmes, leur reprochant non seulement leurs folies commises au nom de l'amour, mais surtout leur perfidie mise au service de leurs besoins personnels. Tous les actes des personnages n'ont en effet qu'un seul et unique but : la conquête physique de l'être aimé. Cette vision de la *fin'amor*, développée dans les ouvrages de Hue, recentre l'amour autour de la sensualité et de la sexualité, comme nous allons le voir dans les pages suivantes. C'est donc à une remise en cause de l'amour tout puissant que nous avons affaire chez Hue.

C. LES « DÉDUITS » AMOUREUX

La *fin'amor* chez Hue n'est pas un sentiment platonique, ni une exaltation quasi-mystique, mais une passion charnelle qui vise le seul octroi du « surplus ». Les « deduits » amoureux bravent ouvertement la décence, et l'état euphorique des amants les mènent souvent à commettre des infractions au code courtois.

1. Les jeux érotiques

La sensualité diffuse dispensée, avec parcimonie, par la dame, de façon à faire vibrer le cœur, ne suffit pas aux personnages de Hue qui ont besoin de sensations concrètes, autres que celle qu'offre la contemplation de l'être aimé. Plutôt qu'aux émotions amoureuses, la prédilection des héros de Hue va ouvertement aux jeux érotiques.

Ipomedon semble ne manifester aucune considération pour les dames venues assister au tournoi de trois jours ; les sorties tonitruantes qu'il fait, dès potron-minet, lorsqu'il feint de partir à la chasse, réveillent celles-ci. Dès l'aube, il sort de la cité, en sonnant du cor, et quand il passe au pied du château, il come encore plus fort, dans un tel vacarme que les chiens joignent leurs aboiements au tumulte [I, 3535-3549]. Le deuxième jour, les cors de chasse retentissent, au milieu des cris des chiens, si bien que pas une rue n'est à l'abri du tapage [I, 4489-4500]. Enfin, le dernier jour, les sonneries des cors et les aboiements des chiens mettent toute l'agglomération en alarme [I, 5534-5540]. Le même jeu se poursuit chaque soir, lors du retour du héros de ses prétendues parties de chasse [I, 4288-4292, 5302-5303 et 6393]. Si Ipomedon agit de la sorte, ce

n'est pas tant pour ennuyer le monde, qui rit à gorge déployée des sonneurs, que pour faire se précipiter aux fenêtres les demoiselles, dont les plus dévergondées disent qu'il ferait mieux de les éveiller, la nuit, pour des passe-temps plus doux [I, 4506-4510]. Ces jeunes femmes s'amuse fort d'être ainsi réveillées [I, 3540-3541] et profitent de ces occasions pour taquiner la reine. Se plaignant du bruit que fait Ipomedon lorsqu'il part à la chasse ou en revient, elles brocardent le favori de leur suzeraine, qui met tant d'ardeur à corner, alors que c'est dans une action courtoise et une conduite chevaleresque qu'il devrait mettre tout son empressement. Les propos que tiennent les demoiselles ravivent le désir qu'éprouve la reine pour Ipomedon. La contrariété qu'elle ressent en entendant de telles paroles disparaît, en effet, bien vite, dès qu'elle envisage les belles manières d'Ipomedon ; elle oublie le manque de vaillance du héros, pour ne plus penser qu'à sa grande beauté. Ainsi le son du cor est-il prétexte à des plaisanteries à charge érotique qui rallument le désir de la reine. Le vacarme que fait Ipomedon, relayé par les moqueries de demoiselles, est une sorte de message gonflé d'une promesse érotique et sensuelle.

Plus loin, lorsque Ipomedon, déguisé en fou, chemine en compagnie d'Ismeine, la demoiselle, à chaque étape, vient se glisser dans le lit du héros, qui met dans sa bouche la main de la jeune femme et fait semblant de la dévorer, lors de la première nuit, [I, 8843-8856]. Le soir suivant, Ipomedon, ayant entendu les paroles de la suivante de La Fièvre, qui craint que le fou ne lui torde le cou, la menace d'un pareil traitement, levant son épée, comme s'il s'apprêtait à lui couper la main [I, 9152-9160]. L'épisode est conçu de manière à souligner le contraste entre la perfection morale du héros, qui se réserve pour son aimée, et la luxure méprisable s'offrant à lui lorsqu'une demoiselle le rejoint dans sa couche. Malgré les invites de celle-ci, il garde son honneur de chevalier

véritable, en refusant d'abuser sexuellement de la demoiselle. Or, bien qu'il reste chaste à ses côtés et décline ses faveurs amoureuses, il profite néanmoins de la situation en jouant avec la main d'Ismeine. Au lieu de s'unir d'une autre manière à elle, Ipomedon engloutit la main d'Ismeine. Ce geste suffit à susciter, tout à la fois, chez la demoiselle, la peur – elle a affaire à un fou (lacérations et morsures sont des signes classiques d'un accès de démence¹³¹) – et le désir – il pourrait s'agir du prélude aux transports amoureux. Le fait d'engloutir la main d'Ismeine paraît être une sorte de détournement du rituel de la jonction des mains, première étape de l'accord marital¹³². D'ailleurs, Ipomedon promet à celle qui est entrée dans son lit de se montrer à son égard « deboneire » [I, 9202], lors de leur prochaine rencontre ; à elle de savoir de quel genre de bonté ou d'amabilité elle sera éventuellement gratifiée plus tard !

Ces jeux mêlant l'amour à quelque brutalité se retrouvent dans *Protheselaus*. Le héros, ayant vaincu le Bloi Chevalier, est invité par ce dernier à passer la nuit dans son château. Bien que splendidement reçu, il assiste à une scène des plus étranges. Au début du repas, un serviteur vient placer, en face du Bloi Chevalier, un siège garni de précieux coussins, et des mets sont servis devant ce siège vide, comme s'il était occupé. Deux « pautonniers », sortis des cuisines, font alors avancer, à coups de bâtons, une jeune fille, belle et bien faite, quoique pauvrement vêtue et fort mal en point. Ils l'installent sur un tabouret, au milieu de la salle, puis placent devant elle une tête sanglante, qui fait apparaître un doux sourire sur le triste visage de la demoiselle, laquelle n'a, pour se nourrir, que du pain noir. Le repas terminé, les hommes du Bloi Chevalier la tirent par les cheveux et la ramènent à coups de fouet. La femme est traitée avec la plus grande brutalité, dans cette scène, en opposition avec le culte de la dame, règle de la société

¹³¹ On consultera Philippe Ménard, « Les Fous dans la société médiévale », *Romania*, n° 98, 1977, p. 444.

¹³² Sur cette question, voir par exemple Jean-Baptiste Molin et Protais Mutembe, *Le Rituel du mariage en France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1974, p. 77-102.

courtoise. L'inclination violente qui s'empare du Bloi Chevalier obscurcit son jugement et dégénère en une obsession, qui paraît une sorte de folie. Cette passion est excessive et inquiétante, puisque le Bloi Chevalier se complaît à torturer la femme qu'il aime, en lui faisant jouer cette mascarade, continuellement. Si l'exposition de la tête tranchée fait survenir quelque sentiment dans le cœur de la demoiselle, le Bloi Chevalier se repaît du spectacle de son aimée, malmenée par des gens de basse extraction. Le jeu qui se joue ici, et qui a pour but d'obliger la demoiselle à demander pardon de son inconduite passée, alors que c'est justement cette mise en scène qui lui ferme la bouche, est un jeu amoureux pervers, transformant les amoureux en tortionnaires. La demoiselle souffre en effet de contempler la tête sanglante, et de honte n'ose dire un mot au Bloi Chevalier, tandis que celui-ci se désole de voir la jeune femme ne pas reconnaître sa faute et demander pitié.

2. Les jeux de regards

Le regard est le premier grand support de cette gigantesque entreprise qu'est la séduction¹³³. Dans les romans courtois, les femmes contraignent, par leurs regards, leurs partenaires qui veulent se faire aimer à de multiples tentatives, à des efforts continus et répétés¹³⁴. Or, chez Hue, il n'en est rien ; le regard, qui s'arrête aux apparences, quand il n'en est pas tout simplement empêché, faute d'objet à contempler, qui ne peut voir que ce qu'on lui met, en quelque sorte, sous les yeux, ne saurait motiver la valeur militaire, la prouesse guerrière, et échoue dans son entreprise de séduction.

¹³³ Sur ce sujet, on pourra consulter Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, bien que son propos soit éloigné du nôtre puisqu'il s'attarde sur la société de consommation actuelle.

¹³⁴ Voir Cristina Alvares, « Le Regard dans *Ipomedon* : perte, séduction, jouissance », *PRIS-MA*, n° 11, 1995, p. 15-28

L'amour de loin est un rêve d'amour, qui naît, non de la vue de l'être aimé, mais d'une imagination enflammée qui cherche à satisfaire son désir. Il prend sa source d'un regard qui se meut dans l'imaginaire et qui a pour objet une image de la personne aimée, fabriquée mentalement à partir de ses qualités. Dans les romans de Hue, il est illustré de manière quelque peu paradoxale. Ipomedon, qui entend, un jour de fête, les chevaliers de la cour vanter les mérites de La Fièvre [I, 211-220], tombe amoureux de celle-ci, sur la seule foi de cette rumeur. Or, la jeune femme, même si elle est bien née et raffinée, est loin d'avoir bonne réputation ; elle est « La Fièvre Damoisele » [I, 281], une altière orgueilleuse. Bien que toute promesse d'amour semble impossible, Ipomedon décide d'aller à sa rencontre, avec un tel désir que l'on est en droit de se demander si ce n'est pas justement la mauvaise réputation de la demoiselle qui le motive et s'il n'aurait pas été charmé par les défauts de celle-ci. La situation est, dans *Protheselaus*, inversée ; c'est la femme qui s'éprend, sans jamais l'avoir vu, de l'homme. La reine Medea tombe amoureuse du héros, avec une passion aussi forte que celle qu'elle avait éprouvée, jadis, pour le père de celui-ci [P, 276-282]. Cet amour nouveau, cependant, ne se nourrit pas des qualités du jeune homme, dont on aurait pu faire l'éloge, mais sur la foi que Protheselaus ressemble fort à son géniteur. Puisqu'elle n'a pu arriver à ses fins avec ce dernier, elle jette son dévolu sur le fils – et Hue de souligner plaisamment ce sentiment :

Ki vers altre bon'amur tent
Tut aime quant que de lui vent [P, 283-284].

Or, le propre confident de Medea, le sage Jonas, s'empresse de condamner cette passion insensée qu'est l'amour de loin : « Ço est fol amour » [P, 305] dit-il¹³⁵. Chez Hue, non

¹³⁵ Les ressorts propres aux romans courtois (les fuites inopinées des héros et la fausse lettre dans *Protheselaus*) donnent davantage de consistance à cet amour exclusif et passionné, qui se nourrit du bruit de la beauté et des mérites d'un être qu'on est disposé à chérir.

seulement l'amoureuse (ou l'amoureux dans le cas de *Protheselaus*, ce qui inverse la thématique et tend à confiner le héros dans un rôle féminin, et la dame dans une fonction masculine) est un être jamais vu, mais aussi lointain ; les thèmes de la dame lointaine et de la dame jamais vue interfèrent ici¹³⁶, afin de mieux insister sur cet amour, sur ce regard vide, qui ne repose ni sur une perception visuelle susceptible de garantir la vérité, ni sur une image mentale construite à partir de louanges qui auraient pu être faites sur la personne aimée, dans la mesure où Hue fait état des défauts de La Fièrre et de la réputation en quelque sorte usurpée de Protheselaus (on l'aime non pour sa valeur, mais pour celle de son père).

Chez Hue, visible et invisible, présence et absence alternent continuellement. Il s'agit, pour les personnages, de se faire remarquer, d'attirer sur eux tous les regards, tout en celant, pourtant, une part de leur être. Sans cesse, les héros donnent à voir un spectacle du manque, qui interpelle, fascine et finalement déçoit, c'est-à-dire trompe. Dans *Protheselaus*, Medea ne quitte pas des yeux le jeune écuyer qui vient de battre le méchant Herculés, se demandant si elle n'a pas affaire au fils d'Ipomedon ; elle est dans la vérité sans le savoir, se plaît à noter Hue [P, 3247]. La reine Medea n'a pas été capable de voir que, derrière le déguisement de valet que revêt alors Protheselaus, se tient celui qu'elle aime et qu'elle appelle de tous ses vœux. Ipomedon, lorsqu'il se déguise en fou, ou quand il passe tout son temps à chasser, agit de semblable manière. Mais c'est surtout lors du tournoi de trois jours que le héros se donne à voir, pour mieux se dissimuler aux regards. La Fièrre convoite les chevaliers blanc, vermeil et noir, mais elle ignore qu'il s'agit d'Ipomedon sous différentes armures. Le même jeu se répète

¹³⁶ La dame lointaine peut être une femme qu'on a déjà vue, tandis que la dame jamais vue n'est connue que par les louanges que l'on a pu faire d'elle. Sur ce sujet, voir, par exemple, Pierre Bec, « Amour de loin et dame jamais vue », dans *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Paris, Paradigme, 1992, p. 265-282.

avec Ismeine et la reine, qui ne se rendent pas compte que celui qui remporte le prix du tournoi n'est autre que le « dru la reine », autre avatar du héros. Chaque jour que dure le tournoi, Ipomedon incarne une entité différente laissant les personnages féminins suspendus au désir de le revoir le lendemain, désir toujours déçu par la substitution des armures. Comme le remarque Cristina Alvarez, le regard de la femme « censé ne rien perdre du spectacle du tournoi [...], perd toujours son objet, le remplace et dérive de l'un à l'autre¹³⁷ ». Ipomedon se divise en plusieurs identités, l'une visible de tous ceux qui assistent au tournoi (les chevaliers de couleurs différentes), une autre, bifront, visible de la seule cour du roi Meleager (le chasseur et le « dru la reine »), une dernière enfin, multiple mais visible des seuls lecteurs, qui englobe toutes les précédentes à la fois et celle du personnage dont on suit les aventures. Ipomedon exhibe, à la cour de Meleager, sa préférence pour les plaisirs de la chasse et de l'amour, dissimule sa participation aux joutes, alors qu'au tournoi il est l'étrange chevalier qui surpasse tous les autres. Or, à la fin des combats, on perd Ipomedon de vue, cette figure à la fois séduisante et décevante, qui attire tous les regards, pour mieux les fuir. La conduite d'Ipomedon est, en fait, l'exact pendant de celle qu'il affichait lors de son arrivée à la cour de La Fièrre. L'orgueilleuse, dont le cœur est bien différent de celui des autres femmes [I, 447], est la seule à ne pas remarquer et regarder ce dernier. Plus tard, souhaitant ne plus voir Ipomedon, ni être vue de lui, car son regard, qui commence à l'attendrir, la fait vaciller dans son vœu [I, 777-780], La Fièrre provoque sa fuite, par une mise en scène qui lui fait détourner le regard vers Jason et s'adresser à lui, alors que ses paroles sont destinées au héros [I, 861-865]. Puisqu'elle ne l'a pas vu la première fois,

¹³⁷ Cristina Alvarez, « Le Regard dans *Ipomedon* : perte, séduction, jouissance », *op. cit.*, p. 21.

et qu'elle refuse de lui parler et de le regarder directement, Ipomedon ne lui présentera plus, par la suite, qu'une image fuyante, qui se dérobe sans cesse aux regards.

D'ordinaire, la pugnacité du chevalier est aiguisée par l'amour, comme en témoigne le *Lancelot* de Chrétien de Troyes, qui voit sa force décupler sous les regards de Guenièvre¹³⁸. Il suffit, en effet, que la dame pose son regard sur le chevalier, ou que celui-ci puisse la contempler, pour qu'il s'enhardisse au combat. Si, dans *Protheselaus*, les regards de la Pucelle de l'Isle encouragent le chevalier, ce n'est pourtant pas le héros qui en bénéficie, mais un personnage secondaire [P, 9001]. Quoique le fait de fixer des yeux la reine accorde une grande force à Protheselaus, il ne s'en sert que pour lancer une pierre, au cours des jeux organisés par Medea [P, 3127-3137]. Quant à Ipomedon, s'il ne joute contre Maugis qu'en songeant à La Fièrre [I, 8293-8296], c'est bien plutôt à Ismeine qu'il devrait penser, puisque c'est elle alors qu'il est censé défendre et protéger. Dans *Ipomedon*, lors du deuxième jour du tournoi, Monesteus, qui convoite La Fièrre, l'aperçoit dans l'embrasure d'un créneau, et « mult est hardiz de grant manere » [I, 4668] ; or, il est vaincu presque immédiatement et doit aller se constituer prisonnier. Ipomedon, lui, s'il n'a de cesse d'attendre et de guetter les regards de La Fièrre avant de s'élancer au combat, ce n'est, en aucun cas, pour recevoir de la dame quelque encouragement, mais pour s'assurer qu'elle assiste à la défaite, soit de ceux qui l'affectionnent (comme Monesteus [I, 4655-4660]), soit des chevaliers qu'elle aime (le duc d'Athènes qu'elle prend pour le chevalier vermeil [I, 5661-5670]). Ainsi, Hue démonte, en quelque sorte, le mécanisme du regard inspirateur de hauts faits. Si celui-ci peut encore, parfois, décupler la force et accroître le courage, il n'y a plus, dans les

¹³⁸ *Le Chevalier de la charrette*, op. cit., vers 3738-3739.

romans de Hue, adéquation entre regard et vaillance. Le regard ne peut que constater la bravoure d'un chevalier, sans être susceptible de l'accroître.

3. Le service d'amour

Si pour Hue, la chevalerie véritable se passe de mots, et que l'action est plus importante que le récit de hauts faits [I, 4265-4270], cette action n'est pas guerrière mais toute sensuelle. Aux combats sanglants et violents, l'auteur préfère les plaisirs charnels, la joute au lit [I, 4313-4314 ; 4506-4510]. Ce qui fait la valeur du chevalier n'est pas la prouesse dont il peut faire montre sur le champ de bataille, afin de gagner le cœur de la dame, mais sa capacité à être aimé, grâce à sa beauté et, surtout, à la vigueur qu'il est en mesure de déployer dans la chambre à coucher. Ainsi Ipomedon, dans son rôle de beau couard, est-il considéré par la cour, malgré les quolibets de celle-ci, comme un homme de grande courtoisie :

En la curt n'ad grant ne petit
 Quand il le veit, ke il ne s'en rit ;
 Tut l'apelent le bel malveis,
 Mes mut le tienent a curteis [I, 3267-3270].

La Fièvre et la reine ont tort, lorsqu'elles assimilent l'amour au militaire – l'être aimé devra être le plus valeureux. Malgré leurs protestations, elles aiment, en réalité, Ipomedon pour sa grande beauté et la promesse de transports amoureux à venir [I, 721-724, 5443-5453]. Dans le roman de Hue, ce n'est ni la quête des honneurs chevaleresques ni l'espoir de faire un riche mariage d'amour qui pousse les combattants à guerroyer, à participer au tournoi, mais le désir sensuel qu'ils éprouvent pour La Fièvre. Quand ils voient cette dernière, ils ne pensent qu'à son sexe [I, 2264-2270]. Chacun croit que sa bravoure lui permettra d'obtenir la main de la demoiselle qui le remplit

d'allégresse [I, 2559-2562]. Tel qui pense au mariage, perd le pied ou le poing pendant les combats, note Hue avec quelque humour [I, 4935-4944]. Anténor surtout, qui ardemment convoite La Fièvre, brûle d'« aver de lui trestut sun bon » [I, 3402].

Le héros, dans *Ipomedon*, a continuellement affaire à plus d'une femme à la fois et est partagé entre elles, qui de surcroît entretiennent des liens les unes avec les autres ; la reine est l'épouse de l'oncle de La Fièvre et Ismeine est la suivante de cette dernière. Ipomedon, qui tantôt doit être au service de La Fièvre et de la reine, tantôt de La Fièvre et d'Ismeine, suit tour à tour les exigences de ces dames. Dans chacun des cas, la situation et l'enjeu sont identiques : un homme entre deux femmes, auquel le mariage vaudrait terre et couronne. Pourtant, Ipomedon refuse les belles promesses et l'avenir qu'elles lui proposent, et ne cesse de prendre la fuite, sans même demander son congé [I, 6925] – faute contre les règles de la courtoisie – laissant les femmes, mourant d'amour, les unes en face des autres. À la cour du roi Meleager, Ipomedon, qui est présenté comme un chevalier courtois bien qu'il n'accomplisse aucun exploit, devient le chevalier servant de Medea, et est connu sous le seul nom de « dru la reine » [I, 5513-5515]. Non content de ne faire montre, jamais, de vaillance, il ne prend pas son rôle avec grand sérieux, mais « trestut a gabs » [I, 5513-5515]. Cependant, la reine aime Ipomedon avec passion et s'est enamourée de lui « a desmesure » [I, 6404]. Quelques vers plus loin, Hue note qu'Ipomedon :

En chambre meine la reine,
Ki mut volenters de amur fine
L'amast senz fere trop lunc plet [I, 6573-6575].

Le terme de *fin'amor* ne renvoie pas, ici, à un quelconque idéalisme moral ou à une relation platonique, mais à la consommation sexuelle de la passion amoureuse.

D'ailleurs, le mot « dru », qui s'est substitué alors au nom d'Ipomedon, a une forte connotation sexuelle en anglo-normand¹³⁹.

L'octroi d'un baiser ne saurait combler les personnages de Hue, qui ne peuvent se satisfaire de cette avance, et aimeraient bien recevoir également le reste, le « surplus ». Ces faveurs érotiques, qui ne se donnent que dans l'intimité, les protagonistes veulent en jouir avec empressement. Si Hue ne décrit pas, avec force détail, les caresses amoureuses, il insiste sur leur nombre. La reine, à la fin du roman, étreint son prétendant plus de cent fois ; Protheselaus et Medea « s'entrebracent et s'entrebaisent » [P, 10665-10666]. Leurs bouches et leurs cœurs expriment leur passion, puis, plus tard, ce sont leurs corps. Dans *Ipomedon*, l'émoi des amoureux, dans les retrouvailles, cède rapidement le pas aux caresses, et Ipomedon et La Fièvre « se entrefoutent tut jor » [I, 10516]. L'emploi du verbe « entrefoutent » réduit l'amour aux relations charnelles ; c'est que les passions platoniques n'appartiennent pas à la conception amoureuse de Hue de Rotelande.

¹³⁹ Sur la connotation sexuelle du mot « dru », voir J. Burnley, « *Fine Amor* : its Meaning and Context », *Review of English Studies*, n° 31, 1980, p. 140. Plus généralement, sur cet épisode, voir Cristina Alvarès et Américo Diogo, « Désir contenu et apprentissage courtois, un dispositif pédagogique et quelques textes », dans *Éducation, apprentissages, initiation au Moyen Âge*, Montpellier, Centre de Recherche Interdisciplinaire sur la Société et l'Imaginaire au Moyen Âge, 1993, p. 48-49.

L'amour, chez Hue, est donc jouissance sensuelle, et non seulement exaltation sentimentale. Les personnages, qui expriment sans ambages la nature et l'objet de leur désir, loin de se contenter d'un amour platonique, rêvent d'embrasser l'être aimé : caresser, étreindre passionnément un corps nu, voilà tout un programme érotique, qui vise à la satisfaction des désirs ! Dans *Ipomedon* et *Protheselaus*, toutes les simagrées courtoises ne cachent donc qu'un seul objectif : les relations charnelles. La *fin'amor* – mais peut-on encore lui donner ce nom chez Hue ? – ne souligne que la libido des personnages et le ridicule de l'état de chasteté prôné habituellement par le roman courtois. C'est que la prouesse et l'amour ne sont pas étroitement liés chez Hue. Le service d'amour, tel qu'il est représenté dans les œuvres de ce dernier, conteste la souveraineté de la dame courtoise.

III. LA SOUVERAINETÉ RETARDÉE

Dans le roman courtois, sur la question de l'amour et de la femme, s'en articule une autre, de nature sociale et politique, celle de la souveraineté – le héros accédant, au terme de ses aventures, à la royauté ou tout au moins à une forme de pouvoir. Or, les protagonistes des romans de Hue retardent sans cesse le moment de prendre possession de leur bien et d'en devenir les seigneurs légitimes. Contre toute attente, ils dédaignent leur héritage et repartent à l'aventure. Les récits de Hue présentent ainsi un écart par rapport au schéma développé dans la production littéraire contemporaine ; ils se poursuivent au-delà de la possibilité offerte au héros d'accéder au pouvoir, dont l'exercice est remis, toujours, à plus tard.

Ce refus de la souveraineté est inscrit, déjà, dans le nom même des personnages, qui ne présente pas ces derniers comme les héritiers de leur lignage. Les dénominations, chez Hue, oscillent entre surdétermination et indétermination. Surdétermination, parce qu'elles font des héros non les dignes successeurs de leurs ancêtres directs, mais d'un monde ancien qui pourtant n'est pas le leur. Par un jeu étymologique, Hue fait de ses protagonistes des avatars des grandes figures antiques. Indétermination aussi, dans la mesure où, en escamotant les liens généalogiques qui unissent les personnages à leurs « ancissors », Hue leur refuse un héritage sur lequel ils pourraient fonder leur pouvoir et asseoir leur autorité. Il n'est donc pas étonnant que les héros de Hue dissimulent à toute occasion leur identité. Hue amplifie ainsi, dans ses romans, le *topos* de l'incognito, comme phase obligée de l'accomplissement de soi. L'obligation d'anonymat à laquelle l'auteur soumet ses personnages, tout au long du récit, n'est pas un moyen facile, pour le chevalier qui doit combattre en dissimulant son identité, de gagner les faveurs de la

dame hautaine. Elle répond à d'autres raisons, et Hue n'a de cesse de focaliser l'attention de son public sur la motivation du comportement de ses héros. Le « defens » du nom est en vérité un prétexte aux travestissements et aux méprises en tous genres qui abondent dans les textes, alors que les contemporains de Hue se servent, dans leurs écrits, des quiproquos de loin en loin¹⁴⁰.

Les héros, qui évoluent tant dans *Ipomedon* que dans *Protheselaus*, en effet, loin d'être des chevaliers courtois, tirant, comme il se doit, leur pouvoir de leur obéissance à la probité et à l'honnêteté, se signalent par leurs manquements à l'éthique chevaleresque, préférant aux joutes les coups et autres bastonnades, et les divertissements aux assauts guerriers. D'ailleurs, leur attitude, qui consiste à fuir, de manière constante, les responsabilités de toutes sortes contraste tant avec celle qu'on attend d'eux, qu'ils font figures d'individus au comportement paradoxal. Le refus de l'accession aux responsabilités chevaleresques souligne le vide du pouvoir qui se fait jour dans les romans de Hue.

¹⁴⁰ Voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 336 : « Les quiproquos sur l'identité d'un personnage sont particulièrement répandus dans la littérature arthurienne. Chrétien de Troyes use avec discrétion du procédé. Mais un de ses contemporains, Hu[e] de Rotelande, ne fait pas montre de la même réserve : tout au long de son *Ipomedon* il ne cesse d'exploiter ce facile ressort à la fois romanesque et comique. Après lui les romanciers du XIII^e siècle [...] multiplieront sans vergogne de semblables quiproquos. Ils sont d'autant plus nombreux que les déguisements et la dissimulation de l'identité deviennent monnaie courante ».

A. LES DISSIMULATIONS DU NOM

Les jeux étymologiques sur les noms des personnages et les brouillages d'identité ne sont pas innocents chez Hue. Offerts à l'interprétation et au déchiffrement, les anthroponymes des protagonistes évoquent, dans leur forme première, le monde antique tout en faisant, par un léger clin d'œil, allusion à l'univers des chansons de geste, qui met en scène des barbares monstrueux. Cependant, si Hue affuble ses héros de noms signifiants, qui invitent au décryptage, ce n'est que pour mieux en masquer d'autres. En taisant le nom de certains personnages, Hue dissimule les ascendances de ses héros et les dépossède ainsi de leur héritage – le nom fondant l'identité. Cependant, il les rattache à un autre type de souveraineté, non celle qui leur est due, mais qui est héritée d'une antique culture, d'un monde ancien, auxquels, pourtant, ils ne sauraient appartenir.

1. Le nom et son étymologie

Héritée des poètes latins, l'étymologie acquiert, au Moyen Âge, une importance considérable grâce aux *Etymologiarum Libri* d'Isidore de Séville qui, pour dévoiler la force d'un mot, propose de remonter à son origine¹⁴¹. Art de trouver le sens vrai des mots, l'étymologie est un mode de pensée qui participe d'une quête des origines¹⁴² ; il s'agit, à partir du simple principe généalogique, de découvrir de quels autres termes le

¹⁴¹ Isidore de Séville, *Étymologies*, édité et traduit du latin par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1981 (I, 29) : « *Nam dum videris unde ortum est nomen, citius vim eius intellegis* » (« Dès que tu auras vu d'où le nom est issu, tu comprendras mieux la force de celui-ci »).

¹⁴² Sur l'histoire du mot « étymologie », on consultera Paul Zumthor, « Étymologies », dans *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 144-160. Voir aussi Claude Buridant, « Les Paramètres de l'étymologie médiévale », dans *L'Étymologie, de l'Antiquité à la Renaissance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

mot est issu, afin de surprendre sa signification première qui est destinée justement à remotiver le mot, à le faire renaître en son sens originel. Souvent, cet acharnement à expliquer l'origine des mots se devine dans les notices toponymiques. Qui ne se souvient du nom de la pierre sur laquelle saute Tristan pour échapper à ses poursuivants, dans le roman de Bérout, ou de la montagne du *Lai des Deus Amanz* de Marie de France¹⁴³ ! Dans le *Roman de Brut*, Wace use d'une démarche savante qui présente toutes les étymologies possibles du nom d'un lieu¹⁴⁴. Il accompagne encore ses commentaires étymologiques de véritables réflexions sur l'origine des noms de contrée, qui montrent que la toponymie est soumise au caprice des conquêtes militaires et des déplacements de population¹⁴⁵. Rien de tel, cependant, chez Hue de Rotelande ; les mythes explicatifs des noms de lieux sont absents, ces derniers correspondant à des toponymes réels qui ouvrent géographiquement le texte vers une région : le Royaume des Deux-Sicules, c'est-à-dire l'Italie du Sud et la Sicile proprement dite, ainsi que les pays avoisinants. Quant au seul lieu inventé par l'auteur, la « Ruge Serre » [I, 3138], dans *Ipomedon*, aucun commentaire ne vient expliciter le nom de cet endroit, qui reste des plus mystérieux¹⁴⁶. Les noms des personnages de Hue sont rattachés à une terre, uniquement pour évoquer l'origine géographique d'un protagoniste¹⁴⁷.

¹⁴³ Bérout, *Le Roman de Tristan*, édité par Ernest Muret, Paris, Champion, 1974, vers 953-954, et Marie de France, *Lais*, *op. cit.*, vers 241-242.

¹⁴⁴ Ainsi la ville de Bath peut-elle tenir son nom soit directement du roi lépreux Bladud, soit de la présence de sources miraculeuses, dans lesquelles celui-ci s'est baigné et qui lui accordèrent complète guérison. Robert Wace, *Le Roman de Brut*, *op. cit.*, vers 1633-1635.

¹⁴⁵ *Ibid.*, vers 3775-3784 : « Par remuemenz e par changes/ Des languages as gens estranges,/ Ki la terre unt sovent conquise,/ Sovent perdue, sovent prise,/ Sunt li nun des viles changed,/ U acreü u acurcied;/ Mult en purreit l'on trover poi,/ Si come jo entent e oi,/ Qui ait tenu entierement/ Le nun qu'ele out premierement ».

¹⁴⁶ Sur cet endroit, on pourra consulter Hiroshi Uéda, « Le Roman médiéval et la géographie : *Ipomedon* », *The Journal of the Faculty of letters of Nagoya University*, n° 121, 1995, p. 131-146.

¹⁴⁷ Ainsi trouve-t-on, dans *Ipomedon*, les ducs d'Athènes, d'Espagne et de Normandie, les rois de Lorraine, de Pouilles, d'Allemagne et d'Écosse, les comtes d'Allemagne, de Flandre et de Bretagne, la princesse de Calabre, le fille du duc de Bourgogne, un prince indien, le fils du roi d'Irlande, et dans *Protheselaus*, la fille du duc de Saxe, les seigneurs d'Otrante, de Cologne et de Bourgogne, le comte de Sicile, la reine de Crète, les rois de Sicile et du Danemark, les ducs de Russie et de Saxe.

Une forme particulière de l'exploitation étymologique consiste dans l'interprétation des noms propres. L'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme, qui donne une définition du terme, précise que l'étymologie est l'un des attributs évoqués pour la description des personnes¹⁴⁸. On se rappelle que la *Soredamor* de Chrétien de Troyes expose sur presque vingt vers l'origine de son nom¹⁴⁹. Or jamais, contrairement à ses contemporains, Hue ne tient ni ne fait tenir à ses personnages de « discours » étymologique sur des noms de personnes. Force est de constater l'absence de toute analyse des mots et des sons qui les composent, de mention d'étymon ou d'anecdote explicative. C'est que Hue, à la différence de ses confrères, qui privilégient les commentaires étymologiques pour donner à leur texte une coloration savante, refuse d'utiliser l'étymologie dans cette optique. La pratique étymologique, chez Hue, n'est pas une activité « scientifique » qui trouve sa fin en soi, qui n'a d'autre but que le savoir. Hue n'est pas un spécialiste qui entreprend, plus ou moins systématiquement, de trouver l'origine des mots ou de collectionner, à l'image de Wace, ce qu'on a pu en dire afin de donner accès à la nature des choses ou à leur passé. Son intention n'est pas de montrer qu'il sait. Cependant, qu'il n'y ait pas de « discours » étymologique, dans les deux romans, ne signifie pas que Hue n'exploite pas ce procédé. Si on explore, en effet, chacune des syllabes du nom des personnages¹⁵⁰, on surprend tout le travail

¹⁴⁸ Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e au XIII^e siècle*, op. cit., p. 136 : « *Argumentum sive locus a nomine est quando per interpretationem nominis de persona aliquid boni vel male persuadetur* » (« Nous tirons argument du nom lorsque, par interprétation du nom, quelque chose de bien ou de mal est signifié »). Voir aussi p. 77-81.

¹⁴⁹ *Cligès*, op. cit., vers 958-976 : « Por neent n'ai je pas ce non/ Qui Soredamors sui clamee./ Amer doi, si doi estre amee./ Si le vueil par mon non prover./ Se la reson i puis trover./ Aucune chose senefie/ Ce que la premiere partie/ En mon non est de color d'or./ Car li meilleur sont li plus sor./ Por ce tieig mon non a meillor/ Qu'il comence par la color/ A coi l i meldres ors s'acorde./ Et la fins Amors me recorde./ Car qui par mon droit non m'apele./ Touz jorz Amors me renovele./ Et l'une moitez l'autre dore/ De doreüre clere et sore./ Qu'autretant dit Soredamors/ Come sororee d'Amors ».

¹⁵⁰ Nous traitons ici de ce qu'il convient de nommer l'anthroponymie fictive. L'anthroponymie réelle, qui concerne les noms des contemporains de Hue cités dans les romans, soulève d'autres questions dépassant notre propos.

étymologique de Hue de Rotelande, comme le suggèrent les travaux de Marie-Luce Chênerie sur lesquels s'appuient les pages qui suivent¹⁵¹.

L'emploi de certaines racines grecques, dans les romans de Hue, ne doit pas surprendre, même s'il a souvent été dit que les lettrés du XII^e siècle n'avaient pas accès aux textes grecs et que leur connaissance de cet idiome était pratiquement inexistante. Non seulement n'ignoraient-ils pas certains mots passés dans la langue latine, mais aussi, dans le Royaume normand des Deux-Siciles, qui entretint toujours des liens étroits avec les États normands d'Angleterre, et qui constitue justement le cadre des aventures des héros de Hue, on s'adonnait, et ce dès le milieu du XII^e siècle, à l'étude des lettres grecques¹⁵². Dans le nom d'Ipomedon se retrouvent les racines grecques *hippo : cheval et *medomai : s'occuper de. Ipomedon est bien l'homme des chevaux, il use de plusieurs montures : le beau palefroi, sur lequel il monte pour se rendre à la cour de La Fièvre ; le cheval dont il se sert pour prendre part à la chasse au cerf ; celui duquel il tombe en pâmoison ; les trois destriers de couleurs différentes, blanche, rousse et noire, avec lesquels il participe au tournoi de trois jours ; les deux chevaux qu'il gagne contre Caemius ; le destrier noir, qu'il pousse contre les assaillants du roi de France ; le roncín sur lequel il chemine, lorsqu'il se déguise en fou ; le cheval conquis sur Maugis ; un autre animal de robe noire, qui lui sert à vaincre Léonin ; et enfin la monture que lui apporte Tholomeu, en remplacement de l'autre qui est morte¹⁵³. À ces treize chevaux, il faut ajouter ceux qu'Ipomedon prend comme butin : ceux qu'il gagne quand il est « soudoyer » du roi de France, lorsqu'il participe au tournoi et quand il passe pour

¹⁵¹ Marie-Luce Chênerie a en effet consacré deux articles à la dénomination des personnages présents dans les ouvrages de Hue. Voir Marie-Luce Chênerie, « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *op. cit.*, et « La Dénomination des personnages féminins dans les romans de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 349-359.

¹⁵² Sur ce sujet, voir Jean-Marie Martin, *Italie normandes, XI^e-XII^e siècles*, Paris, Hachette, 1994, et Joseph de Ghellinck, *L'Essor de la littérature latine au XII^e siècle*, Paris, Deslée de Brouwer, 1955, p. 245.

¹⁵³ *Ipomedon*, vers 361, 639, 1674, 2649, 2667, 2680, 6704, 7142, 7310, 7773-7774, 8327, 9377, 9907.

fou¹⁵⁴. Ce jeu étymologique, qui fonde « l'identité hippique » d'Ipomedon, se retrouve dans le nom des enfants de ce dernier – tout d'abord dans celui de l'aîné, Daunus, qui a capté l'héritage de son frère et qui refuse de lui rétrocéder son bien. Daunus finit par porter convenablement un nom issu du verbe latin *dare* : donner, lorsqu'il *donne* son royaume à son cadet, révélant par le fait même la véritable primogéniture de celui-ci, celle qu'indique le nom de *Pro-theselaus*¹⁵⁵. Hermogénés¹⁵⁶, fondateur de cette race, comme en témoigne la racine latine *-gen* comprise dans son nom, et Meleager, du gallois **mael-* : prince et du latin *-ager* : territoire, sont les aïeux des deux lignées dont l'histoire est contée dans *Ipomedon*, et les premiers personnages à être nommés dans le roman, représentant ainsi, dès le début du récit, une royauté masculine et autochtone. Enfin, le nom du maître de Protheselaus, Jubar, est issu du latin *iubere* : ordonner¹⁵⁷, et celui du fol conseiller de Daunus, Menalon, est formé sur la racine grecque **men* : mois lunaire, ce qui le détermine évidemment : « La maladie, la mélancolie, permet à ce « pacifiste », dans des accès de fureur déclenchés par les lunaisons, de dire ses vérités au roi et lui fait jouer le rôle du *fol sené*, du fou plein de sens, *topos* connu des lettrés¹⁵⁸ ».

¹⁵⁴ *Ipomedon*, vers 7203-7639, 4324-6561, 8533, 9017. Protheselaus, lui aussi, capture un cheval, celui de Pentalis [P, 8574].

¹⁵⁵ On pourrait également penser à « prothésis » : action de placer devant, de préférer.

¹⁵⁶ Peut-être faut-il voir aussi dans ce nom celui du messager des dieux, Hermès, ou celui du philosophe grec, Hermogène, disciple de Socrate.

¹⁵⁷ On se souvient qu'un autre maître a lui aussi un nom qui va de pair avec sa fonction, le Governal de *Tristan* (du latin *gubernare*).

¹⁵⁸ Marie-Luce Chênerie, « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 223. À noter qu'un tel jeu sur la racine grecque n'a pas été réexploité pour le nom de Menelas.

2. Le nom comme support narratif

Un certain nombre de noms racontent ainsi, en quelque sorte, une petite histoire significative, en rapport avec la fonction des personnages qui évoluent dans les romans de Hue. Ces dénominations sont des noms signifiants¹⁵⁹, qui jouent sur la culture et le bilinguisme des *litterati* de la fin du XII^e siècle. La dénomination de nombreux personnages renvoie à celle de dieux ou héros antiques ; la connaissance de tous ces noms n'a rien d'exceptionnel chez un lettré du XII^e siècle, en raison des *Fabulae* d'Hyginus, véritable répertoire contenant des listes de noms, et ouvrage étudié dans les écoles au Moyen Âge¹⁶⁰.

La première partie du nom du fils cadet d'Ipomedon, *Prothes-*, qui rappelle le dieu grec Protée, habile dans l'art de la métamorphose, évoque les procédés de déguisement et de travestissement employés à maintes reprises dans les romans de Hue. Quant à l'exhortation de Melander à oublier la seconde partie du nom, *-elaiüs* [P, 2365-2366], elle est une invitation à briser le cycle des lamentations dans lesquelles souvent le héros se complait¹⁶¹ : « Dans cet *-elaiüs*, il y aurait un double gémissement (*hé-* : hélas !, *-la(u)s* : malheureux !), qui condenserait tous les malheurs de Protheselaus, déshérité, exilé, blessé, condamné à fuir la femme qui le poursuit et qu'il est censé aimer, emprisonné par une autre¹⁶² ». Du côté des conseillers, outre le maître d'Ipomedon, Tholomeu, forme populaire de Ptolémée, nom de plusieurs sages et savants de l'Antiquité, on compte Latin, l'aide de camp de la Pucelle de l'Isle, qui tient

¹⁵⁹ Sur les noms « parlants », on consultera Ernst Robert Curtius, « L'Étymologie considérée comme forme de pensée », dans *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, *op. cit.*, p. 600.

¹⁶⁰ On pourra consulter Hygin, *Fables*, édité et traduit du latin par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

¹⁶¹ Sur les plaintes de Protheselaus, voir par exemple les vers 2799-2803, 3440-3441, 3497-3498, 3659-3688, 3735-3739.

¹⁶² Marie-Luce Chênerie, « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 232.

son nom de la langue latine, ce qui tendrait à faire de lui un « latinier », un savant expert en plusieurs langages, un interprète¹⁶³. Drias et Drion sont des anthroponymes empruntés au fils du dieu de la guerre, Arès. Encalidés vient d'Encelade, le puissant géant enfoui sous l'Etna par Jupiter. Ismène, la confidente de La Fièrre, et Antigone, celle de Medea, rappellent les filles d'Œdipe. Egeon tient son nom du père de Thésée. Pour Créon, Herculés, Hélène ou Medea, nul n'est besoin de préciser leur modèle. Le roi Atréüs, qui évoque l'Atrée mythologique, est attaqué par son cadet, et porte un nom significatif qui ne peut qu'évoquer les risques de débordement des querelles fraternelles. Quant à Brutus, c'est plutôt au meurtrier de César qu'au fondateur de la Bretagne (dont les aventures sont rapportées par Geoffroi de Monmouth et Wace) que Hue fait référence ; en témoigne le vers suivant qui ne saurait convenir à l'ancêtre troyen : « Mult esteit encresme felon » [P, 472]. Malicieusement enfin, de géant de la mythologie grecque, Capaneus est transformé en parangon de courtoisie dans le roman de Hue ; Perseus, le vainqueur de monstres protégé par la tête de Méduse est, quant à lui, pris pour un couard par La Fièrre. Le nom de Jason, le célèbre époux de Médée, qui se retrouve, dans *Protheselaus*, aux côtés de Medea lors de la bataille contre la Pucelle de l'Isle, est avant tout l'anagramme du biblique Jonas, messenger de Medea, dont la présence sert à annoncer, en quelque sorte, le motif attendu de la tempête en mer : « L'anagramme avec le nom du Jason légendaire [...] a peut être encore inspiré à

¹⁶³ *Ibid.*, p. 227-228 : « Latin, li *franc* [...], terme générique connotant un chrétien qui reconnaît le pape, par opposition aux schismatiques, hérétiques ou idolâtres ; en effet, ce Latin, qui porte un surnom souligné comme étant un nom véritable (*de son dreit non*, v. 6846), est sans doute l'adaptation romanesque de ces soudoyers de l'Empire Latin d'Occident, qui mirent leurs services à la disposition des autorités païennes en conflit les unes avec les autres ».

l'auteur un amalgame implicite et narquois qui a fait de ce Jonas le confident d'un héros, soi-disant amoureux de Medea, mais obstinément terrifié et fugitif¹⁶⁴ ».

Les figures du paganisme sont nombreuses dans *Protheselaus*, parmi les vassaux de Daunus. Les adversaires de Protheselaus portent, en effet, des noms qui ont tendance à évoquer les assauts généralisés du paganisme contre la chrétienté, si souvent décrits dans les chansons de geste – que leur nom ait une consonance étrange ou qu'il soit associé à un animal. Melander, l'homme noir (du grec **mel(an)/andr*), semble être un descendant des musulmans qui envahirent l'Espagne, comme le confirme sa parentèle ; il est cousin du roi d'Oliferne, une contrée fabuleuse d'Orient, et fils de Drias, comte d'Espagne. Marchebrin évoque les *marches*, les frontières lointaines des mondes barbares, et le *brun*, couleur des païens et des êtres infernaux. Léonin et son frère Leandre ont un sobriquet constitué du substantif latin *leo* : lion – c'est, au vu de leur description physique, davantage la monstruosité que la majesté de l'animal qui est ici suggérée. Un autre antagoniste est affublé d'un radical animalier qui évoque le serpent, Boas¹⁶⁵. Certains noms des méchants, par leur initiale ou leur finale, sont connotés de manière péjorative. Ainsi la première syllabe, *mal-*, du nom d'un cousin de Leonin, Malgis, fait-elle penser qu'un tel être n'est pas sans méchanceté. La finale en *-is*, comme celles en *-as* et *-és*, a un écho pittoresque¹⁶⁶ ; Atanas, Boas, Jonatas, Orias, Anlidés, Encalidés, Galoés, Laertés, Philastés, Alexis et Pentalis¹⁶⁷, tous partisans de Daunus ou de la Pucelle de l'Isle, s'opposent, à un moment ou à un autre, à

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 226. Parmi les figures bibliques, il faut ajouter Thoas, le chambellan qui fait un rapport fidèle de ce dont il a été témoin durant le tournoi de trois jours et qui, si l'on ajoute un « m » entre les deux syllabes qui composent son nom, évoque Thomas, le disciple qui ne croit que ce qu'il voit.

¹⁶⁵ Aussi, « Boê » ou « Boa » en grec désigne le cri.

¹⁶⁶ Voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, *op. cit.*, p. 46, et Marie-Luce Chênerie, « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 225 et 227.

¹⁶⁷ Ce nom peut être inspiré par l'usurpateur de *Cligès*, Alis, et *Pent-alis* serait cinq fois plus méchant que le personnage de Chrétien de Troyes.

Protheselaus¹⁶⁸. Certains reçoivent encore, comme complément, un nom de lieu, qui indique des géographies lointaines, des terres de barbarie et de paganisme : Laerte de Saxe, Philastés de Russie, Thessalon de Liconas.

Quelques personnages encore sont dépourvus de nom, et ne reçoivent, comme appellatif, qu'un surnom. Ainsi en est-il du jeune et frivole Jolif, qui arrange les affaires de cœur de Melander et de la Pucelle de l'Isle dans *Protheselaus*. Cet entremetteur, qui tire son nom de l'adjectif « jolif », signifiant en ancien français : tendre, amoureux, ardent, est une véritable personnification de la « joliveté¹⁶⁹ ». D'autres personnages sont affublés d'une épithète de nature, qui est quasiment un surnom : Ismeon l'orgueilleux, Sicanius le desreié, Pentalis li guischus, Anlidés l'enveisé¹⁷⁰. Ipomedon reçoit le qualificatif de « bel malveis » [I, 3269], formé d'éléments contradictoires qui font ressortir une discordance entre l'aspect physique et les valeurs morales. Certains personnages reçoivent un qualificatif à tendance généralisante, qui leur confère une valeur collective, par l'emploi d'un article défini accompagnant leur nom. Dans le surnom de l'héroïne d'*Ipomedon*, Hue maintient l'équivoque entre substantif et adjectif, par l'utilisation de l'article et de majuscules. Elle est d'abord appelée la Fièrre Pucele [I, 214], la Fièrre Damoisele [I, 281], la Fièrre Meschine [I, 296], avant d'être nommée seulement La Fièrre [I, 368]. De nouveau, elle est la Damoisele Fièrre [I, 445], la Fièrre Pucele [I, 505 et 717], la Fièrre Meschine [I, 697] et la Fièrre Damoisele

¹⁶⁸ Il faut ajouter à cette liste Herculés, l'athlète grec qui n'aime pas Protheselaus, et ne pas prendre en compte Jonas, le marin Gandés et les quelques protagonistes d'*Ipomedon* (Drias, Hermogenés, Thoas), qui sont plutôt des personnages positifs.

¹⁶⁹ Sur l'adjectif « jolif », voir Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 591. C'est en ce sens que le mot est utilisé, dans *Ipomedon*, au vers 2155. Sur le personnage de Jolif, on consultera Ronald Spensley, « The Role of "Jolif", a Semi-allegorical Figure in Hue de Rotelande's *Protheselaus* », *Romania*, n° 93, 1972, p. 533-537.

¹⁷⁰ Ce dernier personnage, véritable boute-en-train, comme le souligne son surnom « l'enveisé », est un jeune vavasseur, ce qui ne peut que surprendre dans la mesure où cette fonction est d'ordinaire associée à la vieillesse pauvre et austère. Voir Marie-Luce Chénier, « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 227-228.

[I, 6824¹⁷¹]. La Fièrre ne reçoit pas un surnom courtois, mais est nommée d'après « un morphème populaire, qui annonce les caractéristiques redoutables de [l'] héroïne, l'orgueil et la propension à la luxure¹⁷² ». Un effet similaire est entretenu à propos de la femme du roi Meleager, « la reine », qui sera toujours appelée de la sorte, jusqu'à ce qu'elle réapparaisse dans *Protheselaus*, recevant alors le nom de Medea : « Dans le groupe *la reine*, l'article et le substantif, tout en désignant un personnage précis, peuvent renvoyer à une représentation universelle [...] indiquant un statut social¹⁷³ ».

3. Le déni du nom

Il arrive donc que des personnages ne soient pas nommés, que l'auteur leur refuse une identité (ils ne sont que des utilités, en qui l'individu importe moins que la fonction¹⁷⁴), ou qu'il veuille la dissimuler, ce qui crée une sorte de mystère sur les origines des héros de Hue. Certains noms tardent à être révélés¹⁷⁵. Ipomedon, tout au long de ses pérégrinations, tait son identité, si bien que La Fièrre ne sait comment nommer celui qu'elle aime, autrement qu'en employant le mot de « vadlet » ; nom qu'elle ne peut achever de prononcer, en raison du profond soupir qu'elle pousse alors. À sa suivante Ismeine, pour qui le nom ainsi prononcé n'a pas de sens, La Fièrre explique qu'un grand soupir l'a interrompu et qu'il est nécessaire d'allonger le mot, en

¹⁷¹ Mais elle est simplement Damoisele aux vers 469, 573, 769, 1413, 1415, 1537, 1943, 6824, 10328.

¹⁷² Marie-Luce Chénierie, « La Dénomination des personnages féminins dans les romans de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 354.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 350.

¹⁷⁴ On trouve ainsi, dans *Ipomedon*, des vilains, un bourgeois, un messenger, un échanson, un cuisinier, un nain, et dans *Protheselaus* des forestiers, un guide, un ermite. Voir *Ipomedon*, vers 1621, 3503, 6801, 7641, 8095, et *Protheselaus*, vers 5043, 5944, 5968, 5987. Également, par l'anonymat, l'auteur marque le mépris que l'on doit avoir pour les traîtres : « Un chevaler ot en la tur,/ A ki deus doivent hunte e tristor / Ne vus sai pas nomer son nun,/ Mais mult le tindrent a felon » [P, 6733-6736].

¹⁷⁵ La dissimulation d'identité est abondamment exploitée chez Chrétien de Troyes, qui cèle longtemps les noms de ses personnages féminins, et celui de Lancelot.

ajoutant la syllabe –let. Ce nom commun renseigne certes sur l'état d'Ipomedon, mais non sur son identité véritable [I, 1499-1517]. Hue exploite ici un procédé dont usent souvent les clercs, la *tmèse*¹⁷⁶. L'identité d'Ipomedon est ainsi doublement tronquée tant par l'utilisation du mot « vadlet » que par ce procédé stylistique, qui consiste à séparer deux éléments d'un mot habituellement liés, en intercalant entre eux un ou plusieurs autres éléments. À la fin du roman, le nom d'Ipomedon tarde encore à être révélé ; au lieu de décliner simplement son identité à Capaneus, le héros de Hue commence par en nier une autre – il n'est pas Leonin, dont il a revêtu seulement les atours – avant de dresser la liste de ses différentes dénominations : il est le « valet » qui servit de bon cœur La Fièvre, le chevalier inconnu que Meleager rencontra dans la forêt et qui devint « dru la reine », le chevalier tour à tour blanc, rouge et noir qui participa au tournoi de trois jours et le fils du roi de Pouilles. Ipomedon, pas plus que précédemment, ne révèle son identité, mais prolonge son incognito en récapitulant les derniers événements qu'il a traversés. La révélation des origines du héros est encore retardée par l'intervention de Perseus, qui a entendu les propos que tenait Ipomedon à Capaneus et qui galope vers La Fièvre pour lui énumérer, à son tour, les différentes identités qu'a prises Ipomedon (celui qui revêtit l'armure de Leonin, qui fut le favori de la reine, qui porta des armures différentes au tournoi, qui se fit passer pour fou). Notons qu'encore une fois le nom d'Ipomedon n'est pas prononcé. Ce morcellement de l'identité se retrouve dans *Protheselaus*. Melander conseille au jeune héros, échoué sur les rivages de Crète, de se faire connaître par un surnom :

« Prothes » vos nomez, neent plus
E si relaissez l'« elaüs » [P, 2365-2366].

¹⁷⁶ Sur ce procédé, voir Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, op. cit., p. 345 et 513.

Présenté à la reine Medea, qui finit par lui demander son nom, le héros répond s'appeler Prothes. La reine, anxieuse, tremblante et la bouche grande ouverte, pousse un soupir en entendant le début du nom de celui qu'elle aime, mais contrairement à la scène d'*Ipomedon*, rien ne suit ce soupir [P, 3254-3256]. Ce n'est que près de dix mille vers plus loin que les amants pourront se retrouver. Ainsi le déni du nom retarde-t-il les reconnaissances et les retrouvailles¹⁷⁷.

Le recours à l'anonymat se fait davantage ambigu, lorsqu'il s'agit pour Hue, dans les préliminaires d'*Ipomedon*, de présenter les ascendances de ses héros. La mère d'*Ipomedon*, avant d'épouser Hermogénés, était liée à un autre seigneur : « Ele out aincés seignor eü » [I, 182]. Étonnamment, cet homme n'est pas nommé, alors que, dans les romans de Hue, si les femmes restent anonymes, ou reçoivent tout au moins un sobriquet, les hommes sont toujours appelés par leur « droit nom ». Un peu plus tard, on apprend que la mère d'*Ipomedon* a eu un autre enfant, qui se révélera être Capaneus. Ce demi-frère d'*Ipomedon* est le neveu et héritier du roi Meleager :

Mes un son neveu pruz aveit
Ke sun heir apres lui esteit [I, 73-74].

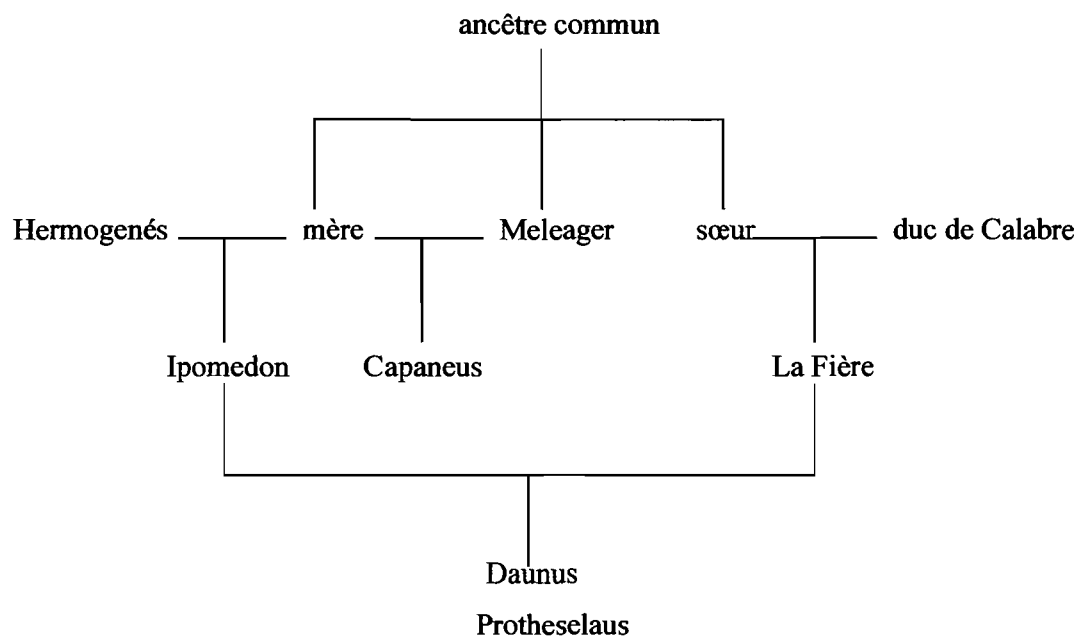
Officiellement oncle de Capaneus, Meleager pourrait vraisemblablement être le père de ce dernier, ce qui ferait de lui ce premier seigneur évoqué au vers 182, dont l'anonymat reste des plus étranges et sans justification aucune. Or, si l'on se reporte aux antiques coutumes celtiques, qui privilégiaient la filiation matrilineaire, dans laquelle le statut social et l'héritage passaient d'un homme, non à son fils, mais au fils de sa sœur, et dont les illustres représentants littéraires sont le roi Arthur et son neveu Gauvain, il apparaît

¹⁷⁷ On notera qu'il faudra à la reine d'*Ipomedon* tout un roman, *Protheselaus*, pour être connue par son nom de Medea. Elle n'est plus, dans le second roman de Hue, une entité générique, mais un véritable personnage avec sa dénomination propre.

que Meleager serait le propre frère de la mère d'Ipomedon et de Capaneus. D'un autre côté, La Fièrre est la fille d'une sœur de Meleager qui a épousé le duc de Calabre :

Li rois ot une soror
Ke doné avoit a seigneur ;
Al duc de Calabre iert donée [I, 87-89].

Ipomedon épouse donc, à la fin du roman, sa cousine germaine, qui donnera naissance à deux enfants. Le tableau suivant résume les liens de parenté entre les personnages évoqués :



Pèse sur les personnages cet interdit religieux qu'est l'inceste et dont on peut même relever une trace précise dans le texte, quand le vieux Meleager aperçoit sa nièce dans un verger :

Li reis, si jo l'osoe dire,
Aukes celement suspire ;
Ne fust entre eus la parenté
Trop de fin cuer l'oüst amé ;
Ben vit trop serreit grant beslei
Kar il ert mut leaus en sei [I, 2289-2294].

Pourtant, l'inceste, selon sa conception médiévale qui assez large, se glisse tout autant dans le second roman de Hue que dans le premier, puisque Protheselaus épouse Medea, la femme du roi Meleager, son grand-oncle¹⁷⁸.

Hue tient un double discours sur les noms des personnages, visant à brouiller leur identité véritable aux yeux de son lecteur qui, selon son degré d'instruction et de connaissance des lettres, peut multiplier à l'envie les interprétations. Le but est de lancer ce dernier sur de fausses pistes afin de mieux dissimuler le nom véritable des héros et leur ascendance. Dotés d'un passé qui n'est pas le leur et donc d'une identité usurpée (en témoignent les racines grecques et latines de leur nom), les protagonistes de Hue trompent et déçoivent. Ce jeu se poursuit dans l'attitude même des personnages, comme nous allons le voir.

¹⁷⁸ Sont relations incestueuses toutes superpositions d'un rapport amoureux à un rapport de parenté, aussi bien les mariages consanguins que des unions s'établissant entre des parents par alliance. Sur la question de l'inceste, on pourra consulter, entre autres, Elizabeth Archibald, « Incest in Medieval Literature and Society », *Forum for Modern Language Studies*, n° 25, 1989, p. 1-15.

B. L'ANONYMAT

Le héros, par ses nombreux déguisements, se livre à une véritable mascarade qui trompe les autres personnages. Il ne cherche à passer inaperçu que pour faire languir ceux qui l'entourent, ainsi que pour subrepticement déjouer leur curiosité qu'il ne cesse, pourtant, d'attiser par ses multiples travestissements. Triomphant de la femme, de ses pairs et de ses sujets, qui l'attendent là où il n'est pas et ne le reconnaissent pas là où il se trouve, le héros remet à plus tard l'exercice d'une souveraineté et la possession d'un héritage, auxquels il a légitimement droit.

1. Les méprises

L'anonymat du chevalier, dans les romans de Hue, est la cause d'un lot de méprises qui, tantôt plaisantes, tantôt plus dramatiques, ont pour but, non de tromper les ennemis, mais de duper les amis, qui croient trop facilement les apparences, prompt qu'ils sont à faire reposer toute leur confiance sur les aspects extérieurs. Ces quiproquos, cependant, ne tirent pas leur origine de la naïveté des protagonistes, mais de l'ignorance des événements dans laquelle l'auteur les plonge, alors qu'il a bien pris le soin précédemment d'avertir son lecteur des circonstances de l'action¹⁷⁹.

Hue ménage, dans ses romans, de nombreuses scènes dans lesquelles un personnage combat, sans le savoir, contre un parent ou un ami. À deux reprises dans *Ipomedon*, le héros se bat contre son frère Capaneus [I, 4740-4773 et 10130-10306]. Or, si Capaneus ignore tout de l'identité de son ennemi, Ipomedon sait bien à qui il a

¹⁷⁹ Sur les méprises, voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 333-339.

affaire. Une semblable situation se retrouve dans le second roman de Hue, lorsque Melander s'élance contre son compagnon Protheselaus [P, 9088-9178]. Dans les autres cas, la méprise est complète ; aucun des deux adversaires ne sait contre qui il lutte. Le héros de *Protheselaus*, dans la mêlée, manque de décapiter son ami Latin [P, 8968-8994]. Reconnaisant sur le visage de celui qu'il vient de renverser, et qui gît sans connaissance à ses pieds, les traits de son frère, Protheselaus se porte à son secours [P, 12199-12288]¹⁸⁰. La rencontre entre le traître Pentalis et son neveu Melander, engagés dans des camps opposés, connaît une fin moins heureuse ; la découverte de leur parenté ne change en rien leur détermination à guerroyer l'un contre l'autre [P, 7969-8092]. Plus tard, révélant son identité au chevalier qu'il a jeté à terre et qui est gravement blessé, Melander apprend que celui-ci n'est autre que son cousin Encalidés. Coupant court à cette touchante scène de retrouvailles, l'arrivée imminente des compagnons d'Encalidés force Melander à fuir et l'empêche de parler plus longuement à ce parent qu'il vient tout juste de retrouver [P, 11863-11960]. Drias, dans *Ipomedon*, tue son frère Candor et, en pleurs, s'apprête à se suicider devant le cadavre de ce dernier qu'il vient d'identifier [I, 5993-6088].

Souvent, les quiproquos reposent sur l'armure des chevaliers, qui empêche de reconnaître le parent ou l'ami ; un personnage revêt une nouvelle armure et son identité devient mystérieuse. Ainsi Capaneus est-il incapable, sur le champ de bataille, de se rendre compte que son adversaire est Ipomedon [I, 4740-4773] et Latin ignore qu'il a Protheselaus en face de lui [P, 8968-8994]. C'est seulement parce que le heaume s'est détaché, quand le chevalier est tombé de cheval, que l'identité de celui-ci peut être finalement connue. Drias, dans *Ipomedon*, identifie de cette manière son adversaire, en

¹⁸⁰ Un autre combat entre ces deux frères a lieu au début de l'ouvrage, mais ils savent tous deux parfaitement à qui ils ont affaire.

qui il reconnaît son frère Candor [I, 6033-6036], et, dans *Protheselaus*, le héros s'aperçoit ainsi que celui qu'il vient d'abattre n'est autre que son frère [P, 12237-12238]. Ailleurs, le simple fait de changer de monture trompe son monde :

Mais qui chalt ? El ne seit neent
 Qui le cheval ot guainé ;
 Ele e plusor en sunt boisé [P, 9704-9708].

Également, la Pucelle Sauvage se fourvoie sur l'identité de Protheselaus, qu'elle prend pour le Chevalier Faé, à cause du cheval roux que le héros a pris à son adversaire afin de remplacer le sien mort [P, 4403-4404].

2. Les subterfuges

Si les méprises, dont il vient d'être question, sont des quiproquos en quelque sorte accidentels, c'est-à-dire fondés sur une erreur de jugement ou sur l'ignorance d'une situation et dénués de toute malice, d'autres sont le fait de mystificateurs, qui multiplient les subterfuges¹⁸¹. Le personnage qui fait les frais de telles dissimulations ne s'abuse pas lui-même, mais est le jouet d'un autre qui prend plaisir à ne pas se faire reconnaître.

Le goût de l'incognito est particulièrement développé chez les personnages de Hue qui dissimulent fréquemment leur identité, soit qu'ils donnent un faux nom, soit qu'ils n'en donnent aucun. Afin de ne pas décliner son identité véritable, Protheselaus prend un nom d'emprunt, qui pourtant n'est pas très différent du sien propre, se faisant appeler « Prothes » [P, 3250]. Présenté à la reine Medea, il passe pour être un fils de bourgeois, natif de Chypre [P, 3343]. Plus audacieux est Ipomedon, qui n'hésite pas à

¹⁸¹ Sur les subterfuges, voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 339-356.

usurper le nom même de son ennemi Leonin, ni à se présenter sous cette fausse identité devant Capaneus [I, 10123]. Durant tout son long séjour en Calabre, il n'est connu que sous le nom d'« estrange valet » [I, 463]. Même à son ami Jason, il refuse de dévoiler son identité, au moment où il quitte le pays [I, 1361-1372¹⁸²]. À la cour de Sicile, tous l'appellent, d'après sa fonction, le « dru la reine » [I, 3067-3073] ; plus tard, son dédain des joutes chevaleresques lui vaut le surnom de « fin malveis » [I, 3129]. Utilisé épisodiquement dans *Protheselaus*, le travestissement du héros est un procédé systématique dans le premier roman de Hue. Si Protheselaus, grâce à la secrète complicité de Latin, sort sans se faire voir du château de la Pucelle de l'Isle [P, 8428], sur un cheval que personne ne connaît, pour combattre incognito [P, 8409-8413], Ipomedon quitte « en tapinage » [I, 263] la cour du roi de Pouilles, son père, et gagne le domaine de La Fièrre, à qui il se présente comme un simple « valet » [I, 463]. Après être sorti de Calabre, il participe à toutes les guerres et échauffourées, dont il ressort toujours vainqueur ; personne ne sait qui il est, tant il a défendu à ses hommes de révéler ses origines [I, 1783-1786]. Arrivé à la cour de Sicile, il offre ses services au roi Meleager, à condition que celui-ci lui accorde l'office d'aller chercher et de ramener la souveraine dans sa chambre et le droit de lui donner deux baisers par jour. Nul ne sait qui il est ni d'où il vient. Lorsque La Fièrre organise un tournoi de trois jours, dont elle doit épouser le vainqueur, le héros y participe incognito, en portant tour à tour des armes blanches [I, 3564-3568], vermeilles [I, 4486-4487] et noires [I, 5542-5545]. Dédaigneux de la main de La Fièrre, à laquelle pourtant il a droit, Ipomedon se dirige vers la France où il remporte le premier prix de tous les tournois ; nul ne parvient, toutefois, à découvrir son identité [I, 7261-7264]. Enfin, au service du roi Atreus, il défend victorieusement le

¹⁸² Voir aussi *Ipomedon*, vers 994-999, 1453-1455 et 1490-1492.

royaume menacé par le frère du roi, mais refuse de dire qui il est, bien qu'on le presse de le faire [I, 7607-7614]. Lors du combat qui l'oppose au vil Leonin, Ipomedon s'équipe d'une armure de couleur noire, identique à celle que porte son ennemi, et La Fièrre, qui regarde le combat du haut de son château, est fort troublée de ne pouvoir distinguer les adversaires l'un de l'autre [I, 9422-9425]. Vainqueur de Leonin, le héros profite de sa ressemblance avec ce dernier pour quitter le pays en cachette [I, 9917-9922], non sans céder à l'envie d'aller fanfaronner, une dernière fois, sous les murailles du château, devant La Fièrre et ses proches qui, croyant avoir à faire à Leonin, mènent grand deuil [I, 9923-9954]. Ce n'est que lorsque Capaneus reconnaît, au doigt d'Ipomedon, l'anneau de sa mère, que celui-ci consent enfin à révéler sa véritable identité, si longtemps tue. Cependant, au lieu de dire simplement son nom, il préfère résumer ses aventures et dévoiler les diverses identités qu'il a revêtues tout au long du roman [I, 10253-10280]. Ainsi le cheminement d'Ipomedon peut-il être considéré comme une série de variations sur le thème de l'incognito.

Si changer abruptement d'armure ou de monture permet de conserver l'incognito, sans renoncer pour autant au comportement chevaleresque, le travestissement est un moyen efficace de dissimuler une identité, pour passer inaperçu tout en abusant ceux que l'on croise sur son chemin¹⁸³. Ces personnages, qui jouent la comédie, n'hésitent pas à s'affubler de vêtements qui leur permettent de transgresser, tout au moins aux yeux de ceux qu'ils rencontrent, leur condition et de prendre l'apparence de rustres. Protheselaus feint ainsi d'être l'écuyer de son ami Melander, en

¹⁸³ Voir Susan Crane, « Knights in Disguise : Identity and Incognito in Fourteenth-Century Chivalry », dans *The Stranger in Medieval Society*, Londres, University of Minnesota Press, 1997, p. 63-79. Bien que cet article concerne surtout la réécriture du XIV^e siècle d'*Ipomedon*, la page 67 porte sur l'œuvre de Hue de Rotelande. On pourra consulter aussi Stefano Mula, « Le Bel Teisir est curteisie. Il segreto come chiave di lettura dell'*Ipomedon* di Hue de Rotelande », dans *Il Segreto*, Rome, Bulzoni, 2000, p. 221-241, et John Burrow, « The Uses of Incognito : *Ipomadon A* », dans *Readings in Medieval English Romance*, Cambridge, Brewer, 1994, p. 25-34, surtout la page 27.

revêtant d'humbles vêtements et une paire de sandales [P, 2903-2911]. Quant à Ipomedon, il s'habille en « veneür » [I, 4279], donnant l'impression de consacrer tout son temps à la chasse. Toutefois, il arrive que ces jeux de mystification ne soient pas sans risque. Jonas et Gandés se font passer pour des marchands, vendant vins, viande et blé. Alors qu'ils pensent tromper leur monde, ils sont reconnus par Brutus, le sbire de Pentalis, qui exploite leur stratagème à son compte [P, 487-502]¹⁸⁴. Jubar et Mathan déguisés en bourgeois et chargés de deux grandes malles, voulant rester discrets, fuient devant Melander qui vient à passer par là. Interrogés sur la provenance de leurs marchandises, Jubar reste immobile et muet, tandis que Mathan invente, maladroitement, une réponse qui ne saurait satisfaire Melander. Et voilà les faux marchands arrêtés, battus à grands coups de bâtons et enfermés dans une geôle [P, 2581-2650] ! Une semblable mésaventure arrive à Medea qui, déguisée en pauvre et partie seule avec Jason sur un roncín, est bousculée par des misérables qui la maltraitent à coups de verge [P, 12483-12486]. Le déguisement, qui permet de changer de classe sociale, est des plus dangereux, et les bienfaits qu'il est susceptible d'apporter semblent réservés aux deux héros de Hue, Ipomedon et Protheselaus, qui prennent un malin plaisir à y recourir, sans cesse.

Il est un autre travestissement, ou plus exactement un autre état, que le héros d'*Ipomedon* endosse, celui du fou. Apprenant que la Calabre est ravagée par le prince indien Leonin, Ipomedon se précipite à la cour de Meleager, non sans prendre quelques précautions pour ne pas être reconnu : il se « deguise » [I, 7761] en fou. Bien qu'il sorte de sa « guise », de sa manière d'être pour adopter celle du fou, Ipomedon ne contrefait pas pour autant le fou furieux, qui chemine à pied et porte massue, comme le fait

¹⁸⁴ On notera que *Protheselaus* présente un autre travestissement, d'un genre bien différent : Brutus réécrit les lettres qu'avait envoyées la reine à Protheselaus [P, 571-584].

volontiers Tristan¹⁸⁵. Il se fait tondre et raser haut la nuque, enfle des bottes bien usées et de mauvais éperons, monte sur un maigre roncin, équipé d'une pauvre selle et d'étriers trop courts, ce qui le fait cheminer soit les pieds ballants de chaque côté des flancs de l'animal, soit les jambes repliées pour atteindre les éperons – position des plus ridicules. Enfin, il se dote d'un bouclier usé et d'une épée rouillée [I, 7761-7783]. Ipomedon n'apparaît pas comme un homme en proie à la folie furieuse, mais plutôt comme un rustre ou un bouffon. Aussi le héros, qui est haut tondu et qui porte une barbe abondante [I, 8206], ne contredit pas le proverbe : « Maint fol a barbe ». Il semble que le fou rase ce que le sage laisse pousser, les cheveux, et laisse se développer ce que l'autre coupe, la barbe. De retour à la cour de Sicile en pareil équipage, son cheval refuse d'avancer et Ipomedon est obligé, pour approcher du roi Melager, de le battre – un sort qu'il subit lui-même à son tour, quand il reçoit des bourrades et des coups des jeunes gens de la cour, qui prennent plaisir à le bousculer [I, 7927-7930]. Ayant obtenu la permission d'aller secourir La Fièvre, Ipomedon suit Ismeine, qui doit le conduire à elle, tout en continuant à simuler la folie ; ce qui ne manque pas de perturber la pauvre demoiselle.

3. Les révélations

La recherche de l'incognito et la pratique du déguisement sont des procédés de dissimulation qui ne sont pas sans failles. Il arrive un moment où il faut bien que les masques tombent, que leurs porteurs laissent deviner (sciemment ou non) qui ils sont,

¹⁸⁵ Voir *Folie Tristan de Berne*, *op. cit.*, vers 128-126, et *Folie Tristan d'Oxford*, *op. cit.*, vers 191-222.

ou que se rompe d'elle-même l'attache de ces masques devenus inutiles¹⁸⁶. Des personnages avisés, en une fugitive intuition, soupçonnent l'identité véritable des mystificateurs. Capaneus se doute que le fou qui a suivi Ismeine est celui que l'on connaît sous le nom de « dru la reine » [I, 10067-10071]. Ismeine reconnaît, dans le chevalier noir qui affronte Leonin, l'« asoté » qui l'a accompagnée, grâce à un curieux détail : le destrier qu'il monte a une étoile sur le front (c'est le cheval qu'Ipomedon, qui passait alors pour fou, a gagné sur Leander). Ainsi Ismeine peut-elle distinguer les deux combattants de noir vêtus [I, 9396-9400 et 9424-9427]. Egeon et Medea, tour à tour, par la ressemblance qu'entretient Protheselaus avec son père, se demandent s'ils ne sont pas en présence du fils d'Ipomedon [P, 1555-1563 et 3243-3247]. Ces pressentiments restent néanmoins fragiles et incertains, et il faut qu'un personnage révèle le nom de celui qui s'est déguisé pour lever tout doute. Dans *Protheselaus*, Melander divulgue le vrai nom du héros à la reine Medea [P, 3595-3597]. Ipomedon, quant à lui, s'il tait son nom, s'amuse à donner à Jason des indices susceptibles de lui faire deviner l'identité de son interlocuteur. Le premier jour du tournoi, Ipomedon, qui appelle Jason par son nom et le qualifie d'ami, dit à celui-ci, qui reste tout interloqué, qu'ils furent jadis compagnons et qu'il a respecté sa promesse de revenir lui parler dans de brefs délais [I, 4148-4156]. Le deuxième jour, il informe Jason qu'il était en blanc, la veille, et qu'il arbore, ce jour, la couleur vermeille [I, 5186-5188]. Le troisième jour, il réaffirme que Jason et lui ont été, par le passé, de bons compagnons et qu'il côtoya jadis La Fièvre [I, 6299-6305]. Avant de quitter le tournoi, Ipomedon raconte à son hôte qu'il a été successivement les chevaliers blanc, vermeil et noir et lui donne mission d'annoncer au roi Meleager, à la reine, à Jason, à Capaneus et à La Fièvre qu'il est resté auprès de cette

¹⁸⁶ Sur la découverte de l'incognito, voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, *op. cit.*, p. 356-360.

dernière trois ans entiers, qu'il fut l'ami de Jason, le favori de la reine et le vainqueur du tournoi qui désarçonna le roi et Capaneus [I, 6621-6862]. Au cours de cette scène des plus cocasses, tous s'aperçoivent qu'ils ont été dupés par Ipomedon, lequel s'amuse à dévoiler son identité si tardivement qu'il leur est impossible de rattraper cet insaisissable protagoniste.

Les personnages qui masquent leur identité invoquent diverses raisons d'ordre psychologique, pour expliquer leur comportement¹⁸⁷. C'est par prudence que Protheselaus souhaite passer inaperçu ; un bon déguisement permet de ne pas attirer l'attention en territoire ennemi, explique le héros à son ami Melander [P, 2882-2900¹⁸⁸]. Pour la même raison, Ipomedon, qui souhaite aller en Sicile servir le roi, tait son nom [I, 2621-2634]. Melander, conseillant à Protheselaus de cacher son nom, justifie de semblable manière le recours à l'incognito [P, 2368-2370]. Ailleurs, les personnages avouent que, s'ils ne révèlent pas leur identité, c'est que le temps n'est pas encore venu de le faire. Ipomedon n'est pas pressé de conquérir La Fièrre, car il doit encore prouver sa valeur [I, 2611-2615]. À son hôte, désireux de savoir pourquoi il a participé au tournoi sous des armures de couleurs différentes et curieux de connaître la raison pour laquelle il s'apprête à partir discrètement sans réclamer la main de La Fièrre, Ipomedon dit que son impétueuse jeunesse le pousse à ne pas trop se hâter à prendre femme [I, 6647-6652]. Plus tard, devant ses barons qui veulent le couronner roi de Pouilles, à la mort de son père, Ipomedon refuse un tel honneur et déclare vouloir aller, de terre en terre, chercher les aventures [I, 7220-7222]. La quête de la renommée est un autre motif invoqué par Ipomedon pour expliciter sa conduite [I, 10278-10279]. Tantôt le héros agit

¹⁸⁷ Voir la liste que donne Michel Stanesco, « Le Secret de l'*estrange* chevalier : notes sur la motivation contradictoire dans le roman médiéval », *op. cit.*, p. 344.

¹⁸⁸ Voir aussi *Protheselaus*, vers 235-237.

par modestie ; vantardise et gloriole ne sont pas de mise pour le chevalier courtois, qui doit rester discret sur ses exploits :

Se il fut pruz, ne s'en vanta mie,
Ço fu duple chevalerie [I, 4269-4270].

Tantôt encore, il avoue avoir dissimulé son identité par orgueil [I, 1181]. C'est pour son propre plaisir enfin qu'il a revêtu de nombreux déguisements [I, 10483-10484]. Les travestissements du héros, qui change promptement d'aspect, bernent immanquablement les autres personnages ; les apparences sont trompeuses, reconnaît Capaneus, qui a pris le « dru la reine » pour un insensé alors qu'il est le meilleur des chevaliers [I, 6818-6820].

Cependant, ces raisons, avancées par les protagonistes eux-mêmes et qui servent à justifier le recours à l'incognito et aux déguisements, restent insuffisantes, et finissent par s'annuler. Leur variété ne permet pas de trouver, entre elles, un lien commun qui les rassemblerait toutes et leur donnerait une logique. Dans une optique courtoise, la seule raison valable et attendue est celle qui impose au héros de taire son nom afin de mériter, par ses exploits seuls, la « merci » de sa dame. C'est dans cette optique que le Lancelot de Chrétien de Troyes participe incognito au tournoi. Si chez Chrétien, la reine Guenièvre sait que le chevalier inconnu est Lancelot, il n'en est pas de même dans les romans de Hue, dont les héros ne peuvent jouir de leur renommée ; en effet, personne ne saurait profiter d'une bravoure faite « covertement ». Les personnages de Hue ne suivent d'autre but que celui de tromper les attentes des autres protagonistes, et en particulier celles de la dame. Trois femmes tombent amoureuses d'Ipomedon et s'avouent leur amour au moment où celui-ci choisit de disparaître, à cause de leur moquerie et de leur manque de foi. C'est aussi, dans *Protheselaus*, le dédain affecté de la reine Medea qui provoque le départ du jeune chevalier. L'incognito du chevalier, loin

d'être un moyen de s'humilier devant la dame, est une manière d'humilier la femme, de prendre une revanche sur celle qui, trop orgueilleuse, ne veut épouser que le meilleur chevalier, qui sans cesse lui échappe. Il s'agit là d'un renversement du rapport courtois par lequel la dame éprouve le chevalier. Chez Hue, c'est le chevalier qui éprouve la dame.

Pour enchaîner et faire durer les aventures, le héros cèle son nom et se fait passer pour un autre. Il relance l'histoire au moment où celle-ci devrait se conclure et lui fait prendre une direction parfois toute différente. Cette attitude est symptomatique d'un refus de la souveraineté, le héros préférant s'élancer dans d'autres aventures plutôt que de jouir de ses droits, de recevoir la femme et le domaine qui lui sont destinés. Cette fuite en avant n'est toutefois pas un refus à proprement parler des attributs de la souveraineté, mais une remise à plus tard de leur possession. Pour l'heure, le héros s'élance droit devant lui, insaisissable.

C. LES CONDUITES NON CHEVALERESQUES

Les personnages qui évoluent dans les romans de Hue sont loin d'être, dans leurs entreprises aventureuses, des parangons de chevalerie. Par leur comportement, qui n'est pas des plus raffinés, ils manquent déchoir de leur rang. Les chevaliers sont incivils et hargneux, puisqu'ils en viennent souvent aux mains et échangent des coups indignes de leur statut. Horions et bastonnades sont quelque peu incongrus pour des chevaliers et font passer ces derniers pour des manants, des rustres¹⁸⁹.

1. Les manquements à l'éthique chevaleresque

On a l'impression parfois d'avoir à faire, dans les romans de Hue, à un monde mis à l'envers ; la vaillance ne se trouve pas toujours chez ceux qui, pourtant, doivent en avoir l'apanage. Les barons du roi Meleager, dans *Ipomedon*, ne sont guère que des chevaliers d'apparat. En effet, lorsque Ismeine demande de l'aide, pour sa maîtresse, à la cour du roi, nul ne se précipite pour affronter l'aventure et tous se taisent. Meleager, impuissant, reste assis, immobile, soupirant. Le seul à se porter au secours de La Fièvre est Ipomedon, déguisé alors en fou. Les chevaliers restent muets, et le seul à réclamer la parole, afin d'obtenir le droit de défendre la demoiselle, est celui qui, juste avant, tenait des propos insensés [I, 7136-8092]. Dans *Protheselaus*, c'est le fils d'Ipomedon lui-même qui se met en retrait ; il fait en sorte de ne pas très bien se battre pour que Melander obtienne la première place. Si cette attitude peut être, à la rigueur, louable vis-à-vis d'un ami que l'on veut voir couvert de gloire, elle ne saurait être convenable dans

¹⁸⁹ Sur les coups non chevaleresques dans les romans de chevalerie, voir Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 162-167.

une optique chevaleresque, voulant que le chevalier sans cesse se dépasse [P, 9749-9760]. Aussi, habituellement, c'est le héros, et non un faire valoir, qui doit surpasser tous les autres. Alors que les chevaliers ne se montrent pas empressés à la bataille, ce sont, dans *Protheselaus*, une demoiselle montant à cheval comme un bon vassal avec lance et écu [P, 7183-7185] et un « valet » empoignant une épée et un bouclier pour s'adouber lui-même chevalier [P, 1930], qui s'élancent ardemment à l'assaut de leurs adversaires ; comme s'il suffisait de se parer des attributs du guerrier pour en devenir réellement un. Le seul chevalier à toujours se comporter honnêtement et loyalement est le sénéchal de Theseus, fait étonnant dans la mesure où, dans les romans, les sénéchaux sont des jaloux, peu enclins à la courtoisie [P, 5730]¹⁹⁰.

Dans les combats, les chevaliers ne se comportent pas non plus loyalement. C'est surtout dans *Protheselaus* que le code chevaleresque est mis à mal. Lors du siège d'Otrante, nombreux sont les guerriers frappés dans le dos [P, 1160]. Le premier jour de la guerre de Maurienne, Pentalis frappe Dardanus dans le dos et le fait prisonnier [P, 8235] ; plus tard, c'est Minos qui agit de même avec Melander [P, 9627-10312]. Le comte de Flandres, dans *Ipomedon*, frappe de la sorte le héros [I, 4114-4115]. Melander, dans *Protheselaus*, coupe l'oreille droite d'Orias – marque infamante par excellence, dans la mesure où c'est aux voleurs que l'on coupait les oreilles [P, 9030-9031]. Capaneus, quant à lui, a le nez « tut esquassé » par un coup que lui porte Ipomedon [I, 7101]. Ailleurs, Pentalis blesse le héros, par trahison, avec une lance empoisonnée [P, 1974-1985]. Enfin, par grande félonie, le forestier de la Pucelle de l'Isle et son fils

¹⁹⁰ Sur ce sujet, voir Brian Woledge, « Bons Vavasseurs et mauvais sénéchaux », dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, tome II, p. 1263-1277. On trouve, cependant, dans *Ipomedon*, un méchant sénéchal, Caemius, à la langue acérée [I, 5019-5024]. Quant aux vavasseurs, le seul à être décrit est Anlidés l'enveisé, dont le surnom en dit long sur son caractère. Hue suspend le récit des événements afin d'évoquer, en une vingtaine de vers, les grandes qualités du vavasseur de roi de Pouilles [P, 11704-11730].

cadet attaquent Protheselaus en même temps, et non à tour de rôle [P, 6011-6021]. Les combats tournent parfois même au pugilat. Protheselaus frappe si fort l'un de ses geôliers que « del frunt li fait les oilz saillir » [P, 6794]. Afin d'éviter à Protheselaus de funestes représailles, on maquille le meurtre en accident, en jetant le cadavre depuis le pont-levis. Quelques vers plus loin, c'est au tour du forestier de la Pucelle de l'Isle de connaître semblable destin ; le héros le tue d'un coup de poing, lui brisant la gorge et le faisant chavirer dans le fossé [P, 7060-7068]. Quand un bâton est à portée de main, il remplace avantageusement le poing. Protheselaus, entravé par un carcan, est rossé par le forestier qui tient « un baston gros » [P, 7039]. Jubar et Mathan, déguisés en marchands, sont battus à grands coups de verge [P, 2581-2650]. Dans *Ipomedon*, des jeunes gens qui font le service de table, malmènent Ipomedon, déguisé en fou, à coups de bâtons [I, 7927-7930]. Loin d'être une arme noble, le bâton est d'ordinaire celle des misérables, comme ceux qui maltraitent la reine Medea [P, 12483-12486]. Les chevaliers les moins raffinés, comme les héros les plus délicats, loin d'être policés, sombrent rapidement dans les querelles de chiffonniers et n'hésitent guère à en venir aux mains, au lieu d'avoir recours, en un combat honnête et loyal, à l'épée ou à la lance.

Bien que le code chevaleresque interdise strictement de viser le cheval, des combattants ne peuvent s'empêcher d'abattre la monture de leurs adversaires, en un coup porté sciemment¹⁹¹. Protheselaus, ne voulant pas frapper le roi son frère, de peur de le tuer, vise le destrier au cœur, afin de mettre hors course le souverain [P, 1116-1119]. Alors que le combat est violent et acharné, que des guerriers vomissent leur sang et traînent leurs entrailles, le roi Daunus vise entre les sangles le cheval d'Antoine de Rhodes ; ce dernier tombe à terre et doit se rendre [P, 1171-116]. Or, si Protheselaus tue

¹⁹¹ On notera cependant que Theseus tue accidentellement le cheval de Protheselaus [P, 5544].

la monture de Daunus pour ne pas risquer de blesser son aîné, et si ce dernier terrasse celle d'Antoine afin de le faire prisonnier, retirant ainsi du combat un farouche adversaire, le chevalier Faé, au cœur félon, abat volontairement le destrier de Protheselaus [P, 4268-4276]. De même, le vil Pentalis, plus traître que jamais, se voyant en mauvaise posture, galope vers le héros, non pour le frapper sur l'écu, mais pour atteindre son cheval, dans lequel il enfonce, jusqu'aux boyaux, la lame de sa lance [P, 1933-1941]. Protheselaus, privé de sa monture, n'a d'autre choix que de prendre la fuite devant Pentalis ; il ne peut compter sur celui-ci pour mettre pied à terre et poursuivre le combat à l'épée contre son adversaire démonté. Ce traître, que l'auteur souhaite voir « crever » de « male mort » [P, 1934], ne saurait respecter les codes de la chevalerie. Une scène semblable a lieu lorsque Protheselaus combat le chevalier Faé, si ce n'est qu'au lieu de fuir, le héros fait choir son adversaire de sa monture [P, 4277-4294]¹⁹².

2. Les divertissements et les fanfaronnades

Si l'on est en droit d'attendre des chevaliers qu'ils fassent montre d'une inlassable vaillance sur le champ de bataille, on ne peut que s'étonner de les voir délaissé le combat pour s'élancer, de grand cœur, dans des entreprises moins sérieuses et de ne pas réserver toute leur ardeur pour les grands projets, comme la guerre ou la quête d'aventures. Ils sont davantage enclins à manifester tout leur élan et toute leur fougue dans des divertissements qu'ils prennent au sérieux, et dont ils gonflent l'importance par leur habileté à les exalter. Dans *Protheselaus*, à l'occasion de

¹⁹² Concernant les assauts à cheval, il faut aussi tenir compte du jeu qu'Ipomedon mène avec sa monture. Avec le flanc de son destrier, il fait chuter Capaneus, à plusieurs reprises, jusqu'à ce que ce dernier consente à se reconnaître vaincu [I, 6261-6263].

l'anniversaire de la reine Medea, sont organisés des jeux sportifs, qui se déroulent sur plus de huit jours et auxquels le héros participe [P, 3025-3230]. Ce dernier s'essaie à toutes les disciplines, le jet de pierre, le javelot, l'escrime et le saut¹⁹³. Or Herculés, un Grec cruel, trouve son plaisir, dans ces jeux, à blesser les jeunes gens. Après l'avoir battu au lancer de pierre, Protheselaus le combat à l'escrime, mais la passe d'arme tourne en une véritable échauffourée ; les adversaires s'insultent, se blessent, et le sang gicle sur le visage du Grec. Non seulement ces jeux ressemblent fort à de véritables assauts présentant leurs lots de horions, mais ils sont aussi l'occasion, pour la reine, d'adouber des chevaliers et de tenir cour plénière. Les jeux sportifs se déroulent ainsi comme les tournois ; d'ailleurs, Protheselaus, comme Ipomedon lors du tournoi de trois jours, tout en essayant d'obtenir le prix de ces jeux, tait sa prouesse en préservant son *incognito*. Ce qui retient l'attention surtout dans ces jeux, c'est l'attitude des spectateurs qui, ravis, « ristrent e grand cri jeterent » [P, 3084], commentant la valeur de Protheselaus et appréciant de le voir en pleine action. La reine demande ainsi au héros de lancer une seconde fois la pierre, car elle ne l'a pas vu faire la première fois [P, 3119-3120]. Bien conscient que tous les regards se braquent dans sa direction, Protheselaus concentre ses efforts [P, 3132-3137]. Hue met donc l'accent autant sur la pratique du sport que sur son spectacle et les bienfaits qu'il produit chez les spectateurs¹⁹⁴.

Cette ostentation se retrouve dans le luxe que manifestent nombre de chevaliers venus participer, dans *Ipomedon*, au tournoi de trois jours, plus soucieux de leur train de déplacement que de l'honneur : Monesteus, le fils du roi d'Irlande, qu'accompagnent cent valeureux chevaliers ; Nestor, le duc de Normandie, avec soixante chevaliers des

¹⁹³ On trouve déjà une énumération des jeux sportifs, dans le *Roman de Thèbes*, *op. cit.*, vers 225-234.

¹⁹⁴ En cela, il n'est pas loin de la réflexion amorcée par Hugues de Saint-Victor dans son *Didascalicon*. Voir Michel Lemoine, « Le Sport chez Hugues de Saint-Victor », dans *Jeux, sports et divertissements au Moyen Âge et à l'Âge classique*, Paris, Éditions du CTHS, 1993, p. 131-141.

plus fougueux ; le duc de Bretagne, à la tête de cinquante chevaliers plein d'audace ; Anténor, le duc d'Espagne, menant avec lui deux cents chevaliers des plus braves et portant à sa lance une banderole de belle soie vermeille ; Daire, le roi de Lorraine, qui conduit trois cents chevaliers de grand renom ; Dirceus, le comte de Flandres, avec ses cent guerriers. Les tournoyeurs mènent grand train, toutes les maisons de la cité festoient, et, en dehors de la ville, sont dressés plus de dix mille pavillons [I, 3329-3464]. Ainsi les chevaliers qui participent au tournoi sont-ils assurés d'attirer les regards des femmes, qui se pressent aux créneaux afin de contempler leurs champions.

Le risque individuel, au cours du tournoi qui mesure la valeur humaine d'après le nombre de coups assénés à l'adversaire, n'est pas en rapport avec le gain que les participants peuvent espérer faire : nombreux sont ceux qui perdent la vie, ou seulement un pied ou un poing [I, 4937]. Le tournoi est, chez Hue, comme le remarque Anthony Holden, plus grand que nature, avec ses flots de sang¹⁹⁵. Les chevaliers, en grande compagnie, joutent, attaquent, frappent, éperonnent, assènent des coups et heurtent, avec fureur, leurs adversaires. Les mêlées sont d'une extrême violence, et le tournoi d'*Ipomedon* semble plus dévastateur que la guerre de Maurienne dans *Protheselaus*. Alors que sont presque passées sous silence, dans *Ipomedon*, les guerres auxquelles le héros participe, comme celle qui le voit défendre le royaume de France contre le seigneur de Lorraine, et qui se résout en quelques vers [I, 7267-7638], le tournoi s'étend sur plus de trois mille vers et détaille, avec plus d'horreur et de réalisme, les blessures reçues par les chevaliers. Pourtant, le tournoi est bel et bien considéré comme un divertissement, comme en témoignent les jeux de dissimulation d'*Ipomedon*, qui change, à plusieurs reprises, d'armures, pour ne pas être reconnu, et qui, à la fin du

¹⁹⁵ Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 54.

tournoi, souhaitant s'échapper sans laisser de trace, emploie, dans les propos qu'il tient à son hôte, l'expression « ne vent ne veie » [I, 6607], qui trouve son origine dans le vocabulaire de la chasse¹⁹⁶. Ipomedon, qui a été en quelque sorte le chasseur lors du tournoi, poursuivant ses adversaires, ne veut pas être le chassé.

Si Protheselaus se laisse aller à l'occasion au plaisir de la chasse au cerf [P, 1871-1886], c'est surtout Ipomedon qui consacre tout son temps à cette pratique, dont il retire, tout au moins au début du roman, les honneurs ; il obtient le prix de la chasse organisée à la cour de La Fièvre [I, 738], et ses talents cynégétiques le font apprécier des sujets de Meleager [I, 3075-3080]. Tant que dure le tournoi de trois jours, chaque matin, Ipomedon part chasser, en faisant un tel vacarme qu'il réveille la cité tout entière, dont les habitants déplorent cependant que le héros, qui attire ainsi l'attention et les regards, ne consacre pas cette ardeur au tournoi. À leurs yeux, Ipomedon se distingue par son désintéret envers la prouesse guerrière et par son amour immodéré de la chasse ; passe-temps qu'il considère avec grand sérieux, allant jusqu'à dire que, s'il arrête de chasser, il sera « recréant » [I, 5327-5328]. Ce loisir aristocratique est ici substitué, dans l'esprit des personnages, à la prouesse que doit manifester Ipomedon, et c'est ce qui justifie les plaisanteries. En réalité, la chasse est pour Ipomedon le moyen de moquer le tournoi, de montrer qu'il n'est qu'un divertissement futile, bien que dangereux ; selon William Calin, pour Hue, la chasse fonctionne comme un jeu, une structure artificielle qui parodie le tournoi, lui-même un jeu, une structure artificielle qui parodie la vraie guerre¹⁹⁷. Ce n'est pas un hasard si les récits qu'il fait de ses parties de chasse suivent ceux du chambellan du roi qui vante les mérites des tournoyeurs. Si Thoas loue la valeur de tel ou tel combattant, le héros évoque le comportement de ses

¹⁹⁶ *Ibid.*, note au vers 6607, p. 553 : « Cette expression a son origine dans la langue de la chasse, le premier élément désignant l'odeur du gibier, et le second la trace de son passage à travers les fourrés ».

¹⁹⁷ William Calin, « The Exaltation and Undermining of Romance : *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 117.

chiens [I, 4397-4454 ; 5401-5484 ; 6417-6521]. Par de tels récits, Ipomedon montre que la chasse, comme le tournoi, n'est qu'un symbole de vanité, une frivolité de cour qui détourne le chevalier de ses responsabilités militaires¹⁹⁸.

3. La fuite des responsabilités

Les héros se caractérisent, dans les romans de Hue, par leur pusillanimité, préférant poursuivre leur chemin que s'arrêter pour entrer en possession de ce qui leur revient de droit, que ce soit la gouvernance d'un royaume ou la main d'une belle demoiselle. Ces chevaliers fuient les responsabilités de toutes sortes, et donnent l'impression d'être capons ou extravagants, alors que, dans la société médiévale, le but du jeune chevalier est d'obtenir bonne épouse et riche domaine, afin de se ménager une place dans la société¹⁹⁹. La conduite qu'affiche Ipomedon, à la cour du roi Meleager, lui vaut le surnom paradoxal de « bel malveis » [I, 3269], qui associe, en un même énoncé, beauté physique et manque de vaillance. Cette discordance entre le physique et le moral – aberration dans la pensée médiévale : un être beau ne saurait manquer de courage – note la contradiction de ce chevalier et fait de lui l'un des avatars du Beau Mauvais, personnage qui apparaît déjà dans l'*Érec* de Chrétien de Troyes et promis à un bel avenir, au XIII^e siècle, dans le *Perlesvaus* ou la *Continuation* de Manessier. Certes, Ipomedon n'est pas intrinsèquement une incarnation du Beau Mauvais, il en adopte,

¹⁹⁸ Dans le *Policraticus*, ce livre de courtisans, comme l'indique son sous-titre, *De nugis curialium et vestigiis philosophorum*, rédigé en 1159, Jean de Salisbury entreprend de corriger les frivolités de la cour en suivant l'enseignement philosophique. Bien qu'il admette, dans le premier livre de son ouvrage, le passe-temps inutile de la chasse, il en demande la modération et recommande bien plutôt la recherche des biens supérieurs ; il s'agit d'employer ces forces gaspillées à des buts spirituels. Voir Jean de Salisbury, *Policraticus*, édité par K. Keats-Rohan, Turnhout, Brepols, 1993.

¹⁹⁹ Voir Georges Duby, « Au XII^e siècle : les "jeunes" dans la société aristocratique », *op. cit.*, p. 835-846.

néanmoins, le comportement²⁰⁰. Si Ipomedon se voit affublé d'un tel surnom, c'est qu'il refuse, tout au moins en apparence, les combats, préférant, aux démonstrations de vaillance, le passe-temps de la chasse, sur lequel il transfère toutes les valeurs militaires, à un point tel que, s'il cesse de chasser, il sera tenu pour « récréant » [I, 5327-5328] ; ce qui provoque l'hilarité de l'assistance puisque, qu'il chasse ou non, tous le tiennent déjà pour un lâche [I, 5329-5332]. L'accusation de « récréantise » ne saurait, pourtant, être associée au domaine de la chasse ; c'est un reproche trop lourd de sens et de conséquence pour un tel divertissement. On se rappelle que l'*Érec* et l'*Yvain* de Chrétien de Troyes sont des romans qui tournent autour de cette notion, le héros du premier ouvrage étant « récréant » militaire, et celui du second, « récréant » amoureux. L'allusion à la « récréantise » du héros de Hue réapparaît, une fois encore, dans la bouche de celui-ci, quand, déguisé en fou, il repousse Ismeine, lui disant que s'il n'accomplit pas la quête dans laquelle il est engagé, il sera « récréant » [I, 9196]. On remarquera que l'accusation de « récréantise » apparaît, dans les deux cas, lorsque, sur le plan symbolique, Ipomedon a perdu les attributs chevaleresques, c'est-à-dire au moment où il se présente en simple chasseur ou en fou²⁰¹. Si, à la rigueur, le manque de vaillance d'Ipomedon peut s'expliquer, au début du roman, lors du séjour calabrais, par le fait qu'il n'a pas encore été adoubé, cela ne vaut pas pour la suite, lorsque le héros tient des propos qui condamnent les coups que reçoivent les chevaliers au combat :

Mut tenc ces chevaliers a fous,
 Ki tut de gré suffrent teus coups,
 De grant folie se entremistrent [I, 5463-5465].

²⁰⁰ C'est pour cette raison qu'il convient de nuancer les propos de Philippe Ménard, qui pense qu'Ipomedon n'a rien à voir avec le Beau Mauvais. Voir *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, *op. cit.*, note 31, p. 387.

²⁰¹ La « récréantise » apparaît une troisième fois dans *Ipomedon*, mais dans un contexte différent. Leonin traite Ipomedon de lâche et celui-ci réfute l'accusation [I, 9793 et 9804].

Loin, cependant, d'être une critique des pratiques chevaleresques de l'époque ou une satire de l'ordre social, ces paroles sont essentiellement l'occasion, pour Ipomedon, de se présenter comme un lâche.

Dans les romans de Hue, le souverain, celui qui « maintient chevalerie », fait défaut, laissant le monde sans gouvernance. Cette vacance du pouvoir peut entraîner de fâcheuses conséquences. Au royaume de Calabre, la révolte gronde dans les rangs des barons de La Fièrè qui, malgré les conseils de ses seigneurs, refuse de prendre mari [I, 1801-2636]. C'est également ce trône laissé libre qui conduit Leonin à envahir le pays [I, 7676-7718]. Le royaume de Pouilles reste, lui aussi, sans roi, puisque Ipomedon qui, quelques années auparavant avait quitté le pays en « tapinage », ne se comportant pas alors en digne héritier [I, 263-266], refuse, à la mort de son père, de recevoir les Pouilles, pour aller courir les aventures, être de toutes les guerres et de tous les tournois [I, 7213-7224]. À la couronne de Pouilles, il préfère la situation plus modeste de « soudoyer » du roi de France. Si en de rares occasions Ipomedon se comporte cependant en souverain qui assure la cohésion et crée une dynamique par les dons qu'il distribue généreusement, ces libéralités sont mal employées, parce qu'elles ne sont pas suivies d'effets, ou parce qu'elles ne sont pas faites pour de louables raisons. Ainsi, lorsqu'il se fait armer chevalier par son père, il se préoccupe du devenir de ses gens et demande que Tholomeu soit armé chevalier en même temps que lui, mais celui-ci refuse un tel honneur, préférant continuer à servir son maître [I, 1745-1746]. Les largesses d'Ipomedon à l'égard de la cour de La Fièrè n'ont d'autre but que de le faire apprécier des barons [I, 492-499 et 553-554], et les dons qu'il fait au portier de la ville, lors du tournoi, servent à lui faire fermer les yeux sur ses allées et venues [I, 3506-3507]. Dans *Protheselaus*, à la mort d'Ipomedon, le fils aîné, Daunus, est sacré roi de Pouilles, mais

il se révèle un mauvais souverain, qui dépouille son puîné des terres de Calabre pour les donner à l'un de ses vassaux [P, 215-220]. Protheselaus, s'il lutte bien au début afin de recouvrer son bien, abandonne vite ses prétentions et erre de pays en pays. Ce n'est qu'à la fin du roman, après avoir vaincu Pentalis, qu'il rentre dans ses droits, bien qu'il refuse que ce dernier lui remette la Calabre [P, 11262-11277]. C'est au roi Daunus qu'elle doit revenir ; c'est lui qui doit, de ses mains, remettre la terre à Protheselaus [P, 11465-11472]. Protheselaus force ainsi son aîné à être un souverain juste et soucieux de ses vassaux. La situation, toutefois, rentre seulement dans l'ordre quand Daunus meurt²⁰², faisant de Protheselaus le nouveau maître du royaume de Pouilles [P, 12616-12622]. Les deux romans de Hue se ferment chacun, sur un mariage, celui d'Ipomedon et de La Fièvre, celui de Protheselaus et de Medea, au moment où les héros accèdent au trône, eux qui, pourtant, ont repoussé l'amour de nombreuses demoiselles, refusant d'assurer leur descendance.

Les héros, une fois leur dame rencontrée, ne songent guère qu'à la fuir, à mettre le plus de distance possible entre elle et eux ; ainsi Ipomedon parcourt-il toute l'Europe, la France et la Sicile, et Protheselaus, la Calabre, la Crète, la Bourgogne et la Lombardie. Les personnages de Hue ne font pas grand cas de la gent féminine. Loin d'être pleins de commisération pour les jeunes filles délaissées, ils se montrent cruels à l'égard des amoureuses repoussées. Ipomedon, qui escorte une demoiselle, une sienne cousine qu'il a en sa « seisine » [I, 2822] (c'est-à-dire sous sa protection, mais surtout en sa possession), disparaît avec elle avant de l'abandonner à son triste sort ; il ne sera plus fait, jusqu'à la fin du roman, mention de la demoiselle. Plus loin, Ipomedon laisse en plan une encombrante fiancée éplorée, la fille de Daire [I, 7639-7650]. Lorsqu'il

²⁰² On remarquera qu'à la mort de Daunus, celui-ci est dit « sage et bon » [P, 12616], ce qui ne concorde pas avec le caractère du personnage, injuste et emporté.

s’amuse à jouer au fou, Ipomedon n’a cure d’Ismeine, venue le rejoindre nuitamment dans son lit. Dans le but de se dégager de la demoiselle, qui lui déclare sa flamme et lui promet un fief en Bourgogne s’il l’épouse, Ipomedon lui fait une réponse guère encourageante : qu’elle attende le lendemain pour lui parler [I, 8890-8894]. Elle récidive le jour suivant, et Ipomedon lui fait alors une promesse des plus vagues :

Mes une chose sachez ben :	Tut ferai quanke vus voudrez
Se jo la deredne pus faire	E, se Deu plest, ben le ferai,
Jo vus serrai si deboneire,	Kar de tuz les morz dreit i ai
Atre feiz, quant me conuistrez,	[I, 9200-9206].

Ainsi l’amoureuse est-elle éconduite par de fausses promesses. Dans *Protheselaus*, le héros, s’il libère Ismeine des prétentions du roi du Danemark, n’est pas cependant disposé à prendre pour épouse cette dernière [P, 50-5504]. Il sert la même excuse aux dames qu’il croise – Candace [P, 1793-1794], la Pucelle de l’Isle [P, 4463-4464] – mais auxquelles il ne souhaite pas s’attacher. D’une femme à l’autre, les mots sont identiques :

Dame, vus n’altre n’amereie
Tant cum jo desheritez seie.

Pour se débarrasser de Candace, qui lui fait une déclaration passionnée [P, 1705-1718], et pour calmer cette puissante dame, Protheselaus lui promet de faire tout ce qu’elle voudra, si jamais il parvient à reconquérir son royaume [P, 1720-1728], et, devant l’insatisfaction de la femme d’Egeon, il s’engage à lui faire une réponse plus précise sous huitaine. Le jour venu, la déclaration du héros de n’aimer ni elle ni personne « par druerie » [P, 1792], tant qu’il sera déshérité, provoque la fureur de la dame, qui le quitte « cume desvée » [P, 1803] ; l’amour qu’elle lui portait s’est mué en haine farouche à son égard. Elle envoie, de ce pas, un message à son amant Pentalis pour qu’il lui tende un guet-apens et déclare à son époux que Protheselaus lui a fait des avances. Comme on le voit, les héros de Hue, qui prennent parfois le contre-pied des usages, ne mettent pas

toute leur ardeur au service de la chevalerie. Ils repoussent, sans cesse, le moment de prendre possession de leurs promesses et des terres qui leur reviennent de droit. Le mariage et l'exercice du pouvoir que leur a laissé leur père sont toujours conjointement retardés.

Hue construit, dans ses romans, un système dans lequel tout est décalé : les mots, les actions, les apparences. Sur le modèle d'un roman de formation amoureuse et chevaleresque qui met en scène la possession différée de la femme aimée dans l'attente de l'acquisition du mérite qui rendra digne le héros de la dame, l'auteur dévoile les clichés courtois qu'il tourne en dérision. Par le renouvellement des situations romanesques, Hue déséquilibre la dialectique de la prouesse et de l'amour, montrant des femmes passionnées que l'amour enflamme, prêtes à se donner tout entières au premier chevalier de quelque beauté, fût-il un couard, et des hommes qui gardent la tête froide et dissimulent tant leur prouesse qu'elle reste inconnue et que nul ne peut profiter de cet éclat. Le chevalier, s'il vainc ses adversaires sur le champ de bataille, terrasse également les femmes sur leur terrain, celui de la ruse, par un « engin » que les femmes manient d'habitude avec tant de brio. Le héros, par ses déguisements, se livre à une véritable mascarade qui trompe la femme ; il ne cherche à passer inaperçu que pour faire languir celle qu'il aime, ainsi que pour superbement déjouer sa curiosité qu'il ne cesse, pourtant, d'attiser par ses multiples déguisements.

C'est que Hue, s'il prend, dans la tradition du roman courtois, la quête d'amour comme l'un des enjeux de son œuvre, nous en offre une vision égrillarde, licencieuse. La vision courtoise de Hue est la suivante : il faut « faire son bon » sans plus attendre. Cette liberté de ton, qui traverse les deux romans de Hue, nous allons en mesurer la portée dans le chapitre suivant. Car ce qui distingue Hue de ses contemporains, c'est également un nouveau langage auctorial.

CHAPITRE III
L'ÉLABORATION
D'UNE IMAGE D'AUTEUR

I. LES INSTANCES D'ÉNONCIATION

Dans la seconde moitié du XII^e siècle, le mot « écrivain », au sens moderne du terme, n'existe pas. S'il est un écrivain au Moyen Âge, c'est celui qui met en écrit, qui copie et trace des lettres sur une feuille, en d'autres termes le copiste, qui ne saurait être le scribe de sa propre production¹. Est-ce à dire que la production du texte littéraire est laissée à l'abandon ? Nombreux sont pourtant les candidats, comme le remarque Anne Berthelot², à se presser pour le rôle d'écrivain. Plusieurs instances président en effet à la composition d'une œuvre : l'*auctor*, figure plus ou moins désincarnée, censée assurer l'authenticité et la légitimité du texte, le commanditaire, responsable de la rédaction et par là même de l'existence du livre, le poète qui « invente » le récit et en organise la matière à sa guise, le scribe – qu'il soit copiste médiéval ou éditeur moderne – dont la tâche est de reproduire fidèlement l'œuvre et d'en assurer la pérennité, enfin le lecteur qui, interpellé sans cesse dans l'espace même de l'ouvrage, est appelé à comprendre le texte, à le re-construire dans son esprit. Si l'*auctor* et le commanditaire n'ont souvent que des liens très lâches avec l'œuvre, le scribe et le lecteur tiennent le sort de l'ouvrage entre leurs mains ; rien de plus facile en effet que de modifier le sens du texte, de le corrompre. Quel espace reste-t-il alors pour le conteur, pour celui que l'on nomme aujourd'hui l'auteur ?

Lorsqu'ils parlent d'eux, les romanciers, dans les prologues de leurs œuvres et plus rarement dans le corps du texte ou dans l'épilogue, se désignent, non par un substantif énonçant leur état, mais par un mot caractérisant leur activité, qui met l'accent sur un « faire », sur un travail qui semble plus manuel qu'intellectuel, plus

¹ Voir Huguette Legros, « De la revendication au masque », dans *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, Göppingen, Kummerle, 1991, p. 181.

² Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1991, p. 30.

artisanal qu'artistique. L'écrivain est ainsi un « *faiseör* »³. À l'intérieur même du livre, ces fabricants de texte font entendre leur propre voix. Encore que les romans, en ce qui concerne l'énonciation, tendent à mêler l'indécis au précis sur ce qui se passe et surtout se pense dans la fiction du texte, par une démultiplication des voix narratives, dont les fonctions diverses comprennent exhortations, annonces, exclamations, conjectures, opinions, protestations, rappels, attribution à une source, aveux d'ignorance, véridictions et mensonges même.

³ Voir Emmanuèle Baumgartner, « Sur Quelques Constantes et variations de l'image de l'écrivain (XII^e-XIII^e siècle) », dans *Auctor et auctoritas, invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des Chartes, 2001, p. 391-400.

A. LES VOIX NARRATIVES

L'utilisation des voix narratives participe, chez Hue, d'un discours persuasif qui vise, de la part du romancier, à manipuler son lecteur⁴, pour le conduire à penser comme l'auteur, ou mieux, à penser l'auteur. L'écriture médiévale, comme l'écrivait Daniel Poirion est une « manuscriture », c'est-à-dire « une activité, une production qui reste attachée à la main qui écrit⁵ », à celle qui prend en charge le texte. Et Hue de manier ses outils, de mettre en scène sa propre narration pour faire du roman le champ privilégié du jeu de sa propre figure d'auteur.

1. Une énonciation à la première personne

Comme le remarque Anne Berthelot, « c'est à partir du "je" du narrateur que se développe dans une certaine mesure une silhouette d'écrivain⁶ ». Encore que ce « je », cet embrayeur grammatical, s'il permet à l'énoncé de s'écrire, corresponde à différentes voix narratives. Il peut en effet être investi tant par le signataire de l'œuvre qui, se révélant dans les prologues et épilogues, clame sa responsabilité du roman que par un pseudo-narrateur qui, en introduisant clichés, formules et commentaires, s'approprie du matériau narratif issu d'autres sources et le présente comme une expérience personnelle. Il peut encore représenter le récitant qui, prenant en charge les interventions faites à la première personne, est en mesure de jouer avec elles, ou le copiste qui peut changer le texte, faisant passer une troisième personne pour une première en enlevant un -t- et vice

⁴ Voir Donald Maddox, « Roman et manipulation au XII^e siècle », *Poétique*, n° 66, 1986, p. 179-190.

⁵ Daniel Poirion, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 117.

⁶ Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 496.

versa, ou encore inscrire un passage de son cru⁷, tel l'un des scribes d'un manuscrit d'*Ipomedon*⁸. Cependant, le « je » du pseudo-narrateur, du fait de son caractère énonciatif instable, en vient à se confondre avec l'instance d'énonciation qui préside au prologue, créant une sorte d'auteur-narrateur, capable de prendre en charge les différentes étapes du récit⁹. Il s'agit d'une voix qui, tout en développant la fiction, établit sa distance avec elle, et qui, tout en construisant le discours du texte, se livre à des discours parallèles au roman. Toutes les marques de la première personne qui apparaissent dans le texte sont ainsi naturellement rapportées au romancier. Pierre Jonin note que « la personnalité d'un auteur est liée, plus ou moins, à l'emploi dans son œuvre du "je"¹⁰ », et il nous faut alors voir les interventions du narrateur, c'est-à-dire le fait qu'un écrivain, interrompant la narration, parle en son nom propre et, ce faisant, se manifeste dans son récit comme celui qui le raconte¹¹.

Ce qui saute d'ailleurs aux yeux, dans les romans de Hue, quant au traitement de la première personne, ce sont les nombreuses formules de conteur dans lesquelles le « je » est intégré. Hue se place en situation de communication avec son public ; « je » s'adresse à un « vus », mettant clairement en valeur la situation d'énonciation : un individu s'adresse en toute simplicité à un autre individu. On trouve dans la bouche de Hue bon nombre de pronoms personnels de première personne auxquels s'ajoutent des

⁷ Voir John Grigsby, « Narrative Voices in Chrétien de Troyes », *Romance Philology*, n° 32, 1978-1979, p. 264-266, et Leo Spitzer, « Note on the Poetic and the Empirical "I" in Medieval Authors », *Traditio*, n° 4, 1946, p. 414-422.

⁸ Un scribe du nom de Johan de Dorkingge note après le dernier vers du poème : « Ceste romaunce ay escript/ De la bouche Dieux soit beneit/ Ke pur Johan de Dorkingge prie/ Qe ceste romaunce ad complie/ Amen. Explicit hic totum/ Pro Christo da michi potum ». Voir Anthony Holden, *Ipomedon*, op. cit., p. 517. Il est à remarquer que le scribe utilise les mêmes procédés que l'auteur, à savoir l'usage de la première personne et la mention de son nom à la troisième.

⁹ Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, op. cit., p. 489-497.

¹⁰ Pierre Jonin, « Le Je de Marie de France dans les *Lais* », *Romania*, n° 103, 1982, p. 170-196.

¹¹ Voir Michel Stanesco, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », *Travaux de littérature*, n° 4, 1991, p. 7-19. Nous n'évoquerons pas, dans les pages qui suivent, les passages dans lesquels Hue fait allusion à ses sources ni les proverbes, qui malgré l'absence de « je » et de « vous » s'adressent à l'auditoire. Sur ce sujet, voir, *infra*, chapitre I, p. 33-48 et 70-87. Seulement, il faut noter qu'il arrive que Hue assure que le proverbe dit vrai. Voir par exemple, *Ipomedon*, vers 10439-10443.

locutions du type « mun escient », dans lesquelles le locuteur est directement représenté par le possessif de première personne « mun¹² ». Les romans de Hue offrent ainsi un certain nombre de vers où le romancier peut avoir l'occasion de nous livrer quelque chose de lui-même.

Un autre procédé fait apparaître l'auteur dans le texte : l'intervention directe, sous forme d'apostrophe aux auditeurs¹³. L'apostrophe « Seigneur » revient à quelques reprises chez Hue, cinq fois dans *Ipomedon* et deux dans *Protheselaus*. Hue s'adresse ici à des auditeurs qu'il interpelle afin de solliciter leur attention et leur participation [I, 5731-5732], de leur expliquer un passage du texte [I, 7489-7492, 10187-10188], de vanter sa production [I, 5551-5557], d'attester la véracité du récit [I, 7175-7202 ; P, 12733] ou encore pour appeler à l'indulgence de l'auditoire [P, 7325-7338]. Notons que le public de Hue, tel qu'il le présente lui-même, est essentiellement masculin ; nulle mention n'est faite de dames qui composeraient ledit public. Il arrive plus rarement que Hue s'associe à son auditoire, les deux entités ne formant plus qu'un « nus » commun. Ainsi propose-t-il au public d'abandonner la fille de Daire à ses tourments amoureux car, dit-il, « Nus truverum aillurs l'amur¹⁴ » [I, 7652].

Hue s'adresse également à son public au moyen d'interpellations par lesquelles l'auteur invite son auditoire à l'écouter. Le verbe à la deuxième personne provoque un effet de rupture dans le tissu du discours impersonnel, dans lequel il introduit son énonciateur. À cet effet, Hue se sert souvent de l'impératif du verbe « oïr », parfois

¹² « Mun escient » : *Ipomedon*, vers 450, 541, 721, 1115, 1388, 3060, 3139, 3187, 3199, 3279, 3814, 4307, 4767, 10200 et *Protheselaus*, vers 805 ; « mon espoir », *Ipomedon*, vers 1357 ; « meie entente », *Ipomedon*, vers 7187 ; « ço m'est avis », *Ipomedon*, vers 5299, 10415.

¹³ C'est ce que Genette nomme l'épiphraise. Voir Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 78.

¹⁴ Nous soulignons. Voir aussi *Protheselaus*, vers 1759 et 7939.

« écouter » ou « entendre », ou d'une périphrase verbale « pouvoir oïr »¹⁵. Ces interpellations du public sont des formules de conteur à double fonction. Le verbe « oïr » signifie réellement « entendre par les oreilles » ; comme le note Pierre Gallais, « les “oïez” des romans ne peuvent pas être considérés comme des clichés vides de sens¹⁶ ». C'est que ces avertissements ne s'adressent pas à des lecteurs, mais à un public qui « écoute » une histoire qu'on lui lit à haute voix.

L'emploi de la première personne consacre ainsi l'oralité de la narration et le fait qu'elle repose sur le seul narrateur. Que le romancier soit toujours identifié et que le récit soit toujours attribué montre que l'auteur est le véritable garant de sa propre narration.

2. Une énonciation à la troisième personne

La présence du romancier, en tant qu'instance d'énonciation à la première personne, semble néanmoins quelque peu faussée par l'usage d'un « il » venant se superposer au « je ». Or cette troisième personne est assumée par l'auteur puisqu'elle est accompagnée systématiquement du nom de ce dernier. Ainsi le romancier a-t-il pris en compte la présence d'un tiers chargé de lire à haute voix le texte, ce lecteur d'occasion qui assume le « je ». Les commentaires à la première personne, pris temporairement en charge par celui qui lit, sont restitués à leur auteur véritable dès lors que son nom est révélé à la troisième personne. Parce qu'il refuse d'être confondu avec le copiste ou le récitant, l'auteur signe son œuvre d'un nom. Cette sorte d'« astuce

¹⁵ « Oïr » : *Ipomedon*, vers 85-86, 1801-1802, 3608-3609, 3469, 4567, 5527, 5575, 5993, 6203, 7449, 7455, 7932, 7976, 8087, 8214, 8339, 8960, 9751, 9775, 9786, 9979, 10103, 10943, 11507, 11563, 11625, 12497, 11975, 12018, 12199, 12413-12414 et *Protheselaus*, vers 52, 1393, 3449, 3867, 2172, 5572, 6842, 7107 ; « écouter », *Ipomedon*, vers 48 ; « entendre » : *Ipomedon*, vers 7175.

¹⁶ Pierre Gallais, « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge », *op. cit.*, p. 489.

nominales » permet également de détacher le nom de l'auteur du reste du texte, de créer un effet de distanciation qui rend au récit son autonomie¹⁷. Le nom d'auteur assume en effet une fonction de classification puisqu'il permet de regrouper un certain nombre de romans, d'effectuer une mise en rapport de textes entre eux¹⁸. L'œuvre ou les œuvres d'un même romancier se détachent de la masse des ouvrages littéraires grâce à la mention d'un nom. Une façon pour un auteur de revendiquer son existence n'est-elle pas de rappeler au public les œuvres qu'il a déjà composées¹⁹ ? Ce que ne manque pas de faire Hue dans le prologue de *Protheselaus*, qui commence par le nom de l'auteur [P, 1] et se termine par celui d'Ipomedon, héros de son premier roman [P, 31]. Dans cet ouvrage, Hue se présente comme celui qui a déjà parlé d'*Ipomedon*. Ce renvoi d'une œuvre à l'autre, c'est la conscience d'une unité fondée sur la personne même de l'auteur. Le nom du romancier s'intègre au texte, y emplissant une fonction de réclame. Son nom sert un dessein ambitieux dans la mesure où ce que dit l'auteur plaira jusqu'à la fin des temps, tel Chrétien de Troyes, dans *Érec et Énide*, jouant sur son nom pour assurer qu'on le lira tant que durera la chrétienté, ou Marie de France, dans l'épilogue de ses *Fables*, qui se nomme pour « remembrance ».

Hue donne son nom cinq fois dans *Ipomedon* [I, 31, 71716, 10552, 10553, 10562] et deux fois dans *Protheselaus* [P, 1, 12696]. On notera, dans *Ipomedon*, que non seulement Hue inscrit son nom au début, au milieu et à la fin de son texte, mais encore qu'en l'espace des quarante et quelques vers qui constituent l'épilogue, il répète son nom à trois reprises. Ce martèlement de l'identité est d'autant plus remarquable que l'usage établi par ses prédécesseurs et contemporains veut qu'on ne mentionne son nom

¹⁷ Voir Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 66.

¹⁸ Voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tome I, p. 789.

¹⁹ Voir Omer Jodogne, « La Personnalité de l'écrivain d'oïl du XII^e au XIV^e siècle », dans *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 98.

qu'une fois, dans le prologue ou l'épilogue. Hue est sûr ainsi qu'on ne l'oubliera pas ; même si un copiste étourdi omet ou corrompt un vers, qu'à cela ne tienne, il en restera toujours un autre pour rappeler le nom de l'auteur. Et, hasard des transcriptions, le copiste d'un manuscrit s'est justement trompé, inscrivant « Hue de Clivelande » en lieu et place de « Hue de Rotelande » au vers 10561 d'*Ipomedon*²⁰.

Hue sort ainsi de l'anonymat en mentionnant son nom à plusieurs reprises. Le lecteur n'est donc pas confronté à l'ignorance de son identité puisqu'elle est répétée maintes fois. Cependant, à ce nom d'auteur redondant correspond l'anonymat des personnages. Si ces derniers sont bien nommés dès le début du roman et leur identité ne reste inconnue ni pour eux-mêmes ni pour le lecteur, comme certains personnages de Chrétien de Troyes dont le nom véritable n'est dévoilé que tard dans le roman, les protagonistes des œuvres de Hue se déguisent, taisent leur nom ou le modifient²¹, comme si leur identité était à conquérir, comme si elle était en devenir, somme toute comme celle de l'auteur au XII^e siècle. En effet, comme le remarque Michel Stanesco, le poète épique reste anonyme parce que son poème ne lui appartient pas – il est le récitant d'une geste du passé – tandis que le romancier indique son nom « dès qu'il a conscience que son poème n'est plus le fruit de la mémoire collective²² ». Le romancier n'a plus la compétence, comme le poète des chansons de geste, de s'exprimer au nom de la communauté ; il doit parler en son nom propre, en particulier dans le domaine anglo-normand²³. Il revendique un savoir caché dans un livre unique qu'il a été le seul à « trouver » – à débusquer dans une bibliothèque ou à inventer. Cette attitude témoigne

²⁰ Voir Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 516.

²¹ Voir *infra*, chapitre II, p. 243-267.

²² Michel Stanesco, « Figures de l'auteur dans le roman médiéval », *op. cit.*, p. 9.

²³ L'une des caractéristiques de la littérature anglo-normande est en effet que l'auteur n'hésite pas à indiquer son nom. Voir Mary Legge, « Les Origines de l'anglo-normand littéraire », *Revue de linguistique romane*, n° 31, 1967, p. 45.

d'un changement de mentalité envers l'œuvre littéraire, en même temps que de l'orgueil de l'auteur. L'accès à l'œuvre est possible uniquement grâce au « dit » de celui qui sait plus que les autres. La mention du nom de l'auteur est donc une preuve que celui-ci a parfaitement conscience de son rôle et de sa fonction. Le romancier est fier de sa « peine » et n'hésite pas dès lors à dire son nom au tout premier vers du roman, comme le fait Hue dans *Protheselaus* [P, 1]. La littérature constitue alors pour l'écrivain lui-même, requis, en tant que translateur, de célébrer le savoir de ses *auctoritates* et la gloire du commanditaire, un moyen d'assurer la sienne, c'est-à-dire de survivre en s'inscrivant dans son œuvre. En vue d'asseoir sa renommée, il acquiert un nom, un renom. Il revendique tant pour lui que pour sa production un statut jusqu'alors réservé aux « ancessors » et aux œuvres édifiantes ; il se présente comme l'instigateur d'une culture nouvelle.

Ce n'est donc pas un hasard si, parmi toutes les mentions de son nom, Hue donne son prénom six fois sous sa forme populaire « Hue » et une fois sous sa forme savante « Hughe », à la toute fin de son dernier ouvrage [P, 12696], mais toujours au cas sujet, même lorsqu'il devrait être régime :

Ipomedon a tuz amanz
Mande saluz en cest romanz,
Par cest Hue de Rotelande [I, 10559-10561].

Il est vrai, comme le remarque Marie-Luce Chênerie, que le prénom « Hue » semble plus noble que la forme régime « Huon », comme l'indiquerait l'emploi constant de « Hugues Capet » dans les chansons de geste à côté du héros populaire « Huon de Bordeaux »²⁴. Mais si Hue emploie exclusivement le cas sujet, c'est avant tout pour se placer toujours comme sujet de la narration. Il est celui qui « dit », qui se « test e se

²⁴ Voir Marie-Luce Chênerie, « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 206.

repose » après avoir bien parlé [I, 33 et P, 126096]. Il est amusant de voir dans *Ipomedon* la succession des vers suivants :

Hue s'en test e se repose.

Hue de Rotelande dit [I, 10552-10553].

Hue, bien qu'il prétende se taire à présent, relance son récit : il n'a vraisemblablement pas encore tout dit. Dans cette atmosphère de bavardage que crée l'épilogue d'*Ipomedon*, Hue est intarissable, montrant par là qu'il est le seul maître de son discours.

3. Le maître de la diégèse

Hue, en tant que sujet de l'énonciation, dont le « je » ou le « il » participe de la pure grammaticalité du texte, est le seul à décider du déroulement des aventures des personnages de ses romans. C'est en ce sens qu'il faut entendre l'expression de « maître de la diégèse²⁵ ». Hue en effet préside à l'univers spatiotemporel désigné par le récit. Il détient le verbe créateur dans la mesure où il est celui qui « dit » ; il parle et le texte se crée [I, 41 et P, 31]. N'est-il pas significatif à ce niveau que le prologue de *Protheselaus* s'ouvre par ces mots : « Hue de Rotelande dit » [P, 1] et celui d'*Ipomedon*, après une courte entrée en matière, par « Hue de Rotelande nus dit²⁶ » [I, 33] ? C'est que le maître de la diégèse n'est pas, dans les romans de Hue, quelque *fatum* extérieur au texte ou Dieu tout-puissant. Hue est celui qui détient le verbe créateur et surtout qui le revendique ; ainsi peut-il occuper la place centrale de sujet, comptant dans la structure du récit à titre de fonction transformationnelle ayant une identité propre. Maître de

²⁵ Voir Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 15.

²⁶ On remarquera au passage que le vers de *Protheselaus* est hypométrique, faisant l'économie d'une syllabe.

l'instance d'énonciation et des énoncés du discours qu'il met en mouvement, il est Dieu tant pour ses personnages que pour ses lecteurs puisqu'il est celui qui conduit le récit.

D'ailleurs, dans ses romans, le rôle dévolu au Dieu véritable reste celui d'une utilité. Le romancier lui demande de bénir ou de maudire tel ou tel personnage²⁷. Il faut encore noter que Hue lui retire la possibilité d'exercer lui-même sa vindicte ou son onction en lui désignant lui-même les noms des personnages choisis. Mais Hue va bien plus loin, et une phrase étonne dans *Protheselaus*, qui suit la description physique de Medea au cours de laquelle Nature et Dieu s'opposent comme artistes talentueux²⁸. Nature a mis tant de soin dans la conception de sa création que Dieu en personne serait incapable d'en faire autant ; « Jo meme oï u Deu le dist » [P, 2977] confie Hue dans un élan de familiarité impertinente à l'égard du Tout-Puissant. On remarquera que la structure du vers place le pronom de première personne dans une situation de rivalité avec Dieu. Non seulement la parole divine cesse d'être un verbe créateur, mais encore elle est rabaissée au niveau de l'écoute du poète – le « dist » de Dieu étant équivalent à l'« oï » de Hue, que l'indétermination du « ou » renforce, faisant hésiter entre une lecture exclusive (la vérité de l'un des termes conjoints exclut celle de l'autre) ou inclusive (la vérité de l'un n'exclut pas nécessairement celle de l'autre). C'est que Hue, en fait, ne se présente pas comme le contemplateur impuissant des merveilles de la création divine ; il ne s'efface pas devant l'œuvre de Dieu. Mais Hue va encore plus loin dans *Ipomedon*, en se présentant comme Dieu au sein de sa création. Il s'attribue en effet le pouvoir de donner l'absolution car il prétend posséder une charte ayant ces

²⁷ *Ipomedon*, vers 549, 673, 9390-9391 et *Protheselaus*, vers 71, 480-481, 506, 569, 584, 1051-1053, 1443-1446, 1824, 2062, 2403, 2463, 2708, 5854, 5875-5876, 6016-6017, 6734, 7073-7076, 7161, 8840-8842, 10626.

²⁸ Voir *infra*, chapitre II, p. 200-201.

vertus [I, 10571-10572]. Ailleurs, il fait de l'instance divine une simple caution de ses propres dires :

De part le deu d'amur cumande

Des or mes lealment amer [I, 10563-10564].

Le verbe « commander » – le mot est fort – montre bien que la maîtrise de la diégèse est ouvertement revendiquée par Hue. Celui-ci est le seul responsable du discours qu'il tient, occupant la place centrale de sujet créateur. Ipomedon, qui évoque la suite des aventures en disant « se Deu plest » [I, 6325], devrait plutôt dire : « si cela convient au bon vouloir de l'auteur ». Hue se présente donc, dans ses textes, comme un romancier aux intentions conscientes et dont l'œuvre serait l'expression adéquate.

Ce qui s'exprime dans le discours de Hue est une compétence poétique, constamment revendiquée. Par ses nombreuses interventions à la première ou à la troisième personne, le romancier ne cesse de faire valoir son travail personnel, son rôle indispensable dans la narration. Celui qui, dans le prologue, s'est modestement présenté comme le translateur d'une histoire à la fois ancienne et vraie, s'affirme au cours du récit comme la principale source de la narration. C'est ainsi que son savoir-faire est mis en relief. Le roman devient le résultat d'un effort intellectuel, d'un art personnel ; et nous allons voir dans les pages qui suivent la manière dont Hue dispose et conduit son récit pour influencer sur son lecteur.

B. LA CONDUITE DU RÉCIT

Les interventions autoriales, surtout celles qui sont à la première personne et s'adressant au public à la deuxième, permettent de guider le lecteur, de lui montrer ce qui est important, de lui faire délaisser ce qui ne l'est pas. Prendre ce dernier par la main, l'impressionner à l'avance, l'influencer n'est rien d'autre qu'une variation de la *captatio benevolentiae*²⁹. Ce qui importe en premier lieu est de rendre le langage de l'auteur éminemment désirable à la seule fin de rendre le lecteur docile au sens. Et le sens de l'œuvre ne devient crédible que dans la mesure où le lecteur, capté par la voix de l'auteur, se rend sans le savoir au discours de ce dernier. Si l'auteur s'insère dans son texte pour parler, directement ou non, au lecteur de son propre récit, c'est qu'il se montre maître de sa propre réflexion qu'il faut suivre pour arriver au niveau d'éclaircissement voulu par lui.

1. Un récit commenté

Hue fait partie de ces auteurs qui tiennent à guider fortement le lecteur. Ses interventions peuvent correspondre à la composition épisodique. Tout en donnant de la vivacité au texte, elles fonctionnent par rapport à l'agencement de celui-ci puisqu'on les rencontre là où le récit prend une autre direction. Ainsi en est-il lorsque Hue veut revenir sur la reine Medea, après les accords de paix entre Protheselaus et Daunus :

²⁹ Voir Tony Hunt, « The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue, Tradition and the Old French Vernacular Prologues », *op. cit.*, p. 1-23.

De Medea oÿr purrez

Dout cea devaunt oÿ avez [P, 12413-12414]³⁰.

Hue intervient donc fréquemment dans son texte qu'il émaille de commentaires. « Aucun auteur n'aime autant dire "jo cuit"³¹ » que Hue, note Philippe Ménard – le nombre d'occurrences est en effet des plus importants³². Quand Hue dit « jo cuit », ce n'est pas pour montrer qu'il ne contrôle pas l'histoire. Bien au contraire, c'est pour affirmer sa présence, montrer qu'il est là sans trop en avoir l'air. Ainsi ne dit-il pas, à l'exception des prologues, comme on vient de le voir, « je dis » mais « je crois »³³. Il arrive que la formule « jo cuit » se trouve renforcée par le tour « mun escient » dans l'espace du même vers [I, 721, 4307 et P, 1683]. Ces interventions soulignent que le récit, loin de se raconter par lui-même, est mené par un auteur qui laisse entendre sa voix. C'est que celui-ci s'est trouvé un nouveau rôle : commentateur des faits et gestes de ses personnages. Ainsi Hue met-il en relief le fait que les reproches lancés par La Fièvre à Jason sont déplacés [I, 872], que cette dernière s'intéresse plus au héros qu'au gibier capturé [I, 721] car, sans doute, l'aime-t-elle en secret [I, 3878]. Par ces interventions d'auteur, le lecteur est plongé dans les pensées des personnages, comme celles de la reine :

Kar jol quit, al men escient [...]

El li fust asez bone amie

Se il la eüst de bon quer requisite [I, 4307-4311].

On remarque la triple atténuation du commentaire de Hue par les expressions « jol quit », « al men escient » et le système hypothétique à l'irréel du passé. C'est que les

³⁰ Voir aussi les passages où Hue annonce qu'il va s'attarder sur un thème. *Ipomedon*, vers 1113, 5975, 5993 et *Protheselaus*, vers 273, 759.

³¹ Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois*, op. cit., p. 471.

³² Voir *Ipomedon*, vers 541, 721, 872, 1388, 2136, 2141, 2528, 3184, 3365, 3415, 3421, 3628, 3647, 4119, 4307, 5058, 5884, 6568, 7491, 7584, 8295, 9429, 10293, 10308, 10503, 10505, 10506 et *Protheselaus*, vers 1040, 1098, 1771, 1815, 3602, 5814, 5931, 8404, 8448, 8678, 9082, 9108, 11494, 12140, 12662, 12684.

³³ Une seule exception au vers 10664 de *Protheselaus*. Au lieu de dire « jo quit », Hue écrit « jo sui cert ». On note encore dans *Ipomedon*, au vers 2289, une tournure différente : « si jo l'oseo dire ».

propos de Hue ne sont jamais directs mais toujours détournés. Il présente souvent de la sorte des personnages sous une lumière défavorable avant de nier finalement la réalité du fait [I, 6215-6217, 6285-6286, 7845-7848, 8415-8423 ; P, 8003-8005], dans une structure identique introduite par « jo nel di pas... mes ». Hue, tout en faisant entendre sa voix, semble ne pas vouloir trop s'impliquer dans son texte. Bien qu'il cherche à rester quelque peu dans l'ombre, il n'hésite pas pourtant à suspendre l'histoire pour nous faire part de ses commentaires, pour nous faire de malicieuses révélations. Pour Hue, dire « jo cuit », ce n'est pas seulement dévoiler la réalité cachée sous les apparences, c'est aussi laisser transparaître ses sentiments, et faire du lecteur un réceptacle prêt à les recevoir.

On trouve encore des commentaires affectifs avec des clichés d'allure épique, qui font appel à la sensibilité de l'auditeur. Ce sont des formules, consistant à donner une évaluation ou un jugement sous une forme hypothétique, qui comportent le verbe « voir » employé à la cinquième personne, du type « lors veïssiez³⁴ ». On en trouve en particulier dans *Protheselaus*, lors de la description de combats, comme si Hue, témoin des événements, souhaite partager ce qu'il voit avec son auditoire. Hue se sert donc de ces tournures, malgré leur caractère anodin, pour agir sur les sentiments de son public. Lorsque Hue intervient dans son récit, au moyen de ces « chevilles » qui font l'impression d'être superflues, pour s'adresser directement à son public, il se sert de formules toutes faites. Mais celles-ci sont en même temps les mieux motivées parce qu'elles stimulent l'intérêt de l'auditoire et qu'elles attirent l'attention sur les passages

³⁴ *Ipomedon*, vers 2579 et *Protheselaus*, vers 823, 1157, 4147, 8084, 8203, 8217, 8219, 8255, 8482, 9069, 11299, 11392, 11611, 11855, 12090, 12606. Voir aussi le tour présentatif « es vus » : *Ipomedon*, vers 5765, 8604 et *Protheselaus*, vers 1240, 4215, 4722, 4803, 5206, 5320, 5815, 5957, 7625, 8161, 8705, 8821, 9626, 9773, 10009, 11509,

dignes d'importance. En outre, elles ont une fonction articulatoire dans la composition du roman : elles éveillent et guident sans cesse l'assistance³⁵.

Parfois l'intrusion de Hue dans son texte se fait moins franche ; il parle encore à son lecteur, mais de manière indirecte. Une autre façon de faire participer ce dernier est en effet de parsemer le récit d'exclamations qui créent une certaine tension ou qui augmentent celle-ci³⁶. L'auteur fait ainsi trembler ses auditeurs lorsqu'il prie Dieu de protéger Protheselaus :

Mais Deus, qui maint en cel la sus,
Defende Protheselaüs
De mort, de mal e d'encumber ! [P, 1051-1053].

Hue se sert le plus souvent d'expressions et de formules stéréotypées. Elles sont fonctionnelles en tant qu'elles ont l'effet voulu par l'auteur. Ne témoignent-elles pas du plaisir qu'il éprouve en narrant son histoire et de l'intérêt qu'il porte lui-même à la fortune de ses héros ? Enfin, aux moments les plus pathétiques, on dirait qu'il ne s'adresse plus à ses auditeurs et qu'il ne fait qu'exprimer ses réactions personnelles devant les événements. C'est ici que nous trouvons les exclamations, le regret, l'indignation commençant invariablement par « Deus ! », « Ei Deus ! » [I, 7309 ; P, 40, 94, 6427, 12201, 12289, 12382]. Parmi les interventions de ce genre il faut compter également les malédictions, dont la caractéristique formelle est le subjonctif optatif « Dehez eit ! » [I, 549, 673, 4988, 8648] : « Le narrateur fait part de ses sympathies, de ses craintes et, ce faisant, il mobilise les nôtres : sa présence s'exprime dans toute sa force [...] il crée l'illusion de cette présence sur les lieux des événements racontés, en suggérant l'idée d'y participer et de pouvoir influencer sur eux, ce qui lui permet

³⁵ Voir Pierre Gallais, « Formules de conteur et interventions d'auteur dans les manuscrits de la *Continuation Gauvain* », *Romania*, n° 85, 1964, p. 181-229.

³⁶ Voir par exemple *Ipomedon*, vers 7309, 9634 et *Protheselaus*, vers 1860, 1934, 1952, 2062, 2145, 2157-2158, 2533-2535, 3499, 3848, 5854, 6016-6017, 6734, 7176, 8569, 10934, 11783-11784, 12201-12202, 12289, 12382.

d'influencer le public, en l'orientant, sans en avoir l'air, dans ses choix, sa distinction du mal et du bien. On a donc affaire à un moyen très efficace de la persuasion³⁷ ».

Lorsque Hue veut créer un effet poétique qui accentue le sens de ce qu'il donne à entendre, il fait usage de questions rhétoriques. Le but de l'interrogation est l'interrogation elle-même ; elle est moins un appel à une réponse qu'un tour d'élocution voulu pour lui-même. Hue spéculé de la sorte sur l'attente ou la réaction du public, faisant semblant de supposer une question de sa part. Ainsi, afin de revenir à *Ipomedon*, après avoir décrit les préparatifs des chevaliers pour le tournoi, note-t-il : « *Ipomedon, e il ke fait ?* » [I, 3177]³⁸. Dans le même ordre d'idée, on note l'interrogation à caractère exclamatif « *qui chalt ?* », revenant de loin en loin dans les romans de Hue [I, 8545 ; P, 1978, 8267, 8589, 9704].

Mais le plus souvent, bien sûr, une simple assertion, un adjectif ou un adverbe, un petit mot suggestif suffisent à Hue pour traduire ses sentiments, situer un personnage et éclairer le lecteur sur son compte. *Protheselaus*, qui se rend à Evein, n'agit « *mie sagement* » [P, 6482] selon Hue. De nombreuses épithètes narquoises, des qualificatifs malicieux, des remarques piquantes prenant pour cible certains protagonistes sont en définitive des moyens pour l'auteur d'interpeller son lecteur³⁹. Hue, afin d'influer sur l'interprétation du récit, dispose encore de procédés fort efficaces : comparaisons, litotes, euphémismes et hyperboles, surtout dans les descriptions physiques ou morales des personnages⁴⁰. Il suffit de voir le portrait que brosse Hue du vil Leonin, dont le nez est si long qu'il touche les dents qui sortent de sa bouche [I, 7706-707]. Il s'agit ici moins d'informer le lecteur que de l'inciter à la répulsion. Enfin, Hue se sert de discours

³⁷ Katalin Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1992, p. 50.

³⁸ Voir aussi *Ipomedon*, vers 671, 2139, 6218, 8793 et *Protheselaus*, vers 1180, 1861, 2973, 12631.

³⁹ Voir *infra*, chapitre II, p. 156-163.

⁴⁰ Voir *infra*, chapitre II, p. 196-210.

généralisants, de proverbes qui servent souvent de conclusion à un épisode⁴¹. Ils le résumant ou l'éclairent, tout en donnant au lecteur l'impression d'avoir finalement la clef de l'interprétation. En effet, citer un proverbe sur l'amitié après que Protheselaus s'est porté au secours de Menalon en dit long sur les liens qui unissent les deux personnages [P, 10232-10235].

Interpellations du public, commentaires affectifs, interventions destinées à augmenter la tension, autant de procédés utilisés par l'auteur pour stimuler l'intérêt et la compassion de son auditoire, mais qui révèlent en même temps à quel point il participe lui-même aux joies et aux souffrances de ses héros, dont il est pourtant le seul responsable.

2. Le lecteur, complice ou victime de l'auteur

En s'adressant directement ou par des moyens détournés à son lecteur, Hue fait de celui-ci un complice à qui il révèle bon nombre de choses. Ces interventions de l'auteur fonctionnent alors comme des balises qui guident le lecteur dans la compréhension du récit. Ainsi Hue annonce-t-il à son audience ce qui suit au moyen de la traditionnelle anticipation épique. Ces annonces au futur, se rapportant à ce qui va suivre immédiatement, sont introduites par les verbes « dire » et « parler », seuls ou dans des périphrases verbales avec « vouloir »⁴² – ce qui manifeste une volonté d'être clair et précis :

⁴¹ Voir *infra*, chapitre I, p. 69-86.

⁴² « Dire » : *Ipomedon*, vers 33, 1113, 2303, 3563, 3691, 5021, 5078, 5221, 5671, 5975, 7443, 4787, 8627, 9399 et *Protheselaus*, vers 223, 273, 759, 7099, 7345, 7999, 8277, 9630, 10225, 10416, 11704, 11711, 11804, 12094, 12307 ; « Pparler » : *Protheselaus*, vers 2244, 7623, 10345, 11457, 11729. Voir aussi le verbe « savoir » à l'impératif : *Ipomedon*, vers 7335, 7384, 8510 et *Protheselaus*, vers 2973, 10095, 11012, 11595, 11707. Hue peut encore annoncer une aventure à venir en utilisant un tour plus

Un' aventure vus voil dire,
 Pur meulz esclarzier la matire [I, 9977-9978]⁴³.

Hue fait aussi fréquemment à son lecteur de plaisants commentaires sur les situations de ses personnages, le faisant profiter de son omniscience. Il intervient, dans *Ipomedon*, pour évoquer les malheurs de La Fièrè :

Quidez vus, seignurs, ke la Fièrè
 Ne feïst dunc male cher ? [I, 5731-5732].

Il prévient encore son public que l'innocent Jason sera durement tancé par La Fièrè [I, 857-858] ou qu'il arrivera malheur aux chevaliers qui combattent Melander alors amoureux [P, 10070-10071]. Il suggère grâce à l'irréel du passé les pensées secrètes de ses personnages, révélant qu'une femme mariée n'est pas insensible au charme d'un beau chevalier [I, 3084-3086, 3271-3278, 4307-4311]. Les commentaires de Hue visent en définitive à éclaircir et interpréter les comportements de ses héros. Puisqu'il en sait plus que les protagonistes, l'auteur montre par quelques remarques toute leur complexité et fait bénéficier le lecteur de ses connaissances. Hue souligne encore l'ignorance de tel ou tel personnage qui « dist veir, mes pas nel saveit » [I, 1911 et P, 3113, 3247, 3499, 6976]. Lui, qui voit au fond des cœurs, s'empresse de confier au lecteur l'écart qui existe entre la réalité et ce que savent les héros. Ainsi fait-il observer avec insistance qu'il est dans une position privilégiée :

Jo quit ke asez plus l'amereit
 S'il en soüst ço ke jo en sai,
 Mes cel ert uncore en delai,
 Nel savra pas, mun escient,
 A cest premer turneiement [I, 3184-3188].

impersonnel. Voir *Ipomedon*, vers 1614 : « Un'autre aventure li vent » et *Protheselaus*, vers 183-184 : « Tel chose li graantera/ Dunt uncor se repentera », vers 3622-3623 : « Mais petit set de l'aventure/ Que l'en avendra en bref terme », vers 6186-6187 : « Kar tel plaist quide enginner/ Dunt murra maint bon chevaler ».

⁴³ Voir aussi *Ipomedon*, vers 1801-1802 et *Protheselaus*, vers 12413-12414.

L'expression « mun escient » révèle ici l'ironie de l'auteur, qui fait montre d'une apparente incertitude alors qu'il est le seul maître de l'organisation de son récit⁴⁴. Hue se permet ce dernier commentaire parce qu'il connaît l'identité du demi-frère d'Ipomedon, Capaneus. Il n'est donc pas étonnant qu'il dise que ce dernier aimerait davantage Ipomedon, s'il en savait autant que l'auteur. Or, à ce moment de l'histoire – nous n'en sommes qu'au début du roman – le lecteur, s'il sait depuis un peu plus de mille vers que la mère d'Ipomedon a eu un fils d'un mariage précédent, est encore loin de connaître son identité, qu'il n'apprendra qu'à la toute fin de l'histoire. Hue se joue donc ainsi également de son lecteur et de son ignorance.

Hue mystifie son public, lui refusant certaines explications ou les repoussant. Il annonce des événements futurs mais demeure imprécis [I, 1357-1360]. La présentation de Capaneus est ainsi suivie d'une phrase sibylline :

Ore lerroms de li atant,
Asse en orrez an avant [I, 85-86].

Hue ne s'appesantit pas et reste mystérieux. Capaneus réapparaît régulièrement et Hue émaille son récit de commentaires allusifs sur l'identité réelle du personnage [I, 85-86, 3184, 4068-4070, 5506-5507]. Le lecteur se fait bernier par ces allusions qu'il croit exprimer une sorte d'amitié chevaleresque alors qu'il s'agit d'un sentiment fraternel. Sentiment qui prend toute son ampleur à la fin du texte lors de l'ultime combat au cours duquel Capaneus reconnaît son demi-frère grâce une bague que sa mère lui a donnée avant de mourir. Cette reconnaissance, le lecteur n'y avait pas songé. Comment en effet un personnage qu'il connaît depuis le début du texte pourrait-il être le frère inconnu du protagoniste ? Hue se joue de son lecteur d'autant plus qu'Ipomedon, tout au long de l'histoire, ne déploie strictement aucun effort pour découvrir l'identité de son frère

⁴⁴ Voir Dennis Green, « On Recognising Medieval Irony », dans *The Uses of Criticism*, Franckfort, Lang, 1976, p. 11-55, et *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

mystérieux et que Hue feint de laisser de côté l'existence de ce demi-frère qui passe, dans l'économie narrative de l'œuvre, pour une digression. D'autre part, et c'est là qu'on peut voir toute l'astuce de Hue, la scène de reconnaissance par l'anneau vient presque déjà d'être jouée lors du combat précédent. En effet, Ipomedon, luttant contre le vil Leonin, regarde l'anneau qu'il porte au doigt, et le lecteur s'attend à ce que Leonin le remarque aussi, reconnaisse en Ipomedon son frère, ce qui mettrait fin à la guerre. Rien de tel n'arrive, l'assaut reprend et le lecteur est déjoué dans ses attentes, si bien que lorsque Ipomedon lutte contre Capaneus et qu'un cordon de la manicle du héros se rompt, laissant sa main dénudée, il ne pense pas que va se jouer enfin la scène de reconnaissance⁴⁵.

Hue souligne le fort degré de contrôle qu'il exerce tant sur le récit qu'il compose que sur la manière dont il décide de le raconter. Il dit ce qu'il veut, de la façon et au moment qu'il souhaite. Et l'abondance de ses commentaires, la saturation de sa parole dissimule le non-dit. C'est que Hue développe dans ses textes l'écriture du silence. Il s'agit de « passer sous silence, et dans un contexte précis, des éléments narratifs gardés en réserve et qui vont affleurer à distance dans un tout autre espace du récit⁴⁶ ». Cette stratégie du silence se retrouve encore lorsque Hue abandonne abruptement la fille de Daïre dont le lecteur a pourtant suivi avec attention, pendant un bon nombre de vers, les aventures :

N'ai pas ci leisir de descrire
 Sa grant solur ne sa grant ire,
 Kar jo rai asez de el parler
 E cele si aut reposer ;

⁴⁵ Dans les romans de Hue, le lecteur est sans cesse laissé sur sa faim. Ainsi en est-il encore du tournoi de trois jours. Ipomedon, qui a remporté le prix, au lieu de réclamer la main de La Fièvre qu'il souhaite pourtant de tout son cœur conquérir, part en catimini, délaissant les honneurs. Le récit se poursuit et le lecteur est déçu.

⁴⁶ Voir Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources*, op. cit., p. 92.

Tant m'est a o de sa dolur,
Nus truverum aillurs l'amur [I, 7647-7652].

Il est vrai que plus tard le lecteur réentend parler d'amour, mais entre *Ipomedon* et *La Fièvre* cette fois-ci. À la fin d'*Ipomedon*, Hue va jusqu'à montrer son indifférence à l'égard de la curiosité de son public. Qu'il trouve lui-même ailleurs ce qui advint à *Ipomedon* [I, 10544-1055] – il lui faudra lire *Thèbes* ou *Protheselaus* – car Hue écrit : « Ne vus dirrai pas ke il devint » [I, 10546] ! Ce refus affirmé de dire explicitement montre que Hue insiste sur son rôle d'auteur et son talent de conteur plutôt que sur le plaisir ou l'attente du public. Ce dernier est tout bonnement prié d'écouter le récit et de s'en remettre au bon vouloir de Hue. Il impose d'ailleurs, dès le prologue d'*Ipomedon*, le silence à son lecteur : « Or me escotez, si aiez pe ! » [I, 48]⁴⁷. Hue enferme ainsi son auditoire dans un espace étroit, ne lui laissant aucune liberté. Puisque Hue parle, il ne reste plus au public qu'à se taire. Comme l'affirme Sophie Marnette, « il y a donc une nette différence entre la position à la fois toute puissante et centrale du narrateur et la position plutôt secondaire qu'il donne à ses auditeurs/lecteurs⁴⁸ ». Les commentaires de Hue sont les marques de la supériorité de l'auteur omniscient. Le lecteur occupe une place équivalente à celle des personnages. Il a un rôle passif et subit le bon vouloir de Hue. Alors que le lecteur a l'apparence du contrôle dans la mesure où il a accès aux interventions de l'auteur, il est en définitive, comme les protagonistes, sa marionnette.

⁴⁷ On pourrait également penser que Hue reprend ici une vieille formule de la chanson de geste par laquelle le jongleur invitait son public d'auditeurs à se calmer, à se taire, mais aussi à ne pas bouger ou faire du bruit pour l'écouter. La situation serait donc, dans ce cas, fictive. Cette formule pourrait alors constituer un automatisme d'écriture, une cheville. Dans les romans de Hue, le lecteur est toutefois souvent prié d'écouter. Voir *infra*, chapitre III, p. 287-288.

⁴⁸ Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, Bern, Lang, 1998, p. 74.

3. Les invraisemblances et les incohérences

Le lecteur est encore quelque peu déçu – au sens médiéval du terme – devant un certain nombre d'invraisemblances que présente la trame narrative des romans de Hue. Ainsi la femme de Meleager, jusqu'alors appelée simplement la reine, reçoit soudainement, dans *Protheselaus*, un nom, Medea ; c'est qu'elle a cessé de jouer les utilités et va occuper une place centrale dans le second ouvrage de Hue. Jason, le compagnon d'Ipomedon, réapparaît lui aussi dans *Protheselaus* en tant que roi de Rhodes [P, 779-780]. Non seulement il n'a jamais été fait mention, dans *Ipomedon*, d'un quelconque lien qu'aurait entretenu le personnage avec la ville de Rhodes, mais encore il n'est fait aucune allusion, dans *Protheselaus*, au lien de parenté qui l'unit pourtant au héros ; neveu de La Fièvre, il est le cousin germain de Protheselaus. Quant à Egeon, devenu à la fin d'*Ipomedon*, souverain des terres d'Anfion, c'est-à-dire de l'Apulie [I, 10527-10528], il est roi de Calabre dans *Protheselaus* [P, 1458-1462]⁴⁹. Or, si certains éléments sont modifiés, d'autres ne trouvent aucune correspondance d'un texte à l'autre. *Protheselaus* fait référence à un chapeau fabriqué en Inde la majeure⁵⁰ qu'aurait offert la reine à Ipomedon lorsqu'il était son « dru » [P, 1538-1548]. Bien qu'il soit fait mention, dans *Ipomedon*, d'un chapeau porté par le héros [I, 2733], celui-ci n'a pas les qualités magiques évoquées dans le second roman de Hue et n'est pas un présent de Medea. Dans *Protheselaus*, il est encore dit qu'Ipomedon aurait donné un brachet à la reine quand il était son favori ; encore une fois, cela n'apparaît pas dans *Ipomedon*. Protheselaus décide de voyager seul, avec son maître Jubar et un jeune serviteur [P, 1401-1406], car il a entendu dire que son père voyageait de la sorte alors

⁴⁹ On peut évoquer aussi Eurimedon, vassal de La Fièvre dans *Ipomedon* et cousin de la Pucelle de l'Isle dans *Protheselaus*, bien que les deux statuts ne soient pas incompatibles.

⁵⁰ On notera que l'Inde la majeure est la patrie du vil Leonin dans *Ipomedon*.

qu'il est dit, dans *Ipomedon*, que celui-ci fut le premier à voyager en grand appareil [I, 2783-2786].

À l'intérieur d'un même roman, d'autres incohérences se font encore jour. On peut citer à cet égard Latin qui deviendra le roi d'un grand territoire alors que cette heureuse annonce n'aura pas de suite dans le roman [P, 6552-6554] ; le pauvre ermite possédant de riches montures qu'il distribue aux chevaliers [P, 5165-5168 et 7104-7106]⁵¹ ; la bague de la mère d'Ipomedon dont on découvre les pouvoirs curatifs lorsque le héros est blessé par le vil Leonin alors qu'il n'a jamais été fait mention de telles propriétés [I, 9783-9788] ; Protheselaus qui sait lire et écrire [P, 7755] alors qu'au début du roman, ne possédant pas ces compétences [P, 676], il avait besoin des bons offices de son « cleric privé ». Ce même héros, qui soudainement est devenu assez instruit pour écrire une réponse à Jonas, monte aux créneaux du donjon de la Pucelle de l'Isle, dans lequel il est enfermé, pour transmettre un message à son ami par le biais d'un épervier qu'il ne peut avoir alors en sa possession puisqu'il l'a renvoyé à Jonas après le premier échange de lettres [P, 7487-7488 et 7561-7562]. On notera encore un détail amusant : le blanc haubert de Leonin, censé être tout de noir vêtu comme Ipomedon, à un point tel que nul ne peut le distinguer du héros [I, 9632]. Mais si le vil païen a une partie de ses armes de couleur blanche, il serait alors aisé de le différencier de son adversaire. Est-ce à dire que Hue s'est laissé emporté par le style formulaire comme il le ferait dans sa description de la Lombardie, présentée en tant que terre sauvage et déserte⁵² [P, 3877-3879], ou comme lorsqu'il décrit le voyage de ville en ville des émissaires en ne tenant pas compte de la mer qui sépare la Calabre de la Sicile [I, 2097-2100] ? Assurément

⁵¹ On retrouve un cas similaire dans le *Tristan* de Bérout, vers 2739.

⁵² Cette description n'a aucune fonction dans l'économie narrative de l'œuvre et ne correspond en rien aux réalités de l'époque. Voir Jean-Marie Martin, *Italie normandes, XI^e-XII^e siècles*, *op. cit.*

non, car ce phénomène relève d'un procédé conscient, comme nous allons le voir dans le traitement des personnages suivants.

Si Hue abandonne certains des protagonistes de ses romans au point qu'on peut légitimement se demander ce qu'ils deviennent – il est en effet étonnant de ne pas retrouver Capaneus dans *Protheselaus* alors qu'il a joué un rôle central dans *Ipomedon* –, il ressuscite des personnages qui ne sont que des utilités. L'entrée en scène de Daire au vers 7270 d'*Ipomedon* ne manque pas de surprendre le lecteur, étant donné que le héros l'a tué trois mille vers plus tôt [I, 4082]. Il pourrait s'agir d'homonymes, mais il serait surprenant que les deux personnages soient également « roi[s] de Lorraine » [I, 3424 et 7270]. Hue s'empresse d'ailleurs de lever toute ambiguïté. Le Daire du tournoi de trois jours est bien le même que le frère renégat d'Atreus ; pour preuve, Hue note qu'Ipomedon envoie l'un des chevaliers de Daire qu'il vient de vaincre dire à son maître que celui-ci peut voir ici le même chevalier noir qu'il rencontra en Calabre, lors du tournoi auquel il participa [I, 7346-7350]. Un autre mort renaît de ses cendres dans *Protheselaus*. La Pucelle de L'Isle réunit pour ses noces ses fidèles parmi lesquels figure Thessalon [P, 11313] qui a pourtant été abattu par Protheselaus quelque mille vers plus haut [P, 10220]. Thessalon, vassal puissant et bon guerrier, est le seul parmi les invités convoqués à recevoir une quelconque qualification. Il s'agit ici d'un habile moyen pour Hue d'attirer l'attention sur ce personnage et de souligner l'in vraisemblance de sa présence⁵³. Si les résurrections de ce genre se retrouvent ailleurs dans la littérature médiévale – pensons au baron félon tué par Gouernal dans le *Tristan* de Bérout –, il n'est pas question dans les romans de Hue d'une désinvolture de l'auteur. Au contraire, il s'agit d'une intention volontaire de

⁵³ Hue fait mourir Anfion dans *Ipomedon*, personnage qui apparaît dans *Thèbes*. Or, selon les dires de Hue, Ipomedon est censé précéder *Thèbes*, mais Hue n'en est pas à une résurrection près.

bafouer la vraisemblance ; Hue, au lieu de passer rapidement sur de telles données, les revendique – n’insiste-t-il pas en effet sur ces détails ? En procédant de la sorte, Hue annule les données qu’il a lui-même formulées dans les vers précédents. Loin d’être désinvolte et inconséquent, Hue est conscient de son écriture, soulignant le caractère factice de la fiction.

Au milieu des assertions de vérité censées établir la validité du roman [I, 4088, 5078-5080, 5553-5554, 8666 ; P, 4347-4348, 11741], Hue feint l’ignorance [I, 532, 8640 ; P, 2053, 6735, 11318], la maladresse involontaire [I, 7189-7191] et revendique même, on l’a vu⁵⁴, le mensonge [I, 7184-7186, 7175-7178 ; P, 7327-7328]. L’histoire que l’auteur se plaît à faire passer pour authentique, en se présentant comme observateur intéressé de ce qui se passe, en protestant de son ignorance et des limites de son savoir, en ajoutant des protestations de vérité à des endroits où justement le récit n’est pas plausible, contient des passages volontairement incohérents, comme si Hue montrait que le texte, et à travers celui-ci lui-même, pouvait se tromper. La vérité de l’histoire racontée cède la place à la vérité du roman, dont l’écrivain est le seul garant et, en un mot, l’auteur. Les invraisemblances que Hue glisse au milieu de ses romans, en démentant les prétentions de vérité, se font les fondements et la justification d’une écriture. Hue célèbre le pouvoir du langage pour créer l’illusion de la vérité à travers l’extravagance de la fiction⁵⁵. Et on voit ainsi Hue subrepticement commenter l’élaboration du récit en même temps que celui-ci s’élabore.

⁵⁴ Voir *infra*, introduction, p. 3-4 et chapitre I, p. 38-39.

⁵⁵ Voir Roberta Krueger, « The Author’s Voice : Narrators, Audiences, and the Problem of Interpretation », *op. cit.*, p. 124.

Les romans de Hue sont marqués par l'omniprésence de l'auteur qui se montre en train de narrer le récit mais aussi en train de l'organiser. Compositeur du texte, Hue joue fréquemment sur son pouvoir d'auteur. Il ne dit en effet que ce qu'il veut bien dire. Omniprésent, il est aussi omniscient et manipule le destin de ses personnages. Il apporte un sens au récit qu'il construit, sens que le lecteur est prié de découvrir. Le parcours de ce dernier est donc parallèle à celui des héros ; comme ces derniers, il est soumis au bon vouloir de l'auteur.

C. LES RELAIS DE LA NARRATION

Les ouvrages de Hue ne sont pas tout entièrement confiés à une instance de narration unique. À force de dialogues, de résumés, de récits dans le récit, les romans sont assumés, en partie, par la fiction elle-même sous la forme de personnages, qui sont chargés d'alléger quelque peu la tâche du « je » à l'intérieur de la narration, bien que celui-ci reste éminemment présent tout au long du récit.

1. L'agencement des voix narratives

En agencant les répliques des personnages d'une certaine façon et en travaillant sur leur rythme, Hue montre sa propre virtuosité. Ce qui compte n'est pas tant la matière, le sujet du dialogue, que son mouvement, qui révèle l'habileté de l'auteur à jongler avec les mots. Ce sens de la réplique est particulièrement exploité par Hue dans ce qu'il convient de nommer « le dialogue haché ». Hue emploie fréquemment ce type de dialogue, qui ne manque pas de vivacité par les échanges rapides que se livrent les interlocuteurs, lesquels changent parfois à plusieurs reprises dans un même vers. Ainsi, lorsque Ipomedon demande à Egeon qui revient de Calabre des nouvelles de La Fièrre, les répliques se bousculent-elles :

Egeon, sire, dunt venez ?	- Nu l'at ! - Si ad, veir ! - Nu l'at, nun,
- De Calabre. - Dunc me cuntez,	Mes ele est mut pres de l'aveir.
Avez vus la Fièrre veüe ?	- Nu l'est ! - Si est ! - Dites vus veir ?
- Oal, suvent. - Ke fet ma drue ?	- Oal ! - Cument ? - Estre sun gré.
- Bel sire, ele est sein'e heitee,	- Ne pot il estre desturbé ?
Mes de autre part est mut iree.	- Ne quit pas. - Purquei ? - Dirrai vus
- Coment, cheles, ad el barun ?	[I, 7663-7675].

La brièveté des réparties des protagonistes qui parlent tour à tour, la suppression des incisives « dit il » ou « fait il » et la fragmentation de l'octosyllabe accélèrent le mouvement de la discussion et lui donnent un rythme haletant. Loin de composer des dialogues alertes et naturels, Hue hache systématiquement les discours dans lesquels les paroles jaillissent et les mots se précipitent. Ces dialogues artificiels, en rupture avec le rythme naturel de la conversation, Hue les multiplie dans ses deux ouvrages⁵⁶. Or, les interlocuteurs se succèdent si rapidement qu'on ne sait plus très bien qui parle. Ce brouillage, entièrement voulu par Hue, est d'autant plus perturbant si l'on supprime la ponctuation, inexistante dans les manuscrits. Sans guillemets, tirets ou points, il n'est pas toujours aisé de suivre la distribution des répliques. Anthony Holden, dans l'apparat critique d'*Ipomedon*⁵⁷, reconnaît ce problème, qui ne sait, lors du dialogue qui précède le combat entre Ipomedon et le vil Leonin, auquel des deux personnages attribuer les paroles contenues dans les vers 9479-9502. La solution qu'il propose ne saurait, note-t-il, s'imposer de façon péremptoire. Il semble que cela ne soit rien d'autre qu'une astuce ourdie par Hue, qui affuble ses héros d'une armure de même couleur, au point de les rendre méconnaissables aux yeux des protagonistes de l'histoire, et qui leur fait tenir un discours similaire, si bien que le lecteur n'est pas plus capable que les personnages de distinguer l'un de l'autre les deux interlocuteurs.

La démarcation entre les propos des personnages rapportés au style direct et ceux du narrateur qui commente de manière didactique le discours du protagoniste n'est pas non plus toujours aisée à faire ; Anthony Holden se demande parfois quand fermer

⁵⁶ *Ipomedon*, vers 1193-1203, 1331-1353, 1366-1369, 1414-1426, 1433-1438, 1485-1492, 4341-4343, 4398-4400, 4565-4571, 5912-5922, 7664-7675, 7699-7702, 8001-8006, 9239-9243, 9445-9466 et *Protheselaus*, vers 301-305, 689-692, 752-758, 1495-1502, 2121-2128, 2285-2289, 2549-2559, 3463-3466, 3479-3483, 3668-3671, 3755-3756, 3948-3951, 3957-3960, 5489-5495, 6847-6849, 7655-7656, 7689-7695, 7741-7745, 9949-9961, 12554-12559.

⁵⁷ Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, note au vers 9479, p. 568.

les guillemets⁵⁸. Les deux vers qui terminent le discours de Drias et qui notent qu'une femme, quand elle a décidé d'aimer, croit son cœur avant tout [I, 2389-2390] sont-ils à mettre dans la bouche de ce dernier ou s'agit-il d'un commentaire de Hue qui confirme, de manière enthousiaste, les sentiments exprimés par son personnage ? La même difficulté se rencontre dans les six vers qui suivent les plaisanteries des demoiselles gabeuses [I, 3495-3500]. À Ismeine qui considère Ipomedon, déguisé en fou, sur son aspect extérieur, une voix réplique brusquement : « Avoi Ismeine, ke avez dit » [I, 8403]. On ne sait si c'est le nain qui interpelle sa maîtresse ou si c'est l'auteur qui prend la parole afin de tancer directement son personnage, comme s'il l'avait en face de lui. Suit ce vers un proverbe au vilain, et force est de s'interroger sur l'identité de celui qui tient pareil discours. Il n'est pas facile en effet de savoir si cette voix sentencieuse est prise en charge par le protagoniste qui poursuit un discours qu'il illustre par un proverbe, passant ainsi du particulier au général, ou par l'auteur qui glose le discours de son personnage. Nombreux sont les proverbes qui suivent les propos d'un héros, sans qu'on sache avec certitude de quelle bouche ils sortent, celle du personnage lui-même ou de l'auteur⁵⁹.

Un autre passage d'*Ipomedon* est tout aussi problématique :

« Hue ! » dit, « dehez ait tel gui !
 Meuz vaut assez juster aillurs
 Ke teus coups suffir en esturs [I, 4988-4990].

On notera d'ailleurs que l'éditeur, s'il ouvre bien les guillemets au vers 4988 omet de les fermer deux vers plus loin⁶⁰. La coquille de ce copiste des temps modernes, tout aussi scrupuleux que ses devanciers, et par qui les textes nous sont accessibles, attire une fois encore l'attention sur l'usage à faire des guillemets, sur la place où ils doivent

⁵⁸ *Ibid.*, note au vers 1753, p. 533.

⁵⁹ Sur les proverbes, voir *infra*, chapitre I, p. 70-86.

⁶⁰ Une telle omission se reproduit dans *Ipomedon* aux vers 4816, 5644 et 6892.

s'ouvrir et se fermer, si signe de ponctuation il doit y avoir. Dans l'extrait d'*Ipomedon* qui nous intéresse, on est en droit de se demander qui parle, l'auteur ou le personnage. Serait-ce Drias qui, monté sur son destrier, prendrait en charge le propos après avoir lancé une interjection destinée à faire avancer le cheval, ou serait-ce Hue de Rotelande lui-même qui, ayant mentionné son nom, parlerait à la troisième personne ? Le manuscrit B présente une variante intéressante qui règle le problème, inscrivant « fet il » au lieu de « dit ». L'auteur des propos serait donc Drias, c'est du moins ce qu'a compris le copiste de ce manuscrit. Cependant, à aucun autre endroit du texte ni non plus dans le second roman, Hue n'emploie l'interjection « hue ! », et ce ne sont pourtant pas les cavaliers désireux de presser leur monture qui manquent. Le seul « hue » répertorié est le nom de l'auteur, Hue de Rotelande. Croire que Hue, à cet instant, conscient de l'ambiguïté que peut causer son nom, joue avec celui-ci est fort probable, d'autant plus qu'il tient là des propos sur la joute au lit qu'il prend ailleurs directement lui-même en charge⁶¹.

Plus loin, l'éditeur d'*Ipomedon* relève un autre passage quelque peu obscur :

Hui mes pot huer a la trace
Cil remeint a pié en la place [I, 6259-6260].

Si le sujet du verbe du second vers ne peut être que Capaneus qui a perdu son cheval, il est étonnant, écrit Anthony Holden, qu'il soit désigné par le pronom « cil » dont la fonction est d'indiquer un changement de sujet⁶². Ne serait-il pas plutôt possible de voir dans le terme « hui » une altération du nom de l'auteur ? Hue pourrait ainsi « huer a la trace », c'est-à-dire poursuivre en vain, Capaneus reste à pied ; quoi que dise Hue, le protagoniste demeure démonté. Le pronom « cil » aurait alors toutes les raisons d'être employé, exprimant bien un changement de personnes puisque revenant sur Capaneus

⁶¹ Voir *infra*, chapitre III, p. 338.

⁶² Anthony Holden, *Ipomedon, op. cit.*, note au vers 6259, p. 552.

après avoir évoqué Hue. Et que dire de l'expression « huer a la trace » ! Le prénom de l'auteur servirait à créer une expression nouvelle désignant rien de moins que la forme d'écriture de l'auteur. Hue, quand il écrit, est celui qui peut « huer a la trace ». Peut-être ces deux dernières réflexions sur l'emploi du nom de Hue pourront sembler contestables, mais il faut mettre au crédit d'un auteur, dont on a déjà vu les licences poétiques⁶³, que l'usage d'un tel procédé pour inclure son nom dans le texte n'est guère étonnant. Également, ces interprétations permettent de comprendre des vers qui résistent, aux dires d'Anthony Holden, à la compréhension.

En définitive, dans les romans de Hue, souvent on ne sait qui parle. S'agit-il d'un personnage, d'un autre, de l'auteur lui-même ? L'ambiguïté demeure, le lecteur s'interroge et ne sait où donner de la tête, de l'oreille plutôt, face à ces voix narratives qui ont du mal à être différenciées. Comme il arrive aux personnages de Hue de ne pas savoir à qui ils ont affaire – le héros se dissimulant derrière déguisements et prête-noms – il arrive que le lecteur ne sache qui prend en charge l'énonciation, quelle voix narrative prend la parole.

2. Le récit au second degré

Une partie de l'énonciation du roman peut encore être prise en compte par des figures internes à la fiction. Au lieu qu'une instance d'énonciation externe prenne en charge le récit, l'auteur invente des personnages qui incarnent les archives de la fiction⁶⁴. Hue donne ainsi occasionnellement le droit de raconter ou de décrire à l'un des protagonistes, créant explicitement un narrateur autre que lui-même. Si un tel narrateur

⁶³ Voir *infra*, chapitre II, p. 154-193.

⁶⁴ C'est ce que Genette appelle le récit métadiégétique. Voir Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 241-243.

agit pendant une longue période, c'est-à-dire si son activité devient une narration étendue, sa voix peut être indistincte de celle de l'auteur⁶⁵. Chez Hue, les aventures des protagonistes sont entrecoupées de commentaires opérés par des personnages secondaires souvent bavards. À la place d'une simple description des faits, on trouve de longs monologues. Il n'est pas rare qu'une séquence narrative soit redoublée par une séquence discursive entre deux personnages, dont l'un répète à l'autre l'essentiel des événements que le lecteur vient de lire. Ce dernier a alors droit à une seconde version des mêmes faits, cette fois assumée par le « je » du personnage qui parle.

À la différence de Chrétien dans *Érec et Énide*, par exemple, qui refuse de faire une seconde fois le récit des aventures qu'il a déjà racontées⁶⁶, Hue se plaît à répéter celles de ses protagonistes par le biais d'un personnage. Dans *Protheselaus*, un valet se fait l'écho d'un ouï-dire et raconte à la Pucelle de l'Isle que le héros a vaincu le roi de Danemark alors qu'il venait conquérir la Bourgogne [P, 7760-7763]. Mais c'est surtout dans *Ipomedon* que la narration des aventures d'un personnage est redoublée par le récit d'un protagoniste. Thoas, le chambellan du roi Meleager, retrace chaque soir les événements qui ont eu lieu au cours du tournoi [I, 4355-4412, 5401-5442, 6417-6504]. Le dernier récit de Thoas est lui-même redoublé par celui de Sicanius qui fut également témoin des faits [I, 6441-6446]. Les interventions de Thoas fonctionnent comme des synthèses des faits d'armes survenus chaque jour que dure le tournoi. C'est aussi l'occasion pour Ipomedon de faire à son tour le résumé de ses propres exploits, mais à mots couverts, vantant la prouesse de ses chiens et ses performances cynégétiques⁶⁷.

⁶⁵ Voir Peter Dembowski, « Monologue, Author's Monologue and related Problems in the Romance of Chrétien de Troyes », *Yale French Studies*, n° 51, 1974, p. 102-114.

⁶⁶ *Érec et Énide*, *op. cit.*, vers 6316-6318 : « Mais a reconter le vos lais,/ Por ce que d'ennui croist son conte/ Que deus foiz une chose conte » et vers 6475-6478 : « Li reconters me seroit griés,/ Car li contes n'est mie briés,/ Qui le voudroit recommencier/ Et les paroles renuncier ».

⁶⁷ Voir *infra*, chapitre II, p. 173-174.

C'est donc non à un mais à deux résumés des mêmes faits que le lecteur a droit en l'espace de quelques dizaines de vers. Il faut encore noter que Thoas, présenté comme un homme de parole [I, 6472], dit pourtant que le chevalier vermeil a été envoyé prisonnier à La Fièvre [I, 6452-6456]. Or, seul son destrier le fut, le combattant ayant obtenu le droit de poursuivre le tournoi sous d'autres armes [I, 5761-5764]. Il ne s'agit pourtant ni d'un mensonge ni d'une erreur de Thoas, mais plutôt d'une autre incohérence de l'auteur qui, comme on l'a vu⁶⁸, se plait à en placer ici et là dans ses textes.

À la fin d'*Ipomedon*, bien que le lecteur connaisse pour l'avoir lue son histoire, le héros lui-même en fait le résumé lorsqu'il retrouve Capaneus [I, 10253-10281]. Et en trente vers, ce sont les principaux épisodes du roman qui sont évoqués : Ipomedon fut le « vadlet » qui servit La Fièvre par amour, il fut celui que le roi Meleager rencontra dans la forêt et qui devint le compagnon de Capaneus, il fut celui qui après avoir été le « dru la reine » participa au tournoi sous des armures différentes et offrit ses chevaux au roi et aux siens, il fut encore celui qui, arrivé en Pouilles, trouva son père mort, refusa la couronne et erra de contrées en contrées. Ce récit est lui-même dédoublé parce que repris par Perseus qui, témoin de la scène de retrouvailles entre les deux frères, s'empresse de le raconter à La Fièvre, non sans y ajouter la victoire d'Ipomedon sur le vil Leonin [I, 10341-10404]. Et le lecteur a droit à un second condensé du roman. On est en droit de se demander la raison d'une telle insistance ; pourquoi en effet Hue redouble-t-il son histoire d'un récapitulatif fait par le héros, lui-même repris par un autre protagoniste ? C'est que chaque personnage donne à son récit une coloration individualisée dont le destinataire se borne à enregistrer les conclusions. Ipomedon, face

⁶⁸ Voir *infra*, chapitre III, p. 305-308.

à Capaneus, expose ainsi sa volonté d'assurer sa renommée [I, 10279] tandis que Perseus explique à La Fièvre que le héros a agi par amour pour elle [I, 10366-10367]. On remarquera que, dans les deux récits, la volonté d'Ipomedon de ne pas se découvrir est mise en avant [I, 10247-10248 et 10400]. Tous ces récits sous forme de synthèse et effectués par des tiers s'attardent donc sur des passages où le héros a dissimulé son identité. Ils ont donc bien une fonction explicative ; l'auteur s'assure, en révélant les mystères de son texte, que ceux-ci soient bien compris du lecteur, quitte à être redondant.

Si l'on ne peut qualifier à bon droit d'auteurs les personnages qui font le récit des événements que le lecteur vient de lire, l'auteur du roman, lui, emploie cette technique pour opérer à l'intérieur de son œuvre une écriture au second degré qui, sous couvert d'offrir une perspective démultipliée, propose en fin de compte au lecteur une vision unique, celle de l'auteur. Ces récits sont en effet des exemples de la présence de l'auteur dans son œuvre. Ce dernier interrompt lui-même l'histoire pour commenter et expliquer le sens de son récit, par l'intermédiaire d'un personnage-utilité qui constitue en quelque sorte la mémoire du texte. Ce faisant, il laisse le lecteur sur l'impression que le texte s'auto-produit et s'auto-explique.

3. La mise en abyme

« Déconcertante, car elle met en question la linéarité du texte ; séduisante, car elle suscite la réflexion sur la narrativité du texte, et provoque ainsi une prise de conscience de son fonctionnement⁶⁹ », la mise en abyme est un autre relais de la

⁶⁹ Mieke Bal, « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, n° 29, 1978, p. 116.

narration⁷⁰. Ce procédé, que le Moyen Âge connaît bien au travers de l'*exemplum*, non seulement suppose une connaissance approfondie du récit pour replacer dans l'économie générale du texte toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient, mais aussi implique la reprise d'un référent, d'un aspect pertinent et surtout continu du texte. Ainsi l'auteur, sans en avoir l'air, par l'utilisation d'*exempla*, mène-t-il le lecteur par la main, le conduisant vers l'interprétation, la leçon qu'il a choisie de donner à son ouvrage.

Le récit des aventures de Protheselaus est interrompu par des épisodes qui ne semblent pas indispensables à l'intrigue générale, mais qui ne se révèlent pourtant pas gratuits. Au contraire, ils condensent et réfléchissent l'intrigue. Le combat fratricide qui oppose Protheselaus à son aîné Daunus est décliné de la sorte à plusieurs reprises, dans le second roman de Hue, selon les degrés de parenté ou d'amitié qui existent entre les différents personnages, comme on l'a vu précédemment⁷¹. Ces combats entre membres de la même maison servent de leçon afin de prévenir les ravages de tels conflits et les problèmes que ne manquent pas de susciter les droits de succession ; ce qui est particulièrement visible lors de la lutte entre Melander et Encalidès, au cours de laquelle on apprend que le premier a été, comme Protheselaus, spolié de son héritage. Cette « vertu de l'exemple » a une fonction persuasive ; elle a pour effet immédiat de convaincre par l'intermédiaire de l'analogie. « Le combat fratricide est chose mauvaise » serait donc la morale de *Protheselaus*.

Or, l'opposition farouche de deux frères en lutte l'un contre l'autre pour la possession d'un royaume devait éveiller des souvenirs précis dans le domaine

⁷⁰ La mise en abyme est réflexive et métadiégétique. Voir Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 242-243. Sur la mise en abyme, on pourra également consulter Lucien Dallenbach, *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 52.

⁷¹ Voir *infra*, chapitre I, p. 101.

Plantagenêt, qui se rappelait les combats fratricides menés à partir de la fin du siècle précédent par les héritiers de Guillaume le Conquérant. Robert Courteheuse, duc de Normandie, fils écarté du trône par son père, avait lutté successivement contre ses deux frères, Guillaume II le Roux puis Henri I^{er} Beauclerc, devenus à sa place rois d'Angleterre. À la mort de ce dernier en 1135, la guerre de succession reprit, cette fois entre Mathilde, la fille de Henri I^{er}, et Etienne de Blois, petit-fils de Guillaume le Conquérant. Devenu roi d'Angleterre, Etienne renonça à la couronne, après la mort de son fils, et reconnut celui de Mathilde, le futur Henri II Plantagenêt, comme son successeur à qui devait échoir la couronne en 1154. Quelques années plus tard, en 1173, les fils de Henri II fomentèrent une révolte en Normandie, se rebellant contre la volonté de leur père de remettre des terres prélevées sur leurs biens à leur plus jeune frère, Jean Sans-Terre. La mort accidentelle du fils aîné de Henri II, Henri le jeune, en 1185, annonça de nouveaux conflits avec Richard et Geoffroi⁷². Dans les années 1185-1190, période de la composition de *Protheselaus*, le lecteur ne peut qu'avoir en mémoire tous ces conflits fratricides tournant autour de la spoliation d'un héritage ; il ne peut que penser à la vieille malédiction des Plantagenêt que Geoffroi résuma si bien à l'un des envoyés de son père, Henri II : « Ne savez-vous pas qu'il est dans notre propre nature, héritée de celle de nos ancêtres, de ne pas nous aimer les uns les autres, et que le frère doit toujours lutter contre le frère et le fils contre le père⁷³ ». Dans *Protheselaus*, le combat fratricide entre le héros et son aîné ne se termine pas dans un bain de sang, mais par l'« heureuse » disparition de Daunus, laissant Protheselaus seul héritier des domaines paternels.

⁷² Voir par exemple, Martin Aurell, *L'Empire des Plantagenêts*, 1154-1224, Paris, Perrin, 2003, et Michael Altschul, *Anglo-Norman England*, 1066-1154, Londres, Cambridge University Press, 1969.

⁷³ Rapporté par John Harvey, *Les Plantagenêts*, Paris, Plon, 1960, p. 19.

Aussi, les allusions à la réalité contemporaine au sein de la fiction sont le signe que le poète ne se laisse pas guider par une histoire qui lui aurait été léguée et dont il ne serait que le dépositaire, mais montrent qu'il est le maître de cette histoire qui conjugue sa fantaisie avec certains impératifs contextuels, colorés par son métier d'écrivain. Et on verra, dans les pages qui suivent, que Hue, à l'intérieur même de la fiction, parle beaucoup de son monde et de sa propre personne.

Hue semble rendre sa narration perméable aux discours de ses personnages, qui prennent alors en charge l'énonciation. Or, l'auteur joue de manière subtile sur le contrôle qu'il exerce sur ces discours. Sous couvert d'être présentés de façon spontanée, presque indépendante, ils sont strictement inclus au sein du discours de Hue, mêlés aux mots qui sont les siens, si bien qu'on se demande même parfois qui parle vraiment, l'auteur ou ses créatures livresques. En définitive, il ne reste que la voix de l'auteur. Bien que celui-ci se dissimule derrière son texte, il fait sentir sa présence, de plus en plus grandissante au fil du récit, dans la mesure où les procédés qu'il emploie nous font nous interroger sur le fonctionnement de la narration et attirent l'attention sur l'expression littéraire. L'auteur impose donc sa présence et fait du roman un texte lié au déchiffrement d'une personnalité, ou plus exactement d'une figure, d'une image de l'auteur,.

II. UNE « PSEUDOGRAPHIE »

Si un grand nombre de textes restent anonymes, il en est portant en leur sein une signature qui, lorsqu'elle n'est pas due à l'« engin » d'un auteur ou d'un copiste désirant attacher le texte à un grand poète dont le renom ne pourra que retomber sur l'œuvre à laquelle il travaille⁷⁴, n'est souvent qu'un prénom si fréquent dans l'onomastique médiévale que l'on se demande s'il n'échappe pas à la catégorie des noms propres. En effet, savoir qu'un dénommé Chrétien est l'auteur d'un *Guillaume d'Angleterre* suffit-il pour rattacher ce dernier ouvrage à l'œuvre de Chrétien de Troyes ? Parfois, ces noms semblent n'être que des sobriquets à connotation sociale ou morale difficilement interprétables. Ainsi le nom de maître Requis, l'auteur de *Richars li biaux*, peut-il être un simple pseudonyme, si on comprend le terme comme le participe passé adjectivé du verbe « requerre », qualifiant un personnage « distingué » ou « habile »⁷⁵. Quant au toponyme qui complète quelquefois le nom, il peut tout aussi bien désigner une origine, un habitat ou encore une dépendance féodale. Il arrive encore que le nom d'auteur ne soit qu'une ruse de la langue ou de l'activité littéraire elle-même. *La Mule sanz frein*, qui abonde en situations familières aux romans de Chrétien de Troyes, est due à un auteur au nom « anti-Chrétien » : Païen de Maisières⁷⁶. Au Moyen Âge, rien n'est moins sûr que le nom qui, dans le prologue ou l'épilogue, signe l'écrit. Peut-on dès lors penser assigner à ce nom un statut autobiographique⁷⁷ ? Est-il vraisemblable que le public médiéval ait pu interpréter ce nom dans un sens autoréférentiel, étant donné que

⁷⁴ Pensons à la *Mort le roi Artu* attribuée à Gautier Map.

⁷⁵ Voir l'introduction de *Richard le beau*, Paris, Champion, 2004, p. 7-8.

⁷⁶ Païen de Maisières, *La Mule sanz frein*, édité par R. Johnston et D. Owen dans *Two Old French Gauvain Romances*, Edimbourg et Londres, Scottish Academic Press, 1972, p. 61-116.

⁷⁷ Voir Paul Zumthor, « Autobiographie au Moyen Âge ? », dans *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 163-180.

l'actualisation du « je » de l'auteur varie en plus selon les circonstances de diffusion ; la première personne étant prise en charge par le lecteur public, qui peut changer d'une lecture à une autre ?

La notion d'autobiographie s'applique difficilement au Moyen Âge puisque de la personne d'un auteur nous ne savons pour ainsi dire rien. Subsistent cependant, dans le texte, diverses traces du personnage de l'auteur, c'est-à-dire de l'auteur tel que l'œuvre elle-même est susceptible de le représenter, car, comme le note Anne Berthelot, « l'écrivain est moins une personne qu'un personnage, voire même qu'un procédé littéraire tout neuf⁷⁸ ». L'auteur n'a en effet d'autre identité que celle que l'œuvre construit de toutes pièces. Il n'existe que parce que le texte le montre en situation et en actes. C'est parce qu'avant de devenir un être, l'auteur est d'abord une figure, une image, qu'il est acteur de son propre rôle à l'intérieur du texte. Est-ce à dire que l'auteur ne serait, en définitive, abordable, envisageable, palpable même, qu'à travers sa propre fiction, son autofiction ?

⁷⁸ Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, op. cit., p. 8.

A. LA FICTION D'UNE CONNIVENCE PERSONNELLE

La personnalité de l'auteur nous est accessible, bien qu'imparfaitement, au niveau des catégories sociales⁷⁹. Il est en effet parfois possible de déterminer l'appartenance de l'auteur à la classe des troubadours, des fonctionnaires écrivains, des clercs. Or, non seulement ces classes restent difficilement identifiables, mais encore c'est l'examen des qualités internes du texte qui nous pousse à ranger l'auteur dans l'une d'entre elles ; et cette méthode reste empirique et donc des plus douteuses. C'est du texte lui-même qu'on peut, laborieusement, tirer de rares renseignements, souvent hypothétiques, sur l'auteur. Et souvent, ils ne renseignent pas tant sur certains aspects de sa personnalité que sur son code imaginaire.

1. L'identité de Hue de Rotelande

Nous sommes en pleine spéculation en ce qui concerne l'identité de Hue de Rotelande et son statut social. Quelques critiques se sont ainsi plu à romancer la vie de Hue. Par exemple, Gervais de La Rue écrit que, parce qu'à son époque les romans du roi Arthur et de ses chevaliers étaient trop nombreux, Hue a délaissé les fables armoricaines et galloises dont il avait été bercé pourtant dans son enfance⁸⁰. L'allusion à Gautier Map dans *Ipomedon* fait dire à Alan Bate que Hue et Gautier étaient pris dans une « querelle de clocher⁸¹ ». Enfin, Marie-Luce Chênerie pense que « si Hue ne fait aucune référence à Chrétien de Troyes, tant apprécié dans l'orbite des Plantagenêts et en

⁷⁹ Voir Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 67.

⁸⁰ Gervais de La Rue, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands*, op. cit., p. 286.

⁸¹ Voir l'introduction d'Alan Bate aux *Contes pour les gens de cour*, op. cit., p. 48.

cours princières, c'est sans doute qu'il enviait secrètement celui qu'il devait considérer à juste titre comme son plus dangereux rival⁸² ». Ces commentaires cependant ne reposent sur aucune donnée vérifiable et restent des avis personnels purement abstraits.

Si l'on regarde les textes de Hue, on pourrait penser, en raison des marques d'oralité dans ses romans⁸³, que celui-ci est un ménestrel, comme on l'a dit pour Chrétien de Troyes⁸⁴. Or cette oralité ne consiste pas en la trace d'une tradition à peine passée au XII^e siècle, mais, puisque simulée et feinte, elle est un effet d'écriture⁸⁵. C'est parce qu'il semble connaître le latin, parce qu'il a une culture spécifique, et que seule une catégorie de gens était susceptible au XII^e siècle de disposer de telles connaissances, qu'on peut encore supposer que Hue était un membre du clergé. Toutefois, dans le prologue de *Protheselaus*, les « moines ners de l'abbaye » [P, 21] sont fortement critiqués. Faudrait-il alors voir, comme Marie-Luce Chênerie, en Hue « un clerc à l'esprit fort émancipé et sans nuances, affecté d'une violente misogynie », dans la mesure où cette attitude « n'est pas rare dans le monde clérical parce qu'elle traduit selon G. Duby une peur de l'Eve tentatrice ou une rancune secrète⁸⁶ » ? Quand on pense en effet à un auteur du Moyen Âge, on a tendance à privilégier le profil d'un clerc. Pourtant, Hue cherche plutôt à se démarquer des clercs, soulignant que, contrairement à lui, ils refusent de diffuser le savoir [I, 21-32]. Dès le prologue de son premier roman, Hue se définit ainsi négativement par rapport aux clercs, opposant son travail au leur. Cependant, l'épithète de clerc au Moyen Âge englobe tous ceux qui ont reçu la tonsure

⁸² Marie-Luce Chênerie, « Introduction à *Protheselaus* », *op. cit.*, p. 191.

⁸³ Voir *infra*, chapitre III, p. 285-288 et 295-297.

⁸⁴ Voir Evelyn Vitz, « Chrétien de Troyes : clerc ou ménestrel ? Problèmes des traditions orale et littéraire dans les cours de France au XII^e siècle », *Poétique*, n° 81, 1990, p. 21-42.

⁸⁵ Voir Carla Casagrande et Silvana Vecchio, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII^e et XIII^e siècle) », *Annales E.S.C.*, n° 34, 1979, p. 913-923.

⁸⁶ Marie-Luce Chênerie, « La Dénomination des personnages féminins dans les romans de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 352.

et qui jouissent, à des degrés différents, des privilèges de cléricature⁸⁷. Les allusions que Hue fait à deux de ses contemporains, Hugué de Hongrie [I, 5520], un clerc qui s'y connaît dans les choses de l'amour⁸⁸, et Gautier Map [I, 7186], ainsi que la manière dont il fait référence à ces derniers – se plaçant dans une situation à la fois de rivalité et de complicité avec eux – font penser que Hue pourrait, lui aussi, avoir occupé des fonctions similaires à la cour Plantagenêt, comme tend à le croire Danièle Reigner-Bohler⁸⁹. Or, Hue n'emploie jamais, à la différence de Wace par exemple⁹⁰, l'expression « clerc lisant » pour se définir et ne fait aucune allusion à une fonction qu'il aurait pu remplir auprès du *princeps litteratus* qu'est, au XII^e siècle, Henri II Plantagenêt. On ne trouve pas développé non plus, dans les œuvres de Hue, le thème cher aux *clerici regis*, celui du clerc écartelé entre les Muses et la cour, entre la *schola* et la *curia*, initié par Jean de Salisbury dans son *Policraticus* – paradoxe soulignant la difficile coexistence de l'action et de la réflexion, du pouvoir et de la vertu, et insistant sur le caractère inconciliable de l'agitation de la cour et du loisir studieux de l'étude, qu'on retrouve chez Gautier Map, Pierre de Blois ou encore Giraud de Barri⁹¹. Au contraire, Hue critique les clercs lisant qui prétendent avoir un message à faire passer, en soulignant tout ce que la transmission d'une source peut avoir de mensonger et en prenant soin de

⁸⁷ Voir René Poncet, *Les Privilèges des clercs au Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1975.

⁸⁸ Si un clerc doit se tenir loin des femmes (le concile de Latran II, en 1139, est clair à ce sujet : toute clérogamie est proscrite), cette situation est dans les faits mal respectée. Voir Yves Grava, « Le Clerc marié », *Le Clerc au Moyen Âge, Senefiance*, n° 37, 1995, p. 231-242.

⁸⁹ Danièle Régnier-Bohler, « ... D'armes et d'amour », *op. cit.*, p. xix.

⁹⁰ Wace, *Le Roman de Rou*, *op. cit.*, vers 179-180 : « Treis reis Henriz vi et conui/ E clerc lisant en lur tems fui ».

⁹¹ Voir Jean-Marie Boivin, « Les Paradoxes des *clerici regis* : l'exemple, à la cour d'Henri II Plantagenêt, de Giraud de Barri », *Le Clerc au Moyen Âge, Senefiance*, n° 37, 1995, p. 45-61 ; Laurence Harf-Lancner, « L'Enfer de la cour : la cour d'Henri II Plantagenêt et la mesnie Hellequin (dans l'œuvre de Jean de Salisbury, de Gautier Map, de Pierre de Blois et de Giraud de Barri) », dans *L'État et les aristocraties, XI^e-XVII^e siècle, France, Angleterre, Ecosse*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989, p. 27-50 ; Jean-Guy Gouttebroze, « Entre les historiographes d'expression latine et les jongleurs, le clerc lisant », *Le Clerc au Moyen Âge, Senefiance*, n° 37, 1995, p. 215-230.

citer, justement à ce moment-là, Gautier Map [I, 7186]⁹². Exception faite des clercs, qui détiennent de surcroît le monopole de l'enseignement au Moyen Âge, la culture et l'instruction sont, dans une moindre mesure, l'affaire de quelques notables lettrés par héritage ou conviction personnelle. Se pourrait-il enfin que Hue soit de leur nombre ? Cela semblerait curieux de la part d'un auteur qui écrit sous le patronage d'un seigneur de Monmouth, Gilbert Fitz-Baderon.

On pourrait alors penser que Hue est un lettré rompu à la culture antique, un lecteur des textes de son époque – les nombreuses références aux romans antiques et bretons qui parsèment son œuvre l'attestent – plutôt attaché à une cour secondaire et intéressé par la vie et les événements locaux, comme en témoignent les allusions à la réalité contemporaine parsemées dans ses romans⁹³.

2. Le détail autobiographique

Hue n'est pas, à première vue, un auteur avare du détail autobiographique ; il donne en effet dans ses œuvres un certain nombre de précisions sur ses origines. Il se dit à plusieurs reprises « de Rotelande » [I, 33, 7176, 10552, 10553, 10561 ; P, 1, 12696], ville qu'Anthony Holden propose d'identifier à Rhuddlan, localité galloise du comté de Flint⁹⁴, sans que l'on sache s'il s'agit de son village natal ou d'un lieu de résidence. Hue termine également son premier ouvrage en indiquant qu'il possède une maison à

⁹² Voir *infra*, chapitre I, p. 39-41. Faut-il voir encore dans certains commentaires licencieux de Hue sur lesquels nous reviendrons plus loin et dans lesquels il se met lui-même en scène en rivalité avec ses personnages, tous chevaliers, un écho des débats du clerc et du chevalier, d'autant plus que certains textes développant ce thème sont anglo-normands et datent à peu près de l'époque de Hue ? Sans doute non, dans la mesure où Hue ne se situe pas sur la place publique pour un débat, mais se contente de parler de ses capacités sexuelles. Au sujet du débat entre le clerc et le chevalier, voir Marie-Geneviève Grossel, « Savoir aimer, savoir le dire, notes sur les débats du clerc et du chevalier », *Le Clerc au Moyen Âge, Senefiance*, n° 37, 1995, p. 277-293.

⁹³ Voir Marie-Luce Chênerie, « Introduction à *Ipomedon* », *op. cit.*, p. 36.

⁹⁴ Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 8

Credenhill [I, 10571], située à quelques kilomètres de Hereford. Il faut enfin noter qu'il dédie son second roman⁹⁵ à Gilbert Fitz-Baderon, quatrième seigneur de Monmouth⁹⁶ [P, 12701, 12723]. Les dates de composition de ses ouvrages ainsi que ces dernières indications géographiques laissent à penser que Hue aurait vécu à la fin du règne de Henri II Plantagenêt, au pays de Galles.

Le cas de Hue semble des plus simples dans la mesure où nous connaissons son nom, son lieu de résidence et l'identité de son mécène. Or, la qualité de la langue employée dans les deux romans se distingue à peine, aux yeux d'Anthony Holden, du français utilisé à la même époque dans l'ouest de la France⁹⁷. Mary Legge souligne d'ailleurs que la famille du mécène de Hue est d'origine bretonne⁹⁸. Rohese, la femme de Baderon de Monmouth et donc la mère de Gilbert, est issue d'une famille originaire du Calvados. Sa fille, qui se prénomme également Rohese, épouse Hugues de Lacy, seigneur de Ludlow, situé près de la frontière galloise, dont la famille, bien qu'originaire du Calvados, est établie dans la région de Hereford. Faudrait-il voir encore Hue comme un descendant de Robert de Rhuddlan, un chevalier normand vassal du comte de Chester, Hugues d'Avranches, qui, après avoir participé à la bataille d'Hastings en 1066, bâtit le château de Rhuddlan, comme le propose Mary Legge⁹⁹ ?

⁹⁵ Voir Mary Legge, « La Précocité de la littérature anglo-normande », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 8, 1965, p. 347 ; Rosalind Field, « The Anglo-Norman Background to Alliterative Romance », dans *Middle English Alliterative Poetry and its Literary Background*, Cambridge, Brewer, 1982, p. 56 ; Judith Weiss, « A Reappraisal of Hue de Rotelande's *Protheselaus* », *op. cit.*, p. 105. Tous croient que Hue a écrit *Ipomedon* pour plaire à Gilbert Fitz-Baderon, mais Hue ne fait aucune allusion à ce seigneur dans son premier roman. Les vers 1769-1770 d'*Ipomedon* donnent l'impression que le seigneur de Hue ne le récompense guère, ce qui cadre mal avec l'image de seigneur généreux donnée à Gilbert à la fin de *Protheselaus*.

⁹⁶ Pour des précisions d'ordre bibliographique, on consultera Henry Ward, *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, *op. cit.*, p. 729-730.

⁹⁷ Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁸ Mary Legge, « Les Origines de l'anglo-normand littéraire », *op. cit.*, p. 52. Une petite imprécision se glisse dans les propos de Legge, qui ne fait pas la distinction entre les deux Rohese, la mère et la fille.

⁹⁹ *Ibid.*

Si ces dernières remarques semblent en tous cas rattacher Hue à l'ouest de la France et faire de lui le descendant d'un continental installé dans l'île de Bretagne, il n'en demeure pas moins fort attaché aux marches galloises. Le goût de Hue pour la chronique locale est manifeste dans *Ipomedon*, qu'il fasse référence au siège de Rouen [I, 5348-5349] par Louis VII en 1174 qui marqua tant les imaginations dans le domaine Plantagenêt, à Rhys ap Gruffydd [I, 8839-8843], prince gallois qui résista à l'invasion anglo-normande dans la Galles du sud, ou aux marchés de Hereford qu'il connaît bien [I, 5348]. Il faut également relever les allusions à Huce de Hongrie [I, 5520-5522], chanoine de Hereford¹⁰⁰, et à Gautier Map [I, 7185-7186]. Le motif des combats fratricides, qui traverse les deux romans de Hue, on l'a vu¹⁰¹, fonctionne encore comme un *exemplum* faisant référence au monde Plantagenêt, tandis que les possessions normandes de Sicile fournissent le cadre de l'action desdits romans.

Hue, comme tous les auteurs anglo-normands, et c'est là l'une de leur particularité¹⁰², dit son nom et fournit des informations locales et personnelles tant à son sujet qu'à celui de son patron, qui donnent l'occasion au lecteur de construire un contexte social et culturel. Ces allusions historiques constituent des données contrôlables permettant de situer et de caractériser l'œuvre tout en aidant à établir une complicité entre auteur et public, ce dernier pénétrant ainsi dans l'intimité du premier.

¹⁰⁰ Sur ce dernier, voir Marie-Luce Chênerie, « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 206.

¹⁰¹ Voir *infra*, chapitre III, p. 318-319. La situation de la reine Medea, liée à *Ipomedon* avant d'épouser Protheselaus, fait songer à celle d'Aliénor d'Aquitaine, ayant aimé le père, Geoffroi Plantagenêt, avant le fils, Henri.

¹⁰² Voir Mary Legge, « Les Origines de l'anglo-normand littéraire », *op. cit.*, p. 45, et Rosalind Field, « *Ipomedon* to *Ipomadon A* : two Views of Courtliness », *op. cit.*, p. 140-141.

3. L'historicité de la composition

Cependant, le fait de consacrer des vers à la mise en place de l'auteur dans son milieu, ou plutôt dans un cadre fictionnel qui reproduit les conditions réelles, ne souligne-t-il pas la volonté de l'écrivain d'élaborer une figure auctoriale et de la montrer en pleine gestation ? Dater son œuvre, c'est en effet s'inscrire dans un moment de l'histoire littéraire ; raconter des anecdotes personnelles, c'est avoir le souci de s'individualiser. En définitive, il s'agit pour le poète d'être identifié, d'être reconnu, non pas tant comme individu que comme auteur. Hue projette moins une figure individualisée de lui-même, de sa propre personne, qu'il n'esquisse l'image qu'il veut donner de sa fonction d'auteur.

Ce que nous savons de Hue provient exclusivement des passages à caractère autobiographique qu'il a insérés dans ses romans, séquences qu'il faut prendre avec précaution puisque sujettes à caution. Le ton qui peut caractériser certains de ces passages – pensons à la conclusion d'*Ipomedon* – volontiers grivois et brocardeurs, empêche de les prendre au pied de la lettre. Si la vie de l'auteur n'apprend rien de pertinent sur le dessein, la nature et le fonctionnement des textes, ce n'est pas le cas de l'historicité des propos à connotation autobiographique qu'il tient. « L'historicité est le caractère de ce qui veut être cru, de ce que veut croire la communauté qui reçoit le texte¹⁰³ ». Hue a le souci de « faire vrai », en passant par la présence de repères temporels et spatiaux bien réels. Or, la multiplication des précisions géographiques ou historiques contemporaines de l'auteur sert habituellement, dans un roman, à accorder du crédit à la fiction, à montrer que l'histoire racontée est aussi vraie que les allusions à

¹⁰³ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 29-30. Voir aussi Hans Robert Jauss, « Chanson de geste et roman courtois », *Studia Romanica*, n° 4, 1963, p. 65.

la réalité quotidienne de l'auteur¹⁰⁴. Il n'en est rien chez Hue. Ce dernier souligne le caractère mensonger de la fiction, et qui plus est, dans un passage faisant allusion à l'un des hommes de son temps, Gautier Map, connu à l'époque pour être le chroniqueur de la vie à la cour de Henri II. Si ce dernier ment et se trompe, il cesse alors d'être un témoin privilégié et digne de foi. La référence à un tel personnage ne peut donc servir de caution pour accréditer la vérité quotidienne, historique, et conséquemment celle de la fiction.

Utiliser des noms de lieux et de personnages historiques pour « faire vrai » plonge le lecteur dans le monde de Hereford et lui fait côtoyer les personnalités contemporaines, donnant ainsi à la fiction une couleur d'archive. Toutefois, ces lieux et personnages, bien que doués d'une réalité géographique ou historique, perdent leur identité existentielle pour n'en garder que les apparences, le semblant. C'est-à-dire que les noms de lieux et de personnes ne proviennent de nulle part ailleurs que du récit qui leur donne un statut littéral et littéraire. La référence à la réalité extratextuelle, historique, sert à renvoyer au *moi* de l'auteur, qui n'est qu'une construction littéraire. Il s'agit d'une projection idéalisée du rôle qu'il aimerait se voir attribuer dans la société¹⁰⁵ et, dans le cas de Hue, du rôle surtout qu'il souhaiterait jouer dans sa propre histoire, dans sa propre fiction, comme nous allons le voir dans les pages qui suivent.

¹⁰⁴ Voir Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources*, op. cit., p. 53.

¹⁰⁵ Voir Jean-Claude Mühlethaler, « Les Masques du clerc pour parler aux puissants. Fonctions du narrateur dans la satire et la littérature "engagée" aux XIII^e et XIV^e siècles », *Le Moyen Âge*, n° 96, 1990, p. 286.

Hue a à cœur d'établir son identité propre d'auteur, grâce à son nom et à des indications d'ordre autobiographique, alors que tant d'écrits restent à la même époque encore anonymes. Les renseignements que l'on peut réunir sur lui n'apprennent pourtant rien de bien concret sur sa vie. Ils nous font entrevoir une image de l'auteur tel qu'il veut bien se représenter. Celui-ci apparaît alors comme une construction personnifiée, fondée sur la lecture de ses textes. Cela nous renvoie à un individu créé par ses travaux et non à un personnage historique. Il convient donc de distinguer l'homme comme tel et l'homme dans le texte, c'est-à-dire Hue dans l'Histoire et Hue dans son histoire, dans sa fiction. Hue semble en effet être, dans ses textes, le héros d'une aventure, celle de l'écriture de sa propre fiction.

B. L'AUTOFICTION

On ne peut, comme le remarque John Grigsby¹⁰⁵, segmenter le narrateur médiéval selon le schéma de Gérard Genette (homo-, hétéro-, extra-, intradiégétique) en raison de la virtualité de celui-ci dans son texte, qui n'entrerait que dans une seule catégorie : l'extra-hétérodiégétique, désignant un narrateur présent dans la narration mais absent de l'histoire. Or, Hue se révèle une entité présente à la fois dans la narration et dans l'histoire qu'il raconte, à un point tel qu'il entre lui-même en rivalité avec ses personnages. À travers la narration de l'histoire des héros de Hue se fait jour non pas tout à fait la narration de l'histoire de l'auteur – puisque tout ce qu'il raconte est sujet à caution – mais celle de sa propre fiction ; en d'autres termes son autofiction.

1. Définition

Le concept d'autofiction, dont Philippe Gasparini retrace l'historique et tente d'expliquer la fortune, l'évolution et les contradictions dans un ouvrage récent¹⁰⁶, est une création fortuite de Serge Doubrovsky. Le mot « autofiction » apparaît en effet pour la première fois dans une prière d'insérer, destinée aux directions des journaux dans un but promotionnel, qui fut reportée sur la quatrième de couverture de *Fils*¹⁰⁷. Dans les deux occurrences du terme que présente ce texte, l'orthographe varie puisque ce néologisme est tantôt écrit avec un tiret, tantôt sans. Pour Doubrovsky, l'autofiction est

¹⁰⁵ John Grigsby, « Narrative Voices in Chrétien de Troyes », *op. cit.*, p. 267.

¹⁰⁶ Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

¹⁰⁷ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977. Isabelle Grell montre que dans le brouillon de *Fils*, intitulé *Le Monstre*, le mot « autofiction », apparaissant dans un passage qui ne sera pas conservé par la suite, vient du fait que le héros du roman imagine que ses rêves pourraient servir à la matière d'une *fiction* qu'il écrirait à bord de son *auto*. Et voilà le terme créé ! Voir Isabelle Grell, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction ? », dans *Genèse et Autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, p. 39-51.

un « récit littéraire d'événements et de faits strictement réels¹⁰⁹ », ce qui sous-entend que la fiction est représentation littéraire, c'est-à-dire que c'est la forme même du récit qui transforme les faits réels en fiction. Parce qu'une autofiction est bien écrite et présente des trouvailles stylistiques, elle relève davantage de l'œuvre d'art que du simple témoignage factuel ; elle est donc autre chose qu'une autobiographie.

Cependant, un autre sens apparaît que celui que lui donne Doubrovsky du fait, comme le remarque Philippe Gasparini, de l'ambiguïté sémantique du mot « fiction » ; on comprend alors le mot « autofiction » dans une acception conforme à l'addition sémantique de ses deux composants : une fiction sur soi¹¹⁰. C'est ainsi que des poéticiens, parmi lesquels figurent Gérard Genette ou Philippe Lejeune, prennent le mot en quelque sorte au pied de la lettre, ne se souciant pas de la valeur référentielle que pouvait lui donner Doubrovsky. Pour Philippe Lejeune par exemple, le mot valise qu'est « autofiction » permet d'envisager la fictionnalisation de soi ; le critique préconise de « réserver cette distinction aux textes dans lesquels le narrateur identifiable à l'auteur s'attribue des aventures manifestement imaginaires¹¹¹ ». Pour lui, l'autofiction est une autobiographie sans pacte dans laquelle l'auteur s'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement les siennes. Gérard Genette valide l'emploi du mot en ce sens pour caractériser des ouvrages qui montrent un auteur-narrateur-personnage dans des situations imaginaires¹¹².

Débutent donc une sorte de controverse autour du sens à donner à ce terme, dans la mesure où Doubrovsky, refusant de voir son concept lui échapper, réaffirme et développe sa conception de l'autofiction. Cette dernière ne saurait être une simple

¹⁰⁹ Serge Doubrovsky, *Fils*, op. cit., quatrième de couverture.

¹¹⁰ Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, op. cit., p. 109.

¹¹¹ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1984, p. 65.

¹¹² Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 86-87.

affabulation autobiographique étant donné que ce type de récit n'est pas rétrospectif mais prospectif ; l'auteur ne raconte pas sa vie passée mais la cherche dans une « fausse fiction » qui est l'histoire d'une « vraie vie », celle du texte¹¹³.

L'autofiction apparaît de la sorte comme un concept pourvu de deux définitions antinomiques, l'une stylistique qui fait de l'autofiction une sorte d'aventure du langage, l'autre référentielle qui insiste sur la fictionnalisation du pacte autobiographique affectant l'histoire du narrateur-personnage ou son identité. Or, ces deux définitions apparaissent bien vite comme réductrices. Deux colloques autour de l'autofiction sont alors organisés, l'un en 1992, l'autre en 2005¹¹⁴. Au cours du dernier, un consensus se dégage pour employer le mot dans une acception plus générale. L'autofiction se situe entre l'autobiographie et le roman, entre une posture de vérité et de fiction, au sens de création de l'imaginaire en littérature. À la différence de l'autobiographie, elle n'est pas assomption du « je » mais problématisation du « je » auctorial. Contrairement au roman, elle présente « un questionnement identitaire qui se traduit par une fragmentation de la narration, notamment par le biais de l'intertextualité qui “multiplie les strates” d'énonciation¹¹⁵ ». Enfin, l'autofiction ne saurait être non plus un roman autobiographique dans la mesure où l'identité auteur-héros est établie dans le premier et n'est que suggérée dans le second. En raison de ces derniers éléments, Philippe Gasparini propose la définition suivante :

Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation personnelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité et

¹¹³ Serge Doubrovsky, « Autobiographie, vérité, psychanalyse », dans *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 77.

¹¹⁴ Les actes de ces colloques ont été publiés : Jacques Lecarme, Philippe Lejeune et Serge Doubrovsky (sous la direction de), « Autofictions et Cie », *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n° 6, 1993, et Jean-Louis Jeannelle et Catherine Violet (sous la direction de), *Genèse et Autofiction*, *op. cit.*

¹¹⁵ Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, *op. cit.*, p. 274.

d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience¹¹⁶.

Les poéticiens, et Doubrovsky le premier, ont surtout exploité le concept d'autofiction pour faire entrer les écritures du moi dans la modernité, voire la postmodernité, quelle que soit la définition qu'on peut bien donner à ce dernier terme. Le concept était d'avance contaminé par le nouveau roman puisque né avec lui, en lui (voir *Fils* de Doubrovsky). Les recherches eurent par la suite pour objet les autobiographies, ainsi évoqua-t-on Rousseau ou La Rochefoucauld. Bien que Philippe Gasparini indique que l'autofiction n'est pas forcément le fait des ouvrages les plus récents et que les plus anciens sont peut-être les plus novateurs¹¹⁷, citant ici et là quelques auteurs intéressants des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles¹¹⁸, la littérature médiévale n'est jamais évoquée, à la seule exception de Dante. Aucune étude (tout au moins n'en avons-nous pas trouvé) ne porte d'ailleurs sur l'autofiction en contexte médiéval. Pourtant, on retrouve chez Hue de Rotelande, comme nous allons le voir, toutes les caractéristiques propres à l'autofiction.

2. Style et thématique

L'autofiction se définit par un certain nombre de traits que rassemble et commente Philippe Gasparini dans son ouvrage¹¹⁹, et dont on remarque la présence dans

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 311. L'auteur propose de remplacer le terme « autofiction » par celui d'« autonarration » en raison des définitions contradictoires que le concept a reçues par le passé. Nous verrons, dans les années qui viennent, si ce dernier terme s'impose ou s'il est promis à l'oubli, tels ceux de « roman personnel », « roman-autobiographie », « bi-autobiographie », « récit auto-socio-biographique », « récit transpersonnel », « nouvelle autobiographie », « autofabulation »...

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 311.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 273, 297 et 304. Une belle étude serait d'ailleurs à faire sur l'autofiction chez Casanova. Il suffirait de se pencher sur certains passages abondamment commentés dans les notes de bas de pages de la collection Bouquins.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 301-311.

les textes de Hue dès lors qu'on les passe en revue. Sur le plan de la forme, l'autofiction se caractérise par une innovation stylistique, une invention verbale qui laisse la part belle à l'oralité. Les œuvres de Hue, comme on l'a vu¹²⁰, sont émaillées de commentaires qui révèlent l'omniprésence de l'oralité. Cependant, là n'est pas l'originalité de Hue, surtout que tout roman médiéval porte en son sein formules de conteur et adresses à l'auditoire, mais dans le ton employé dans son œuvre. C'est justement la tonalité des romans de Hue qui embarrassa tant les critiques, valut tant de commentaires négatifs à ces ouvrages qu'ils ne savaient comment classer¹²¹ et fit dire à Anthony Holden que, au regard des textes du XII^e siècle, *Ipomedon* faisait figure d'exception car « il s'agit, sans aucune doute, d'une composition comique, et ceci non pas de façon intermittente, comme c'est le cas pour un grand nombre de romans contemporains, mais constante¹²² ». L'examen du lexique, que nous avons effectué plus haut¹²³, montre bien qu'il fait figure d'incongruité dès lors qu'on met en parallèle les textes de Hue avec ceux de ses confrères. Là donc se trouve l'originalité formelle de Hue. Le second critère pour caractériser l'autofiction est l'emploi intensif du commentaire interne. Nous avons vu également au début de notre étude¹²⁴ que Hue multiplie les autocommentaires, que ce soit dans les prologues et dans les épilogues de ses romans ou à l'intérieur même de son histoire qu'il n'hésite pas à interrompre pour exposer ses vues, notamment sur la vérité de la fiction qui ne peut être, au vu de l'allusion à Gautier Map, qu'intrinsèquement mensongère.

Quant au contenu, trois thèmes relatifs à la filiation, à la mise en abyme de l'écrivain et à la sexualité caractérisent l'autofiction. Pour ce qui est de la filiation, si est

¹²⁰ Voir *infra*, chapitre III, p. 283-288 et 295-298.

¹²¹ Voir *infra*, introduction, p. 14-15.

¹²² Anthony Holden, *Ipomedon*, *op. cit.*, p. 53.

¹²³ Voir *infra*, chapitre II, p. 154-193.

¹²⁴ Voir *infra*, chapitre I, p. 33-48. Voir aussi *infra*, chapitre III, p. 295-300.

bien exploité le motif du combat fratricide qui structure *Protheselaus* et résonne de loin en loin dans *Ipomedon* ainsi que le jeu sur l'anonymat du héros et la dissimulation de sa filiation, nous l'avons montré¹²⁵, Hue ne dit mot sur ses propres ancêtres ou descendants, quoiqu'il soit possible de tirer quelques déductions de ses dires¹²⁶. Dans le domaine de l'autofiction, le principal avatar du thème de la filiation est celui de la mémoire collective. Et chez Hue, nul n'est besoin de rappeler l'utilisation qui est faite du proverbe et de la somme d'intertextes exploités, que ceux-ci appartiennent aux romans arthuriens ou antiques¹²⁷. Au sujet de la représentation de l'écrivain dans son œuvre, dont le but est de souligner la condition matérielle de ce dernier, nous avons vu que Hue ne cesse de se présenter en traducteur, respectueux (faussement certes) de ses *auctoritates* et fidèle sujet de son commanditaire¹²⁸. Il se met en scène en train de trouver le texte ancien, de le lire, de le traduire et de l'arranger car il dispose d'un savoir qu'il doit transmettre à ceux qui n'y ont pas accès, ignorant la langue dans laquelle le manuscrit-source est consigné¹²⁹.

Enfin, le dernier thème de l'autofiction, la sexualité dans sa libre expression et dans sa représentation, se retrouve dans les romans de Hue¹³⁰. Outre toutes les allusions qui font, chez Hue, de la *fin'amor* une conception courtoise fondée sur

¹²⁵ Voir *infra*, chapitre I, p. 101-103, chapitre II, p. 243-280 et chapitre III, p. 318.

¹²⁶ Voir *infra*, chapitre III, p. 326-328.

¹²⁷ Voir *infra*, chapitre I, p. 70-86 et 110-131.

¹²⁸ Voir *infra*, chapitre I, p. 35-70.

¹²⁹ Seule manque dans les œuvres de Hue la dernière subdivision du thème de la filiation, à savoir le deuil. Il est vrai que Hue ne l'exploite guère. Toutefois, cette absence pour notre étude est de peu d'importance dans la mesure où la question de la mort et de son corollaire le deuil est différemment configurée au Moyen Âge. Sur cette question, voir Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, ou Danièle Alexandre-Bidon, *La Mort au Moyen Âge, XII^e-XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1998.

¹³⁰ On voit ainsi que si l'autofiction traite de sexualité, ce n'est pas tant, comme le croit Philippe Gasparini, parce qu'elle est née dans un contexte soixante-huitard et postfreudien de libération sexuelle que parce qu'elle est une caractéristique intrinsèque de l'autofiction. Sur la sexualité des lettrés au Moyen Âge, on consultera Jacques Voisenet, « Figure de la virginité ou image de la paillardise : la sexualité du clerc au Moyen Âge », *Le Clerc au Moyen Âge, Senefiance*, n° 37, 1995, p. 569-578.

l'accomplissement sexuel¹³¹, l'auteur invite, à la fin d'*Ipomedon*, dames et demoiselles, qui se seraient refusées à l'amour et auraient été excommuniées par le dieu Amour, à lui rendre visite dans sa maison de Credenhill. Il promet de se charger de leur donner l'absolution grâce à une charte qu'il possède, métaphore du membre viril [I, 10571-10580]. Hue glisse encore à quelques reprises dans ses textes des allusions érotiques à sa propre vaillance sexuelle. Dans *Ipomedon*, tandis que le héros prend à la légère les baisers que lui donne la reine, Hue prend la parole pour dire que s'il avait été à la place d'*Ipomedon*, il aurait profité de la situation :

Certes, jo nel fereie pas,
Einz i metteie mut grant peine,
Tant ke tastee fust la veine
Par unt le mal si la teneit [I, 5516-5519].

Dans *Protheselaus*, Hue nous dit que si une femme de sa connaissance lui avait demandé ne serait-ce que la moitié de ce que l'épouse d'Egeon demande à son héros, il aurait été plus vigoureux que ce dernier :

Jo sai tel dame en cest païs,
S'el me aveit la meité requis,
Certes, quant jo dire le dei,
Il ne remaindreit mie en mei [P, 1741-1744].

Hue joue avec l'horizon d'attente de son auditoire en dehors de l'espace du roman. En effet, inviter des femmes chez lui, à la fin d'*Ipomedon*, c'est présupposer qu'elles ont de telles attentes. Se comparer à ses héros en soulignant qu'il a un plus grand appétit sexuel que ceux-ci, c'est dire qu'une femme, si elle se comportait comme l'un des personnages féminins, trouverait en Hue un « partenaire sexuel ». Aussi, ces allusions placent l'auteur dans une situation de promiscuité, de rivalité avec ses personnages. Comparant les capacités amoureuses de ses protagonistes à celles qu'il se prête, Hue devient à part

¹³¹ Voir *infra*, chapitre II, p. 229-239.

entière un personnage de l'histoire qu'il raconte. Son lecteur se fait, malgré lui, complice et confident des amours de Hue. L'auteur émerge ainsi de son histoire pour s'adresser directement à son public, en le poussant du coude, comme un spectateur camarade.

3. Le télescopage des temps

L'autofiction se caractérise enfin par un traitement particulier du temps, qui n'est pas retracé linéairement, mais qui évolue selon deux principes de fragmentation et d'hétérogénéité¹³². Tous les paramètres du temps sont ainsi bousculés : l'ordre (le texte multiplie les retours en arrière et les anticipations, enchâsse des *exempla* – récits au second degré qui renforcent la dislocation), la durée (on trouve des expansions, des résumés, des pauses, des ellipses), la fréquence (les discours répétitifs abondent, destinés à rappeler certains épisodes importants). Chez Hue, le temps se divise, s'enroule, se dilate, se condense, se télescope lui-même. On peut distinguer plusieurs régimes de temporalité enchevêtrés dans *Ipomedon* et *Protheselaus*. D'abord, un temps chronologique simple, celui du récit principal, permet de suivre l'enchaînement des événements depuis le départ des héros en aventure jusqu'à leur couronnement. Un temps « subjectif », ensuite, vise à dédoubler et figer le temps. C'est le cas lorsque des personnages secondaires refont le récit d'un événement qui s'est déjà produit¹³³. Le temps patine, et défilent devant les yeux du public une nouvelle fois les mêmes aventures. Troisièmement, dans un temps « cyclique », les mêmes événements se reproduisent de façon décalée, les mêmes personnages et les mêmes signes (motifs) se

¹³² Voir Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, op. cit., p. 306-309.

¹³³ Voir *infra*, chapitre III, p. 314-320.

retrouvent, dans des couches temporelles différentes. C'est surtout dans *Protheselaus* que cela se manifeste avec le plus d'insistance dans la mesure où l'on a l'impression que l'histoire du père est rejouée par le fils, refaite et parcourue par les mêmes personnages réincarnés.

Ce télescopage des temps, puisqu'il réitère des scènes et redouble des personnages, révèle la fragmentation et l'extension des identités dans les romans de Hue. La dissimulation du nom des deux héros, souvent désignés au moyen de surnoms (comme le « dru la reine » pour Ipomedon) est le signe d'une crise d'identité. D'ailleurs, Ipomedon et Protheselaus ont les mêmes sentiments, les mêmes caractères, la même lucidité, le même rôle dans l'action respective de leurs romans. Ils sont tous deux physiquement semblables, et le fils apparaît comme la réincarnation du père ; il est aimé ou détesté en raison de sa grande ressemblance avec Ipomedon, à un point tel qu'on peut se demander s'il est bien un personnage à part entière ou la simple réminiscence de son géniteur¹³⁴. On remarque encore chez Hue l'apparition de « doubles » et le télescopage de certaines identités. Le chevalier rouge qui apparaît le troisième jour du tournoi dans *Ipomedon* n'est rien d'autre qu'un avatar du héros, qui avait revêtu le jour précédent des armes vermeilles. Ipomedon, à la fin du roman, en raison de son armure noire, est identifié au vil Léonin, et doit se mouler, à partir de là, dans le rôle qui lui est imposé. Comme l'aurait fait son rival s'il avait été victorieux, il va claironner sous les murs du château de La Fièvre. Sur un autre plan, on a vu qu'il était facile de reconnaître dans les personnages de Hue des démarquages de héros issus de romans de prédécesseurs et de contemporains. Dans les œuvres de Hue, le modèle arthurien tend à se superposer au modèle antique¹³⁵. Il faut encore noter la récurrence,

¹³⁴ Voir *infra*, chapitre I, p. 138-140.

¹³⁵ Voir *infra*, chapitre I, p. 110-131.

ou le retour des mêmes personnages à des époques différentes, avec une identité plus ou moins transformée. C'est ainsi que Daire et Thessalon, qui étaient pourtant morts, refont leur apparition quelques vers plus loin¹³⁶. On retrouve aussi dans *Protheselaus* de nombreux protagonistes d'*Ipomedon* qui ont traversé le temps non sans quelques transformations¹³⁷.

Le brouillage des identités, que met en valeur le télescopage des temps, souligne le questionnement de l'auteur sur son identité propre. En effet, le comportement des personnages motivé par la nécessité de taire leur nom, et que certains critiques ont tenté d'analyser d'un point de vue psychologique ou sociohistorique avec peu de résultats¹³⁸, n'a d'autre but que de faire valoir l'identité de l'auteur. N'est-il pas étonnant de voir des protagonistes ne jamais révéler leur nom, si ce n'est sous forme de surnoms et de sobriquets qui ne renseignent en rien sur leur identité, tandis que l'auteur lui-même réaffirme à maintes reprises son nom, Hue de Rotelande, et toujours au cas sujet¹³⁹, tout au long de ses ouvrages ? Cette « explosion » de la temporalité et de l'identité procède d'une véritable technique, et non d'une simple facétie de l'auteur¹⁴⁰, perturbant les mécanismes d'identification et de projection, pervertissant l'illusion référentielle, autorisant une véritable relance du récit au delà de l'histoire des personnages, et ouvrant au genre romanesque un territoire nouveau et inexploré. Car, s'il y a « crise » du personnage chez Hue, elle est purement littéraire et est celle du personnage-auteur, véritable protagoniste de sa propre aventure scripturaire.

¹³⁶ Voir *infra*, chapitre III, p. 307-308.

¹³⁷ Voir *infra*, chapitre I, p. 138-140.

¹³⁸ Voir *infra*, introduction, p. 9-17, et Philippe Haugeard, « Liberté de la fiction et contrainte du genre, le cas d'*Ipomedon* de Hue de Rotelande », *op. cit.*, p. 131-140.

¹³⁹ Voir *infra*, chapitre III, p. 291.

¹⁴⁰ C'est ce que nous affirmions dans « Hue de Rotelande, un narrateur facétieux », dans *O Riso na Cultura Medieval*, Lisbonne, Presses de l'Université de Lisbonne, 2005, p. 1-12.

Il existe donc plusieurs strates temporelles qui s'entrecroisent dans les romans de Hue. Celui-ci introduit, et c'est là le principe premier de l'autofiction, une distorsion entre différents temps, ce qui lui permet, au sein même de son texte, de traiter de sa propre histoire. Il y a le temps de la fiction qui correspond au temps des aventures des héros – et dont on vient de voir plus haut les paramètres –, le temps de la narration qui donne l'illusion que le moment de la lecture du texte est simultanément à celui des péripéties des personnages – c'est ce que soulignent les formules de conteur qu'on a étudiées au début du chapitre III –, et le temps de l'écriture qui montre la composition du livre en train de se faire – nous l'avons évoqué au chapitre I¹⁴¹. C'est de ce dernier temps, moins visible au premier abord tant le récit des péripéties des protagonistes est rocambolesque et les formules de conteur abondantes, que nous allons parler à présent.

Hue se présente dans l'acte d'écriture dans les prologues de ses œuvres. On le voit en train de rédiger et d'offrir son texte à un public. Prenant le masque, on l'a vu¹⁴², du traducteur soucieux de transmettre un savoir qui sans lui tomberait dans l'oubli, il brouille deux chronologies, celle du récit et celle de la production littéraire. Son premier ouvrage, dans la mesure où il raconte l'histoire du père, est bien la source de *Protheselaus*, qui retrace les aventures du fils. Or, Hue, à la fin de *Protheselaus*, annonce qu'il parlera bientôt des exploits des enfants de son héros ; et voilà le second ouvrage de Hue devenu la source d'un autre texte ! Cependant, à la fin d'*Ipomedon*, Hue ne mentionne pas *Protheselaus*, comme on pourrait s'y attendre de la part d'un auteur qui prend soin à la fin de son deuxième roman d'en annoncer un troisième, mais

¹⁴¹ Cette terminologie : temps de la narration, temps de l'écriture et temps de la fiction est celle de Sylvie Lécuyer qui a étudié cette superposition temporelle dans *Jehan et Blonde*. Voir Sylvie Lécuyer, « L'Espace et le temps dans *Jehan et Blonde*, temps de l'écriture, temps de la narration et temps de l'histoire », dans *Un Roman à découvrir : Jehan et Blonde de Philippe de Remy*, Paris, Champion, 1991, p. 51-83 et « Les Jeux de l'écriture dans *Jehan et Blonde* : un art du trompe-l'œil », dans *Un Roman à découvrir : Jehan et Blonde de Philippe de Remy*, Paris, Champion, 1991, p. 141-169.

¹⁴² Voir *infra*, chapitre I, p. 50-69.

Thèbes [I, 10541-10543]. Ce dernier ouvrage n'est pas présenté comme un hypotexte, mais comme un « rejeton » – vu le ton employé alors par Hue – d'*Ipomedon*. Puisque le roman de Hue relate les aventures d'Ipomedon, qui fut l'un des chefs argiens partis en guerre contre Thèbes, et que ces événements ont eu lieu avant ceux de *Thèbes*, il est tout naturel qu'*Ipomedon* soit la source de *Thèbes*. L'ouvrage de Hue racontant les enfances d'Ipomedon devient donc, du fait même de son contenu, antérieur à un texte écrit pourtant quelque cinquante ans plus tôt. La chronologie de la fiction « autorise » ainsi Hue à obtenir le statut de fondateur d'un cycle – qui enchâsse *Thèbes* – et donc de devenir un *auctor*.

S'opère un nouveau brouillage temporel lorsque Hue inscrit l'œuvre dans la durée réelle de sa vie de romancier. Partageant la même conjonction historique que son lecteur, il fait entrer son récit dans son quotidien. Ainsi n'hésite-t-il pas à faire allusion à l'histoire locale, rappelant la déconfiture de Rhys app Gruffyd [I, 8941-8950] ou les marchés de Hereford où s'échangent des potins [I, 5348-5358]. Outre le lot d'anachronismes propres aux romans médiévaux qui renvoient plus au temps de l'auteur qu'à celui des personnages¹⁴³, Hue évoque les modes de son temps¹⁴⁴ et insère son roman dans les mentalités de l'époque, avec la place donnée aux relations vassaliques et les problèmes d'héritage et d'alliance¹⁴⁵. Si Hue insère de courts aperçus qui situent l'action dans la réalité de son temps, c'est qu'il est mû par le désir de présenter les manières et la vie de sa propre époque. L'histoire racontée par le roman cesse alors

¹⁴³ On remarquera que les romans de Hue sont touchés par un certain exotisme oriental. Il est question de « besanz », de « taspiz », de « tîret osterin », de « haubert jazerant », d'un « almazor » de « Inde la majur ». Hue a sans nul doute en tête le Royaume des Deux-Sicile, domaine Plantagenêt.

¹⁴⁴ Voir *infra*, chapitre II, p. 203-210.

¹⁴⁵ Voir *infra*, chapitre III, p. 327-329.

d'être celle des personnages pour devenir celle de l'auteur¹⁴⁶. La voix de Hue « parasite » le roman, brise la linéarité du récit, pour laisser apparaître l'auteur non pas tant comme *auctor* que comme un simple homme ; c'est ce que soulignent les allusions à l'ardeur sexuelle de Hue. Se comparer aux protagonistes dont le lecteur suit les aventures depuis quelques centaines de vers permet à Hue d'exister, de prendre littéralement corps. L'auteur devient un acteur à la réalité physique tangible, capable de satisfaire les goûts de son exigeant public – et il suffit, pour en avoir confirmation, d'aller à Credenhill tâter de sa « charte ». À la *translatio studii* du prologue d'*Ipomedon* répond, dans l'épilogue, une sorte de *translatio iucunditatis*. La première a pour but de faire obtenir à Hue une autorité auctoriale, lui permettant de revendiquer la création littéraire, la seconde lui donne le moyen d'exister en tant qu'individu à part entière. Si le premier type de *translatio* permet à Hue d'attirer jusqu'à lui l'autorité de ses devanciers et de devenir un auteur, le second type lui permet de « capter » le plaisir des personnages pour en faire le sien propre. On remarquera que les digressions sur les protestations de vérité participent de la *translatio studii* et celles sur les capacités sexuelles de l'auteur à la *translatio iucunditatis*. Par cette dernière *translatio*, Hue acquiert la possibilité d'être un protagoniste de l'histoire qu'il raconte, son public se faisant confident de ses amours. L'auteur est donc, chez Hue, un véritable personnage. D'ailleurs, la fin d'*Ipomedon* souligne ce phénomène :

Ipomedon a tuz amanz
 Mande saluz en cest romanz
 Par cest Hue de Rotelande
 De part le deu d'amur cumande
 Des or mes lealment amer
 Sens tricherie e sens fauser [I, 10559-10564].

¹⁴⁶ Voir F. Warren, « Notes on the Romans d'aventure », *Modern Language Notes*, n° 13, 1898, p. 345-346.

Selon la façon dont on le ponctue, ce passage peut se lire de deux manières. Soit Ipomedon salue tous les amants et Hue leur ordonne, au moyen de son roman et au nom du dieu Amour, d'aimer loyalement, sans tricher ni mentir, soit Ipomedon salue tous les amants *par l'intermédiaire* de Hue de Rotelande et au nom du dieu Amour, leur ordonne d'aimer loyalement, sans tricher et sans mentir¹⁴⁷. Et l'on voit ainsi l'auteur devenir le personnage de son propre personnage, Ipomedon s'exprimant par l'entremise de Hue. L'auteur n'est plus alors que le jouet du héros, un prête-nom.

En entrecoupant sa trame narrative par des évocations de ses propres désirs, qu'ils soient scripturaires ou sexuels, Hue provoque une rupture de la narration et la saisie du roman sur des plans différents : la littéralité de l'aventure de ses héros et le dire personnel de l'auteur. Les allusions « autofictives » de Hue créent un réseau intertextuel entre l'histoire imaginaire des périples des protagonistes de ses romans et l'histoire supposée réelle de l'auteur, qui fait ainsi valoir son droit à l'existence. Hue s'engage dans son texte et finit par se mettre lui-même en scène comme acteur de son récit. Se croyant, en tant qu'auteur, le point de mire d'un public qu'il pense pouvoir intéresser par ses impressions et ses allées et venues, il se soustrait à l'accaparement de son texte et de ses autorités littéraires en se choisissant lui-même comme sujet de son œuvre. Pour la première fois, l'auteur devient plus important que son texte. Or, cet auteur n'est chez Hue qu'un personnage fictif, propre à rivaliser avec les protagonistes

¹⁴⁷ Au vu de la ponctuation choisie dans son édition d'*Ipomedon* (virgule après « romanz » et point-virgule après « Rotelande »), c'est ce dernier sens qui a été privilégié par Anthony Holden.

des romans. Et c'est bien le propre de l'autofiction, où tout est par ailleurs asserté, que d'affirmer d'une voix référenciée et falsifiable qu'il est absolument vrai et totalement irréfutable que tout n'est qu'illusion et incertitude, et qu'il n'est de vérité que le mensonge littéraire.

Ore entendez, seignurs, mut ben ;

Hue dit ke il n'i ment de ren.

Ffors aukune feiz, neent mut [I, 7175-7177].

CONCLUSION

Texte et intertexte

La tradition romanesque, telle que définie par Paul Zumthor¹, à la fois garante de modèles fonctionnant comme norme et fondant une communauté d'adhésion entre le texte et le lecteur, constitue un véritable réservoir de thèmes, de personnages et de structures, qui fait un récit en contrepoint de tout roman qui y puise nombre d'éléments. Un tel roman fait jouer les transparents déposés les uns sur les autres, combine, surimprime les voix. Le texte premier continue en effet à résonner de loin en loin, à l'oreille du lecteur, mais ne demeure en définitive qu'un texte second. Les intertextes, qu'ils soient fictifs ou réels, écrits ou oraux, constituent une vaste mémoire déformante d'où l'écrivain extrait les moyens lui permettant d'agencer un dispositif de réminiscences, en jouant avec les codes ; et c'est dans ce « jeu » avec les fictions antérieures, c'est-à-dire avec la tradition, que s'ouvre l'écart entre une écriture et celle qui l'a précédée.

L'œuvre de Hue, qui peut sembler à première vue un labyrinthe narratif, tant de textes et de motifs y sont exploités, apparaît ainsi comme un réseau de voix dont la profusion vise à souligner celle de l'auteur, qui veut revendiquer sa manière à lui. *Ipomedon* et *Protheselaus* se créent à partir du cumul de plusieurs intertextes. Hue agrège des épisodes issus de divers récits ; il assemble des matériaux diégétiques différents. Il introduit et conduit ses héros dans des aventures de forme et de signification diversifiées, en conjuguant les virtualités narratives propres à chaque intertexte. Ainsi les protagonistes affrontent-ils les épreuves ordinaires des chevaliers errants mais de manière inattendue. Cette profusion de situations et d'aventures, dont la

¹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 11.

plus attendue prend des allures imprévues, est encore accrue par l'existence de doubles, plus ou moins partiels du héros, qui sont projetés à leur tour, bien qu'à un moindre degré, à travers les territoires multiples de la fiction. Se manifeste alors la récurrence de scènes analogues, selon le procédé de la répétition et de la variation. Les ouvrages de Hue deviennent leur propre intertexte, jouant de façon presque infinie la reprise de situations semblables, vécues par un même personnage ou par une sorte de double. L'œuvre se démultiplie par la réutilisation des mêmes épisodes, par le retour d'agencements semblables. Les textes de Hue se situent donc au fondement d'une écriture essentiellement dialogique, toujours en prise avec un autre récit, que celui-ci soit extérieur à eux ou qu'il leur soit issu.

Cependant, Hue tend à occulter l'élaboration intertextuelle ; il n'affiche jamais ses dettes envers les œuvres sur lesquelles il fonde ses textes. Au contraire, il absorbe et s'approprie les écrits de ses devanciers qui s'effacent dans son écriture, dans sa réécriture à la configuration soigneusement élaborée. Hue élude ses sources au moyen d'un intertexte fictif (un ouvrage latin qu'il s'agit de traduire) et par un jeu savant d'hypotexte et d'hypertexte entre *Thèbes* et ses deux romans, qui dissimulent les modèles réels – comme si la source véritable n'était à chercher ailleurs que dans son premier récit : *Ipomedon*. L'épilogue de ce dernier roman a pour effet de ramener l'idée d'origine au sein même d'*Ipomedon* et de rendre homogène *Protheselaus et Thèbes* comme l'émanation continue du premier ouvrage de Hue. Or, le réemploi de fragments textuels, motifs ou personnages, voire l'adaptation d'un passage complet (pensons à l'envoi de *Tristan*) est assez facile à repérer. Toutefois, Chrétien de Troyes, Thomas, les auteurs de *Thèbes* ou de *Troie* s'effacent devant l'utilisation qui est faite de leurs œuvres. Chacun des éléments empruntés tantôt à l'un, tantôt à l'autre forment une

fiction complète et autonome. Dans les romans de Hue, s'affirme donc une unité obtenue, paradoxalement, par une complétude narrative et diégétique, l'auteur supervisant l'ajustement des segments de ses récits et veillant à la cohérence de leur organisation. Le poids de la tradition se trouve ainsi allégé par la variété des postures possibles à l'égard des différents intertextes. Selon les besoins du récit, un épisode, un motif est en effet prélevé dans telle ou telle œuvre, repris et adapté. Ponctuellement, les intertextes sont convoqués, et un ingénieux montage parachève la cohésion de matériaux divers, si bien que leur disparité se trouve neutralisée. Le projet d'écriture de Hue, à l'opposé du collage, passe de la sorte par une intertextualité active.

Ce grand couturier de la littérature qu'est Hue de Rotelande laisse dépasser des fils, laisse voir les modèles qui l'ont inspiré, laisse collé au tissu narratif ses patrons. Il s'agit en fait pour Hue de montrer les revers de la fiction afin de faire valoir son propre travail d'élaboration, de construction. Mais laisser apparents les défauts du récit, les mettre en valeur même, ne revient-il pas à saper les fondements mêmes du texte ? Est-ce à dire que les romans de Hue sont des anti-romans ?

Roman et anti-roman

Les antiromans « conservent l'apparence et les contours du roman ; ce sont des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir : il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier² ». Comme l'ont récemment écrit Ugo Dionne et Francis Gingras, « nos "vieux romans" sont

² Jean-Paul Sartre, « Préface », dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, Paris, Gallimard, 1956, p. 7.

(toujours) déjà des antiromans³ », puisque la littérature médiévale se donne comme un jeu d'échos et de réponses entre les textes.

Ipomedon et *Protheselaus* sont des romans composites, qu'on examine leurs sources ou les récits eux-mêmes. Hue, travaillant sur le mode de la réécriture, multiplie les reprises et les écarts susceptibles de faire naître des situations plaisantes. Les personnages se trouvent fréquemment dans des situations cocasses au cours de leurs aventures, et particulièrement au contact de la *fin'amor*. Les deux ouvrages de Hue se présentent a priori comme des romans courtois. En effet, Ipomedon, au service du roi Meleager, demande à celui-ci le don de servir la reine, si bien qu'il est considéré par la cour comme le « dru le reine ». La souveraine aime son chevalier servant « a desmesure » et ce dernier paraît tomber en recreantise, délaissant les armes par amour. Or, le service d'amour n'est pour Ipomedon que feintise, simulacre. S'il simule sa propre recreantise, c'est afin de surprendre et séduire l'objet véritable de son amour, une autre femme, La Fièrre. Plus tard, c'est pourtant de la reine Medea que tombera amoureux le fils d'Ipomedon, qu'il délaissera ensuite plus par amour que par crainte. Bien que chez Hue les relations amoureuses entre les personnages aient peu de concrétisation sexuelle, le désir ne saurait être courtoisement contenu. Au contraire, Hue se plaît à souligner les tourments sexuels de ses protagonistes, en des termes quelquefois assez crus. C'est que Hue interroge la littérature courtoise. Tout en incluant ses ouvrages dans une topique courtoise, reprenant dans ses récits des éléments typiques du roman courtois, il sait s'en détacher par un usage excessif de ces mêmes éléments. Hue souligne les illusions qui troublent les sens de ses héros et qui les fait s'enfermer dans la contemplation de leurs propres désirs. Par son traitement de la courtoisie, par la

³ Ugo Dionne et Francis Gingras, « L'Usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », dans *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, n° 42, 2006, p. 6.

manière dont les sentiments des personnages sont excités pour mieux être refoulés, Hue renouvelle le roman courtois. Il porte en fait un regard amusé et démystificateur sur la *fin'amor*, toute emplie de simagrées courtoises qui ne cachent qu'un seul objectif : les relations charnelles. Tandis que l'incontrôlable libido féminine est constamment soulignée, la chasteté des héros est exagérément prolongée, si bien que l'auteur parvient à montrer le ridicule de cet état. Hue multiplie les interventions à caractère grivois – il vaut mieux divertir les dames dans leur lit que par le spectacle de prouesses chevaleresques. D'ailleurs, dans les derniers vers d'*Ipomedon*, lorsque le protagoniste retrouve enfin La Fièvre, s'ils se « entreaiment tant par amour », ils se « entrefoutent tute jur ». Par l'emploi du verbe « foutre », Hue rappelle quel est finalement le but ultime de la quête amoureuse : la possession sexuelle de la dame, qui aurait pu avoir lieu bien plus tôt si celle-ci avait osé avouer son amour au héros au lieu de le dissimuler. Dans ses romans, Hue met en place et développe une conception de l'amour qui n'a rien à voir avec l'amour platonique, mais avec l'assouvissement des désirs. L'amour est chose dangereuse, qui se transforme souvent en folie égarant les esprits. Le sentiment amoureux, violent et passionné, peut avoir des conséquences dégradantes, surtout pour celles qui, comme La Fièvre ou Medea, se croyaient à l'abri de tel feu. Hue désacralise en définitive la *fin'amor*, qu'il réduit au plaisir procuré par les relations charnelles.

Les textes de Hue, qui se construisent pourtant sur le moule et les recettes du roman courtois, diffèrent des autres récits par leur tendance au burlesque, dans des épisodes qui mettent en cause les personnages dans des détournements anti-romanesques. Même dans les passages en apparence les plus traditionnels et les plus conformes aux romans courtois, on sent la présence d'un humour sous-jacent prêt à jaillir quand s'en présentera l'occasion propice. Les récits de Hue, qui se calquent sur le

roman courtois, mais remettent en questions ses modalités, ne constituent pas tant un commentaire sur l'acte d'écrire qu'une mise en évidence des pratiques littéraires. Les textes de Hue empruntent et utilisent sans cesse l'espace des autres romans ; ils se développent et jouent sur des codes déjà existants. Ainsi semblent-ils renouveler le pacte de lecture du roman courtois. Hue a délaissé son rôle initial de traducteur pour investir la fonction narrative d'une nouvelle subjectivité, critique et créatrice.

Fiction et autofiction

À travers cette démarche de recomposition, les romans de Hue accroissent leur complexité et acquièrent une cohésion supérieure, dont la plus forte illustration est que l'histoire du fils est la réécriture de celle du père. Les récits de Hue n'actualisent pas en effet une temporalité statique, mais déploient le parcours d'un temps biologique. Les héros ont des descendants dont le destin suit la trajectoire de celui de leur aïeul. Le temps apparaît ainsi comme une donnée importante dans la composition des romans. Hue joue en maître avec le temps qui, dans son œuvre, éclate et se rejoint tout à la fois. Les gisements du passé, les accomplissements du présent, les germes du futur, tout est fondu dans un indissociable agrégat.

Le récit reste, dans ses grandes lignes, ordonné selon le déroulement linéaire du temps et s'inscrit dans la temporalité d'une quête amoureuse. Les règles temporelles propres aux romans arthuriens sont globalement respectées : le récit débute par le départ en aventures d'un chevalier et se termine par un couronnement. Entre ces bornes, l'histoire se déroule selon un ordre chronologique qui présente une série d'épreuves qualifiantes à la difficulté croissante. Or, les romans de Hue sont construits selon une

série d'emboîtements narratifs qui entraînent la dislocation du temps, son morcellement en de petites unités, parfois sans trop de liens les unes par rapport aux autres. Le rythme est également ralenti, qui dilate la durée et fige les personnages dans un geste qu'ils ne finissent d'accomplir que quelques centaines de vers plus loin. Le temps n'est pas représenté, chez Hue, comme une trajectoire directe unissant le passé à l'avenir, mais comme un temps ramifié qui présente une infinité de mondes possibles et divers embranchements de l'avenir. On ne sait jamais comment le héros va réagir face à une aventure, quelle direction il choisira. Ainsi en est-il d'Ipomedon qui, après le tournoi de trois jours, au lieu de prétendre à la main de La Fièvre, comme on s'y attendrait, la délaisse et part pour de nouvelles aventures. Hue affirme son pouvoir de manipulateur du destin de ses personnages, laissant le lecteur frustré par des dénouements inhabituels : le héros refuse sa récompense et prend sans cesse la fuite.

La superposition d'univers étrangers les uns aux autres (des guerres de succession qui rappellent les romans antiques et des êtres à la semblance merveilleuse qui renvoient aux textes arthuriens), le développement de séquences sans grands liens avec l'histoire (l'épisode du Bloi Chevalier ou de la Pucelle de l'Isle), la toute-puissance sans cesse réaffirmée de l'auteur de faire bifurquer les aventures de ses personnages font des romans de Hue des sortes de récits métalectiques. Dans ce type de texte, un narrateur intervient dans le cours des événements, se prétend maître du destin de ses personnages et mêle son propre destin au leur⁴. Il semble être contemporain de l'histoire qu'il raconte et en meubler les temps morts. Deux temps linéaires se croisent ainsi, celui de la fiction et celui de l'écriture. Hue manifeste le caractère ludique de son écriture : il n'hésite pas à éliminer des personnages encombrants (la fille de Daire), il en réprimande

⁴ Gérard Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 243-247.

un autre (Ismène), il encourage à aller chercher ailleurs la suite des aventures de son héros (*Thèbes*) mais à venir le visiter en sa demeure de Credenhill. La fiction romanesque se trouve donc enchâssée dans une autre histoire, celle de l'auteur dont la satisfaction du désir mène le récit des aventures de ses héros. L'épilogue d'*Ipomedon* est significatif à ce sujet tant il montre bien que c'est le désir sexuel de l'auteur qui seul maintient le désir d'écrire. Si Hue n'a de cesse de comparer ses aptitudes sexuelles à celles des protagonistes de ses textes, c'est pour que dames et demoiselles viennent lui rendre quelque visite chez lui.

La superposition des temps qui ne s'écoulent pas avec la même vitesse dans les différents univers décrits – la durée de la vie d'*Ipomedon* et de *Protheselaus* ne représente que quelques moments de celle de Hue – permet de souligner la voix de l'auteur qui profite de la fiction de son roman pour écrire la sienne propre. Hue n'exploite pas, en effet, son livre comme un vecteur autobiographique. Il ne s'agit pas de raconter son histoire véritable, mais de créer une image d'auteur, d'inventer sa propre fiction, son autofiction. Les livres de Hue se présentent comme une visite guidée et correspondent à une vérification générale de la validité, de la robustesse, des vertus de l'auteur. Il n'est pas question, comme Chrétien de Troyes dans *Cligès*, de dresser une liste des nombreux ouvrages déjà composés. Il est hors de propos de se lancer dans des comparaisons avantageuses, montrant la supériorité de l'auteur sur ses confrères. Hue multiplie bien plutôt les vantardises, les surenchères de l'autosatisfaction afin d'attirer l'attention sur lui, non pas en tant qu'auteur, mais comme homme. Toutefois, si les textes de Hue sont des récits narcissiques, Narcisse ne s'est pas noyé dans son reflet : Hue dévoile son système de fiction, ses processus de fabrication aux yeux et aux oreilles du public. Les allusions aux envies sexuelles de l'auteur n'ont d'autre but que de prier

le lecteur de contempler les jeux érotiques se déroulant entre le poète et le corps textuel. Le lecteur, tout en participant ainsi à la jouissance de la création, est invité à examiner l'anatomie de l'œuvre, à la déshabiller d'un œil critique.

Et c'est en faisant du roman la mise en récit de son propre désir que Hue fait figure de précurseur. Le personnage de l'auteur-amoureux apparaît effectivement dans quelques romans plus tardifs, qui associent l'acte affectif à l'acte de narration, en laissant une place aux épanchements de l'auteur, tantôt de façon plaisante, tantôt sur le mode élégiaque⁵. L'auteur de *Joufroi de Poitiers* évoque l'amour qu'il éprouve lui-même et qui l'autorise à écrire⁶. Celui de *Floriant et Florette* prie l'amour de lui octroyer son aide pour accomplir son projet d'écriture⁷. Renaud de Beaujeu, quant à lui, suspend, au bon vouloir de celle à qui est dédié le roman et qui fut son inspiratrice, la possibilité d'une conclusion plus satisfaisante : que celle-ci récompense l'auteur, et Guinglain retrouvera celle qu'il aime ; que Renaud reste insatisfait, et il en sera de même du personnage⁸. Dans *Partonopeu de Blois*, le sort de l'auteur malheureux est bien différent de celui de son héros, aimé de Mélior⁹. La mise en scène de l'auteur, non

⁵ Voir Silvère Menelgado, « Prologues et épilogues "lyriques" dans le roman de chevalerie en vers aux XII^e et XIII^e siècles : quand le narrateur est amoureux », dans *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge, bien dire et bien apprendre*, n° 19, 2001, p. 149-165.

⁶ *Joufroi de Poitiers*, édité par Percival Fay et John Grigsby, Genève, Droz, 1972, vers 83-88 : « E ge por che si vos dirai/ Une istoire que bien sai./ Que je ai mis por Amor en rime / Ne onques n'i ai martel ne lime/ Ne nul maistre fors que s'amor/ Que bien m'enseigne chascun jor ».

⁷ *Floriant et Florette*, édité et traduit par Annie Combes et Richard Trachsler, Paris, Champion, 2003, vers 25-30 : « Mais ançois que je plus en die/ Voel proier Amors que s'aïe/ M'ostroït a ceste chose fere./ Et aussi a la debonnere/ Qui a mon cuer en sa baillie/ Dont ja n'en partira ma vie ».

⁸ Renaud de Beaujeu, *op. cit.*, vers 6247- 6266 : « Ci faut li roumans et define./ Bele, vers cui mes cuers s'acline./ Renals de Biauju molt vos prie/ Pour Diu que ne l'oblîés mie./ De cuer vos veut tos jors amer./ Ce ne li poés vos veer./ Quant vos plaira, dira avant/ U il se taira ore a tant./ Mais por un biau sanblant mostrer/ Vos feroit Guinglain retrover/ S'amie, que il a perdue./ Qu'entre ses bras le tenroit nue./ Se de çou li faites delai./ Si ert Guinglains en tel esmai/ Que ja mais n'avera s'amie./ D'autre vengeance n'a il mie./ Mais por la soe grant grevance/ Ert sor Guinglain ceste vengeance./ Que ja mais jor n'en parlerai/ Tant que le bel sanblant avrai ».

⁹ *Partonopeu de Blois*, édité par Joseph Gildea, Villanova, Villanova University Press, 1967, vers 1879-1886 : « Partonopeus a son delit./ Li parlars de lui molt m'ocit./ Car il a tos biens de s'amie./ Jo n'en ai riens qui ne m'ocie./ Il ne le voit, mais a loisir/ Le sent et en fait son plaisir / Je voi la moie, et n'en faç rien./ J'en ai le mal, et il le bien ». Voir aussi *Joufroi de Poitiers*, *op. cit.*, vers 4382-4386 : « Avoir cuidai leial amie/ Et qui m'amast de cuer verai./ Quant ge cest romanz comenchai./ Or si m'a tot changiez

plus comme traducteur frotté de clergie et dépositaire d'un savoir ancestral – c'est-à-dire comme garant de la vérité du passé – mais comme écrivain garant de la vérité du présent de sa propre histoire et de son amour, fondant la vérité du roman sur celle de son expérience affective, se développe et prend de l'ampleur dans les années qui suivent la composition des romans de Hue. Cependant, ces successeurs, bien qu'ils évoquent à la première personne leur relation avec leur dame, tendront à l'effusion lyrique toujours, à la bouffonnerie érotique jamais, comme avait su le faire Hue de Rotelande. Seul ce dernier a été si loin, allant jusqu'à conclure *Ipomedon* sur une image licencieuse.

l'affaire/ Que ne sai que g'en doie faire », et *Floriant et Florette*, *op. cit.*, vers 4369-4370 : « J'ai veü que j'estoie amez/ Mes or sui arrieres boutez ».

ANNEXE A

LISTE DES ÉNONCÉS PROVERBIAUX

Vers	Proverbes	Locuteurs
<i>Ipomedon</i>		
N° 1 – I. 161-166	Ceo dient ceste sage gent Ky bien atent ne mesatent ; Ky se haste plus k'il ne deit Sovent li vient mauveis espleit, Car bien avez oï trestuz Ke maveise haste n'est pruz.	L'auteur
N° 2 – I. 797-800	Il ne pot mes, car ceo nus dit Li sages home en sun respit : Tost est l'oil la ou est l'amur, Le dei la ou l'en sent dolur.	L'auteur
N° 3 – I. 801-804	C'est de fous amans la folie, Kar il certes ne quide mye Qe nul homme el munt gute voie, C'il fet sens ou folie.	L'auteur
N° 4 – I. 805-806	Cist regarde mes poi espleite, Com plus la veit, plus la coveite.	L'auteur
N° 5 – I. 830-832	Car femme n'ert ja esgaré Qe el ne purvoit de bien loing D'enginer pur son grant bosoing.	L'auteur
N° 6 – I. 837-838	Car hom dit qe par eloingnance Met l'en amur en obliance ;	L'auteur
N° 7 – I. 839-840	E si ad un'autre encheison, L'en dit ke aeise fet laron.	L'auteur

N° 8 – I. 844-846	Cil ki bien eyme, tard oblie, Qi une fez ert bien amé N'ert ja mes de tot oblié.	L'auteur
N° 9 – I. 903-904	Il ne fet pas mult grant folie Cil ke par autri se chastie.	La Fièrè
N° 10 – I. 971-973	Mes cil dit bien en reprover : « De grant orgoil vient encombrer ». Maveise chose ad en orgoil.	La Fièrè
N° 11 – I. 1063-1064	Ceo est a bon dreit, sovent avient Qe um gete as piez ceo qe as meins tient.	La Fièrè
N° 12 – I. 1092	« Meuz vaut un tien qe deus avraz ».	La Fièrè
N° 13 – I. 1209-1212	Kar ki eyme si finement Ne se puit covrir longement Se il pres de s'ame meint, Par ascun semblant ert ateint.	Ipomedon
N° 14 – I. 1218-1219	Mal est batu qe plurer n'ose, N'est pas aese qi ad doel.	Ipomedon
N° 15 – I. 409	Tut ly reront les deez changez	L'auteur
N° 16 – I. 1445-1446	L'um reprove, savez vus quoi ? Ne tu od mei ne jeo od tei.	La Fièrè
N° 17 – I. 1459-1460	Par ma folie le engignai E mal beivre a mun os bracei.	La Fièrè
N° 18 – I. 1478-1480	Vus savez qe ceo est grant confort, Ki dolur ad, si se descovre Kar mult valt conseil a tel ovre.	Ismène

N° 19 – I. 1631-1632	Kar l'un dit ke li quer se espert D'un dol ainz ke il seit descovert.	L'auteur
N° 20 – I. 1671-1672	Asez dit veir li saive aatur Ke après un doil venent plusur.	Ipomedon
N° 21 – I. 1763-1766	Une rien sei dunt sui seür : Od bel servise covent eur : Cil ki tuz jurs sens eür sert En fin tut sun servise pert.	L'auteur
N° 22 – I. 1852	Maulveise atente ad cil ki pent.	Les barons
N° 23 – I. 1889	Trop penser est malveis dedut.	L'auteur
N° 24 – I. 2126	Teus ert desus ki est desuz.	L'auteur
N° 25 – I. 2147-2150	L'un dit suvent en reprover, Ke teus quide autrë engingner Est engignez al chief de tur De ren si suvent cum d'amur.	L'auteur
N° 26 – I. 2575-2578	L'autrui sens vault plus ke le son. Ffemme set ben fere sun bon ; E dunc ne sunt femmes mut pruz Ke si engignent nus trestuz ?	L'auteur
N° 27 – I. 2621-2630	Mestre, sovent fet cil qe sage Ki set ben cuvrir sun curage, Meint home en tel liu se descovre Ke meulz li vaudreit celer sa ovre ; Meins valt trop dire ke celer, Ki s'i savreit amesurer ; Cil ki mut parole sovent Ne se pot astenir neent	Ipomedon

	Ke aukune feiz folur ne die, Le bel teisir est curteisie.	
N° 28 – I. 2631-2632	Le fous, se il parole tus tens, Aukune feiz ahurte a sens.	Ipomedon
N° 29 – I. 3246-3248	Ço n'affereit pas a bon rei Ke il ja se desdeïst pur ren, Tenir deit sa parole ben.	Ipomedon
N° 30 – I. 3491-3500	« [...] Dehez ait or sa grant beauté Quant tant i ad poi de bunté ! Mar fut sun sens e sun servise, Unc beauté ne fut pis asise ». Ne grant beauté ne grant richesce Ne esgardent gueres a pruësce, Ne lur chaut, li vilains dist veir, U il se volent aseer. Beauté, richesce ne embleüre, U s'aseent, ne prenent cure.	L'auteur
N° 31 – I. 4457-4458	Tel tent autre pur fol musart Ke plus de lui ad a sa part.	L'auteur
N° 32 – I. 4580	Ben sout duner hume ivre a beivre.	L'auteur
N° 33 – I. 4587-4604 :	Ohi, orgoil, orible vice ! Tuz tens pert la vostre malice ; Par mun orgoil oi primes guerre, Par mun orgoil pert ceste terre, Par mun orgoil pert mes amis, Par mun orgoil a mort languis, Par mun orgoil, par mun desrai N'at mes nul hum cure de mei, Par mun orgoil sui desherite, De mun coup meismes sui chaeite.	La Fièvre

	<p>Lucifer chaï par orgoil E muz angles par sun escoil ; Semblar voleit li rei altisme, Par ço chaïrent en abisme, E sunt de la grant resplendur A tuz dis mes en tenebrur : Jo resui par mun grant orguil Chaete e mise en grant triboil.</p>	
N° 34 – I. 4607-4610	<p>Ço dient ceste saive gent : Mesure cuvent od talent ; Redient : ki munte trop haut Tost pot descendre a mauveis saut.</p>	La Fièrè
N° 35 – I. 5257-5258	<p>Li saives dit : « N’at pas richesse Ki vit a dol e a tristesse ».</p>	La Fièrè
N° 36 – I. 5267-5269	<p>Vus savez ben ke l’um reprove Ke l’um suvent a un jur trove Ço dunt l’um s’est tut l’an pené.</p>	Jason et Ismène
N° 37 – I. 5641-5644	<p>Ki par orguil autre despit Al derein est preisé petit, Ki pensè autre gent deseivre. De meisme le hanap deit beivre.</p>	La Fièrè
N° 38 – I. 5941-5942	<p>– Dame, fort est, quant fere l’estout, Mes si fera ki meulz ne pot.</p>	Ismène
N° 39 – I. 5953-5954	<p>Mut fet ke fous ki trop cuveite La ren u il petit espleite.</p>	Ismène
N° 40 – I. 5955-5960	<p>Ffeme n’ert ja mes del tut sage, Nus tutes avum tel curage Ke, certes, tuz jurz cuveitum</p>	Ismène

	<p>Ço ke nus aver ne pouum, Ne de ço gueres ne nus est Ke nus pouum aver tut prest.</p>	
N° 41 – I. 6914-6916	<p>Ki sun pru pot fere en present E il nel fet quant il ben pot, Quant meulz vodra, perdre l'estot.</p>	La reine
N° 42 – I. 6937-6940	<p>Kar femmes, ço dient la gent, Unt aukes hastif le talent, Kar ço ke eles fere voldreient Serreit fet u eles murreient.</p>	L'auteur
N° 43 – I. 7001	<p>Aukun bracin li out bracé</p>	L'auteur
N° 44 – I. 7110-7112	<p>Vassal, n'alez tout manescant ! Hume ki tant paroles a Ja mes a bon chef ne vendra.</p>	Ipomedon
N° 45 – I. 7398-7400	<p>Kar ço ad esté custume e us Ke chescuns ki sun mester het, Cum il plus vit, e meins en set.</p>	L'auteur
N° 46 – I. 7411-7414	<p>Suvent ad l'um dit en dedut : « Ben se cumbat cil ki ben fut, Mult valt le juer par aler U li gius deit en mal turner ».</p>	L'auteur
N° 47 – I. 7587-7588	<p>Mes teus pot batre les bussuns Dunt autre en porte les muissuns.</p>	L'auteur
N° 48 – I. 7923-7924	<p>Teus tent suvent pur fol autrui Ke asez est plus fol de lui.</p>	L'auteur
N° 49 – I. 7995	<p>De li est si haut si bas.</p>	Ismène

N° 50 – I. 8344	Pur fol tent l'um tel ki est sage.	Le nain
N° 51 – I. 8404-8406	Le vilains dit en sun respit Une resun ke jo ben crei, Ke povres hom n'at en curt lai.	L'auteur
N° 52 – I. 8487	Li fous ne prent garde ou il fert.	Créon
N° 53 – I. 8561-8564	Mut ai oï dire suvent Sens estod od grant hardement, Recovent od chevalerie E sens e mesure e veisdie.	Ismène
N° 54 – I. 8597-8602	Ne savez vus ke l'um reprove Une ren ke l'um suvent trove : Teus trove l'um vezîez e sagez Ki tant sunt fol de lur curagez, Saveir ne volent ço k'il veient Ne ço ke il sevent pas ne creent.	Ismène
N° 55 – I. 8611-8612	Cil s'aire legerement A ki la levre aukettes pent.	Le nain
N° 56 – I. 8613-8614	Cil ke tuz jurs sert senz eîr De nul grant ben ne seit seür.	Le nain
N° 57 – I. 8793-8801	Ki chaut ? Il n'at eu mund si sage Ki sovent ne chant sun curage ; Mes ke femme quidast murir, Si l'estot faire sun pleisir, Cument ke seit de blasme aveir, Si ferat el tut sun voleir ; N'en poent mes se el ne funt, Des le cumencement del munt Est lur nature de si faire.	L'auteur

N° 58 – I. 9095-9110	<p>Mut ad grant valur amur fine Ki set danter rei e reïne E prince e duc, cunte e barun, Vers lui ne valt sens ne resun. Ke valut Adam sa beauté ? Ke valut David sa bunté ? Ke valut le sens Salemun ? Ke valut la force Saņun ? Adam par femme fut vencu, David par femme fut desceu, Salemun refut engigné, E Saņun a femme boisé : Quant force ne vaut ne beauté, Sens ne cointise ne bunté, E qe vaudra dunc cuntre amur ? Certes, ren nule al chef de tur.</p>	L'auteur
N° 59 – I. 9487-9490	<p>Li vilains sagement reprove Ke li fous amanz sovent trove : De parfunt sens ad cil petit Ke creit quanke femme li dit.</p>	Ipomedon
N° 60 – I. 9507-9508	<p>N'avez vus oï cest respit, Ke de fol hume vent fol dit ?</p>	Ipomedon
N° 61 – I. 10370	<p>Vendi veissie pur lanterne</p>	Perseüs
N° 62 – I. 10413-10420	<p>Coment ke il seit de cemençail Mut valt bone fin en travail, Kar m'est vis trop sert malement Ki a derein nul bien ne prent ; Mal emplie sun bel servise Ki ren ne trove de franchise, Ki aime e sert hume felun Mut avra feble gueredun.</p>	L'auteur
N° 63 – I. 10437-10443	<p>Sovent vent après grant destrece Joie e dedut e grant leece,</p>	L'auteur

E por ço dit le vilain veir :
 « L'um ne deit dolur surdoleir
 Ne nule joie surjoïr
 Ke après dol pot joie venir
 E après joie grant dolur ».

Protheselaus

N° 1 – P. 9-10	Si redit hum que home mu N'ert ja bon gueredun rendu.	L'auteur
N° 2 – P. 43-44	Ne ja veu n'ert si cher ami Que mult tost n'est mis en oubli.	L'auteur
N° 3 – P. 80-82	Sovent avint e avendra Que l'em ad dit en reprover : Tels noist que puis ne put aider.	L'auteur
N° 4 – P. 117-118	Ki son bon seinur aime a dreit Ne harra ren que de lui seit.	L'auteur
N° 5 – P. 135-136	Il n'est pas seves qui tut creit, Ke bel parler plusurs deceit.	Pentalis
N° 6 – P. 139-142	Mais de vostre grant encumbrier Vus garnirai, bels sire cher. Vus pensez une chose faire Que mult vus vendra a cuntraire.	Pentalis
N° 7 – P. 229-230	Mult ad grant chose en nureture, La se prove bone nature.	L'auteur
N° 8 – P. 366-372	Fol est qui en oré se creit, Qu'après bels tens suëf e cler Veit l'en tost le tens trobler ;	L'auteur

	Aprés chalt soleil tens plius, Aprés cler tens mult tenebrus, Aprés suëf tens grant turmenz E après tens seri granz venz.	
N° 9 – P. 443-444	Mais de tels mals, ç'ai oï dire, Deit l'em tuz jorz le meinz eslire.	Jonas
N° 10 – P. 449-450	Melz valt vivre en mentir Que del tut veir dire e morir.	Jonas
N° 11 – P. 683-684	Mult est deceuz qui trop creit femme, N'ad nule leale en nul regne.	Un clerc
N° 12 – P. 803-804	Li saives dit en s'escripture : Li francs hom prove sa nature.	L'auteur
N° 13 – P. 1579-1580	Male chose ad em male femme, Ele trublereit tut un regne.	L'auteur
N° 14 – P. 1687-1688	Assez pot l'em femmes trover Qui ne se sevent pas celer.	L'auteur
N° 15 – P. 1751-1758	Sovent ai oï recunter, Quant femme entre si en amer E ne pot tot son voler faire, A celui ferra tut contraire E plus que altre homme le harra, Ne ja, s'el pot, ne finera, Desqu'il par son entissement Morge u par entuchement.	L'auteur
N° 16 – P. 1765-1766	Ma dame, vus savez mult ben Malveise haste ne valt ren.	Protheselaus

N° 17 – P. 1860-1870	<p>Male chose ad en traïson ! E qui se put garder de li ? Kar tel quide aver ami U il ad enemî mortel, A tut dis fu li sicles tel. De traïson vent grant damage, Kar n’ad el mund homme si sage, Tant entende sens ne raison, Qui se pusse de traïson Garder, qu’il ne seit afolé, Quant l’un la fait si a celé</p>	L’auteur
N° 18 – P. 2358-2360	<p>E li dit : « Amis, cil fait mal Qui a plusors dit quant qu’il seit, Kar si un l’aime, l’altre le het ».</p>	Melander
N° 19 – P. 2368-2370	<p>Amis, l’em se deit garder mult Que par tut ne seit coneli, De bone garde unc trop ne fu.</p>	Melander
N° 20 – P. 2896-2898	<p>L’en prent del povre poi de cure ; En tutes curz sunt avilez U li riches sunt honurez.</p>	Protheselaus
N° 21 – P. 3393-3405	<p>Ki ne creit conseil, sil requert, Fols est enfin e tuz jors ert. Tant sunt fol e musard plusor Ne creent conseil for le lor. Ço teng a grant sorquiderie E sin avent sovent folie. Qui par conseil ovre suvent N’est tant blamé se il mesprent ; Qui mesprent de son eindegré E n’avra conseil demandé, Vus savez que l’em dirra : Fols est, dehait qui le pleindra, Quant ne volt estre conseilé.</p>	Protheselaus

N° 22 – P. 3406-3408	Or beive cum il ad bracé ! Que qu'en avenge, mal u ben, Mult valt conseil sor tute ren.	Protheselaus
N° 23 – P. 3487-3488	Al dei put l'em vers sei sacher Qu'a deus mains ne pot esloingner.	Antigone
N° 24 – P. 4235-4236	Melz vodra a onur morir Que vif remaindre e sei honir.	L'auteur
N° 25 – P. 5527-5528	Tel mal cum purrez oïr ci : De ben grever son enemî.	L'auteur
N° 26 – P. 6104-6106	L'em deit par tut mal enginner, Par tut grever, par tut mal faire, Qui volenters refait cuntraire.	La Pucelle de l'Isle
N° 27 – P. 6325-6328	Kar fort est quant faire l'estut, Mais si ferra qui melz ne put ; Ço que estre estot par estover Ne put par raison remaner.	Protheselaus
N° 28 – P. 6359-6366	Li saives sagement reprove Que l'em sovent el secle trove : Li felon aiment les felons E li musard les fols bricons ; Les laruns aiment robeûrs E lecheresses lecheûrs E li afaité les curteis E li cuard lé fin malveis.	L'auteur
N° 29 – P. 6446	Femme ben sage homme deceit.	L'auteur
N° 30 – P. 6585-6588	Si jo suis pris e enginné E jo mesme l'ai ben bracé	Protheselaus

N° 31 – P. 6703-6718	<p>Il ad grant dreit, kar ço nus dit Li saives hom en son respit : Tant cum l'en deit altri servir, Del tut li deit l'em obeïr, U il del tut laist son servise. Que valt le servir par feintise ? Uncore veum les plusors, Qui sanz feintise servent tuz jorz E tut mettent pensé e cure, Uncore est il en aventure Si ja mais i pernent ren, Ja ne savrunt servir si ben : Mais mult valt eür od servise K'il pot aver en nule guise, Purquant, coment qu'il d'eür seit, Chescuns a poër servir deit.</p>	L'auteur
N° 32 – P. 6812	Pis est que mort a hunte vivre.	Protheselaus
N° 33 – P. 094-7096	<p>Cum nus reprove li vilain, Qui dit meint sage en reproveur : Tels nuist qui pois ne pot aider.</p>	L'auteur
N° 34 – P. 7699-7704	<p>Li vileins dit, qui mult dit veir : L'un ne deit dolor sordoleir Ne sa grant joie surjoïr ; Chascuns se deit al melz tenir, Kar li grant dols sovent abesse E la grant joie enpire e cesse.</p>	La Pucelle de l'Isle
N° 35 – P. 7793-7795	<p>L'um veit sovent tel curucer, Richement dire e manacer Dunt a plusurs genz guaires n'est.</p>	Un écuyer
N° 36 – P. 8166	Tels chante qui repot plorer.	Atanas

N° 37 – P. 8767-8770	E pur ço dit li vileins veir : Tels nust a trestot son poër E fait grant mals e grant cuntraire Qui puis ne put aïe faire.	L'auteur
N° 38 – P. 8778-8780	Amur de seinur n'est pas gius, E de ço deit chescun pener Qui de granz se volt faire amer.	L'auteur
N° 39 – P. 8811-8814	Mais pur ço sunt femmes blamees Que tuz jurz sunt si afolees Que de lor quor tels amerunt Qui mult petit les priserunt.	Evain
N° 40 – P. 9038-9042	Ben ad apris le reprover Que nus vent del vilein sené : Bonté regarde altre bonté, Si reedit parole membree : Sa per reguarde la colee.	La Pucelle de l'Isle
N° 41 – P. 9512	L'um dit qu'eschaldez ewe crent.	L'auteur
N° 42 – P. 9717-9721	Kar dire ai oï en reprover : Ren ne put amant tant aider Cum pot femme, dame u pucele Vers altre dame u dameisele, Se de quor entremetre volent.	L'auteur
N° 43 – P. 10231-10234	E pur ço dit veir li vileins : Mult valt uns bons amis certains, E si reedit il altres Qu'al bosoing veit l'em son ami.	L'auteur
N° 44 – P. 10416-10422	Ben vus di : Cil n'est pas tut sage Qui ne pot celer ço qu'il seit Kar tel le put oïr quil het,	L'auteur

E quant il son penser savra,
 Plus tost enginer le purra ;
 Pur ço ne larrai ne vus die :
 Ben celer est grant curteisie.

- | | | |
|------------------------|--|-----------------|
| N° 45 – P. 11196-11204 | <p>Li saives dit que trop est fol
 Qui a tort altre desherite ;
 A chef de tor avra merite
 Tel cum il l'avra deservi,
 Cum cil qui altre avra traï.
 Qui altre avra desherité
 Il lui deit saver altel gré
 Cum si l'eüst trait a la mort,
 Kar ço est traïson mult fort.</p> | Médée |
| N° 46 – P. 11267-11272 | <p>Ço dient ceste sage gent :
 Al estreit bosoin valt parent,
 Kar cil qui son parent verreit
 Qu'il fust demenez en destreit,
 Al quor avreit pité major
 Que uns estranges de sa dolur.</p> | L'auteur |
| N° 47 – P. 11300 | E granz deduiz après granz dols. | L'auteur |
| N° 48 – P. 11782 | As uns joye, as autres dolour. | L'auteur |
| N° 49 – P. 11975-11804 | <p>Kar sovent avez oÿ dire
 Ke meint hom est de si grant ire
 Ke pur ren n'ert rehaitié
 Devaunt ceo que il soit vengié
 Sur tel que coupes n'avera ;
 E par taunt se repaiera,
 Ke kaunt l'om est en grant ire,
 Rien que voye ne qu'oye dire
 Ne ly plait ne ly agreee
 Taunt qe le ire soit trespassee.</p> | L'auteur |

N° 50 – P. 12043-12044	Ly vileins dit a descovert : « Cil que tut coveite tut pert ».	Menalon
N° 51 – P. 12719-12722	Il set, m'est vis, ben le respit Ke ly seives nous moustre e dist : N'ad point en soy de gentrise Ke frank hom tout son service.	L'auteur

ANNEXE B

VERS IDENTIQUES DANS

IPOMEDON ET PROTHESELAUS

Protheselaus

E si vus dirrai une ren
 [2036, 2504, 7005, 7214]

Il n'ad si felon quer al mont
 [2103]

Mais ne s'en cela pas endart.
 Kar il en ad trop ben sa part
 [2389-2390]

L'en prent del povre poi de cure ;
 En tutes curz sunt avilez
 [2896-2898]

En lui amer est pres entree
 [3240]

Mais le quor ot mult esperdu
 De ço qu'il ne sot qui il fu
 [3327-3328]

Or beive cum il ad bracé /
 E jo mesme l'ai ben bracé
 [3406, 6588]

Ne set quel, partir u remainder
 [3442]

E la reïne remaint murne
 [3494]

Unques mais pu que deus forma
 Le secle e le mond estora
 [4475-4476]

Tut le cantel en porte hors
 [5614]

Atant le bon destrer eslesse
 [7151]

Ipomedon

E si vus dirrai une ren
 [886, 3337]

Il n'ad si felun quer el mund
 [10303]

Nel ferat pas del tut en dart,
 K'el en avra mut bien sa part
 [2145-2146]

Ke povres hom n'at en curt lai.
 Mal dehez eit tuz jurz poverte,
 Sur povre chet tut jurz la perte
 [8406-8408]

Tant est en lui amer entree
 [9021]

Le quer en ad tut esperdu ;
 Se el dunc se üst ke il esteit
 [4414-4415]

E mal beivre a mun os bracei /
 Aukun bracin li out bracé
 [1460, 7001]

Ne pus remainder ne partir
 [1203]

E la reïne remaint murne
 [6588]

Pus ke Deus primes cel furma
 E le munt desuz estora
 [4357-4358]

De l'escu porte un chantel hors
 [9771]

Atant le bon destrer eslesse
 [4173]

A quatre meis lui mistrent jor

[7279]

Jonas fu ben apris e sages

E saveit de plusurs languages

[7409-7410]

Suffrez, amis, un petitet !

[7858]

E granz e gros, prez e isnels

[8548]

Parmi l'espalle l'ad feru

[8565]

Fors un que jo mettrai dehors

[9390]

Mais si enplie qui nuls sert

[9823]

L'escu de son col loinz en porte

[9856]

L'escu lui fait ferir al front

[10190]

Kar un prodom mult par valt

[10320]

Kar a fol naïf me tendreie

[10873]

Mult est isnele Renumee

[10993]

Ço dient ceste sage gent

[11267]

Hughe se tait e se repose

[12696]

A quatre meis asist le jor

[2568]

Mes Tholomeu esteit mult sages,

Si saveit de plusurs langages

[325-326]

Sufrez, amis, un petitet !

[1634]

Tost alanz e prest e ignaus

[2670]

Par mi l'espalle l'ad feru

[8299]

Ffors le rei, ke jo met dehors

[7164]

Mal emplie sun bel servise

Ki ren ne trove de franchise

[10417-10418]

L'escu de sun col loinz en porte

[3792]

L'escu li fet ferrir al frunt

[6245]

Kar par le cors d'un sul prudume

Est une ost tut aseüree

[4010-4011]

Eus memes tenent fous naïs

[503]

Mut est ignele Renumee

[2167]

Ceo dient ceste sage gent

[161]

Hue s'en teste e se repose

[10552]

ANNEXE C

LONGUEUR DES VÊTEMENTS

Le roi Arthur, lorsqu'il participe, dans *Erec et Enide*, à la chasse au blanc cerf, porte une courte cote (vers 72) : « D'une corte cote se vest ». De charmantes jeunes filles accueillant Lancelot, seul ou en compagnie des fils du vavasseur de Logres, dans *Le Chevalier de la charrette*, ou encore Calogrenant, dans *Le Chevalier au lion*, font revêtir à leurs hôtes de marque de courts manteaux :

Un mantel d'escarlade cort (*Charrette*, vers 1012)

A afublez .III. corz mantiax (*Charrette*, vers 2537),

Puis m'afublee en curt mantel (*Lion*, vers 232)

Dans *Le Conte du Graal*, ce roman qui ne laisse que peu de place aux personnages féminins, même dans leur fonction d'accueil des chevaliers errants, c'est un valet qui apporte un manteau court à Perceval, afin qu'il n'attrape un chaud et froid susceptible de le rendre malade (vers 1510-1514¹) :

Vint uns vallez tot de son gré

Qui aporta un mantel cort.

Lo vallet afublez en cort,

C'après lo chant ne li preïst

Froidure qui mal li feïst.

Le héros du *Roman de Horn* porte, lui aussi, un manteau court, lors de sa première apparition à la cour (vers 450) : « Curt mantel out el col, l'atache deslacee ». Dans *Le Bel Inconnu*, le chasseur, maître du petit braque blanc que veut garder pour elle la jeune fille qui accompagne l'Inconnu auprès de Blonde Esmerée, est vêtu d'une courte cote (vers 1309) : « Corte cote avoit d'un burel ». Gauvain, dans *Le Chevalier à l'épée*, endosse une chemise un peu courte et large² (vers 43) : « Et chemise gascorte et lee ».

Un autre texte de la fin du XII^e siècle, *Robert le diable*, mentionne les deux types de vêtement. Robert, après avoir eu connaissance des circonstances exceptionnelles qui

¹ Voir aussi les vers 3007-3011, bien qu'il ne soit pas fait mention de la taille du manteau.

² L'auteur du *Chevalier à l'épée*, en affublant Gauvain d'une courte chemise, se moque-t-il de la tenue de celui que l'on considère comme le parangon de la chevalerie, sortant prendre l'air, sans armure et sans armes, sachant pertinemment que le chemin d'un chevalier errant ne peut que croiser la voie de l'aventure ?

présidèrent à sa naissance, s'affuble d'un petit manteau, avant de partir demander une pénitence au pape (vers 474-477) :

U il prist une viés chapete ;
 Sa robe lait, que plus n'en porte.
 De la chapete, qui fu forte,
 Fu afublés a chapulaire.

Quant à l'empereur de Rome, il fait vêtir, chaque jour, Robert d'une longue cote qui lui descend jusqu'aux éperons (vers 1370-1372) :

Il le fait cascun jor vestir
 De boine cote a caperon
 Qui li va outre l'esperon.

Robert, qui passe alors pour un fou, ne doit pas porter d'éperons aux pieds. Il s'agit plutôt, dans ce cas précis, d'une manière de noter la longueur de l'habit. Eracle, le héros de Gautier d'Arras³, lorsqu'il arrive, portant la Vraie Croix, aux portes de Jérusalem, a revêtu une longue cote, ainsi qu'un manteau dont les bordures lui tombent sur les pieds (vers 6136-6139) :

D'uns dras de soie estoit vestus ;
 D'ermine est fourrés li mantiaus
 Dessi as piés dés les tassiaus,
 Et le cote toute autressi.

Lorsque Eracle arrive, affublé d'une longue cote, aux portes de Jérusalem, un ange descend du ciel pour expliquer au jeune héros qu'une telle entrée, un tel triomphe, ne saurait convenir à la Croix du Christ (vers 6219) : « Orgilleuse est te vesteüre », lui dit l'ange. Et Eracle de s'humilier, se défaisant de ses atours et s'affublant d'une haire (vers 6238-6242) :

Giste le mantel de son col,
 A un povre home l'abandonne ;
 A un autre le bliaut done ;

³ On remarquera que l'autre roman de Gautier, *Ille et Galeron*, ne fait aucune référence à la longueur du vêtement masculin.

N'i remaint braie ne cemise.
En son dos a le haire mise.

Son extravagant vêtement ne convient pas à l'humilité qui est de mise pour faire pénétrer la Croix dans l'enceinte de Jérusalem.

Le passage le plus étonnant se trouve dans *Le Roman de Troie*. En effet, Télégonus, le fils qu'Ulysse a eu de Circée, porte, au moment de quitter sa mère, une longue cotte et un manteau court (vers 30007) : « Cotele ot longe e cort mantel ». Un même personnage est ainsi affublé d'un vêtement court et d'un long. Et, fait d'autant plus surprenant, le vêtement long est nommé une « cotele », à savoir une petite cotte. Dans *Le Roman de Thèbes*, la « maisnie » d'Anténor est une troupe fort adroite à la blonde chevelure, portant de longs vêtements dont les pointes traînent au sol (vers 8335-8339⁴) :

Anthénor, uns de ceus de Troye,	Escuz ne leur feront ja fes ;
Ot une gent quernue et bloye ;	Hantes ont roides, tranchanz fers,
En l'ost sont n'a gueres venu,	Hobeleurs sont en travers.
Bien ont l'affaire maintenu.	Dui mile sont, mout engingnos
Dras traïnanz ont et lons bes,	Pour chevalier faire terrous.

Le texte du manuscrit C du *Roman de Thèbes* décrit la troupe d'Anténor comme étant composée de solides gaillards aux longs vêtements qui apportent un utile soutien à l'armée en harcelant l'ennemi sur les flancs. Or, la version du manuscrit S diffère quelque peu. Les soldats d'Anténor sont, dans C et S, des hommes bien en chair, portant des vêtements longs et attaquant l'ost ennemi sur les côtés mais, dans S, ils ne sont guère habiles pour jeter leurs adversaires au bas de leur monture (vers 10571-10578⁵) :

Antenor ot non cil de Troie	Hobeleurs sont a travers,
Une gent out chernue et bloie	Hastes ount forz et tranchanz fers :
Ils ount longes dras et ont granz bés,	Ne sount mye molt engynous
L'osbers ne lour ferra ja fés ;	Pur chevaliers faire terrus.

⁴ Voir le manuscrit C du *Roman de Thèbes*.

⁵ Voir le manuscrit S du *Roman de Thèbes*.

Si la troupe d'Anténor apporte un précieux renfort selon la version du manuscrit C, elle pêche, selon celle du manuscrit S, par son manque d'habileté. Le port du vêtement long est plutôt symbole de virilité, dans un manuscrit, signe de féminité, dans un autre. Force est de constater qu'on ignore quel pouvait être le point de vue de l'auteur du *Roman de Thèbes*. Était-ce celui transmis par le manuscrit C, rédigé au milieu du XIII^e siècle, ou celui du manuscrit S, témoin certes tardif (datant du XIV^e siècle), mais copié dans un milieu privilégié et sans doute fidèle à une forme ancienne du texte⁶. La question reste en suspens, d'autant plus qu'aucun commentaire plus explicite, concernant le port du long vêtement, n'est inscrit dans les manuscrits et que le passage décrivant Anténor et les siens est le seul à représenter des hommes accoutrés de la sorte.

⁶ Sur les manuscrits du *Roman de Thèbes*, on consultera les introductions de Guy Raynaud de Lage, *Le Roman de Thèbes, op. cit.*, et de Francine Mora, *Le Roman de Thèbes, op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

I. ÉDITIONS ET TRADUCTIONS

HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon, ein französischer Abenteuerroman des 12. Jahrhunderts*, édité par Eugen Kölbing et Eduard Koschwitz, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [1889].

- *Ipomedon*, édité par Anthony Holden, Paris, Klincksieck, 1979.
- *Ipomedon*, traduit de l'ancien français par Marie-Luce Chênerie, dans *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XV^e siècles*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 33-184.
- *Protheselaus, ein altfranzösischer Abenteuerroman*, édité par Franz Kluckow, Göttingen, Niemeyer, 1924.
- *Protheselaus*, édité par Anthony Holden, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1991.
- *Protheselaus*, traduit de l'ancien français par Marie-Luce Chênerie, dans *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XV^e siècles*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 185-365.

II. ŒUVRES CONSULTÉES

1. Textes utilisés à titre de complément (textes narratifs)

ALEXANDRE DE PARIS, *Roman d'Alexandre*, édité par Edward Armstrong et traduit par Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de poche, 1994.

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Roman de Troie*, édité par Léopold Constans, Paris, Didot, 1904-1912.

- *Chronique des ducs de Normandie*, édité par Carin Fahlin, Uppsala, Almqvist et Wiksells, 1951-1979.

BERTRAND DE BAR-SUR-AUBE, *Girart de Vienne*, édité par Wolfgang van Emden, Paris, Société des anciens textes français, 1977.

BÉROUL, *Roman de Tristan*, édité par Ernest Muret, Paris, Champion, 1974.

Chevalier à l'épée, édité par R. Johnston et D. Owen, dans *Two Old French Gauvain Romances*, Edimbourg et Londres, Scottish Academic Press, 1972, p. 30-61.

- CHRÉTIEN, *Guillaume d'Angleterre*, édité par Anthony Holden, Genève, Droz, 1988.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, édité par Mario Roques, Paris, Champion, 1955.
- *Cligès*, édité par Alexandre Micha, Paris, Champion, 1957.
 - *Cligès*, édité et traduit par Charles Méla et Olivier Collet, Paris, Le Livre de poche, 1994.
 - *Chevalier de la charrette*, édité par Mario Roques, Paris, Champion, 1958.
 - *Chevalier au lion*, édité par Mario Roques, Paris, Champion, 1960.
 - *Conte du Graal*, édité par Félix Lecoy, Paris, Champion, 1975.
- Floriant et Florette*, édité et traduit par Annie Combes et Richard Trachsler, Paris, Champion, 2003.
- Folie Tristan de Berne*, édité par Ernest Hoepffner, Paris, Les Belles Lettres, 1934.
- Folie Tristan d'Oxford*, édité par Ernest Hoepffner, Paris, Les Belles Lettres, 1938.
- GEOFFREY CHAUCER, *The Riverside Chaucer*, édité par Larry Benson, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- GEOFFREY GAIMAR, « *Estorie des Engles* », dans *The Anglo-Norman Metrical Chronicle of Geoffrey Gaimar*, édité par Thomas Wright, New York, Franklin, 1967.
- Girart de Roussillon*, édité et traduit par Paul Meyer, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- GUERNES DE PONT-SAINTE-MAXENCE, *La Vie de saint Thomas Becket*, édité par Emmanuel Walberg, Paris, Champion, 1964.
- Ipomadon*, édité par Rhiannon Purdie, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Ipomedon, in drei englischen Bearbeitungen*, édité par Eugen Kölbing, Breslau, Koebner, 1889.
- Joufroi de Poitiers*, édité par Percival Fay et John Grigsby, Genève, Droz, 1972.
- Mantel et cor, deux lais du XII^e siècle*, édité par Philip Bennette, Exeter, Textes littéraires de l'Université d'Exeter, 1975.
- MARIE DE FRANCE, *Lais*, édité par Jean Rychner, Paris, Champion, 1983.
- Mort le Roi Artu*, édité par Jean Frappier, Genève, Droz, 1956.
- Narbonnais*, édité par Hermann Suchier, Paris, Didot, 1898.

- PAÏEN DE MAISIÈRES, *La Mule sans frein*, édité par R. Johnston et D. Owen dans *Two Old French Gauvain Romances*, Edimbourg et Londres, Scottish Academic Press, 1972, p. 61-116.
- Partonopeu de Blois*, édité par Joseph Gildea, Villanova, Villanova University Press, 1967.
- Queste del saint Graal*, édité par Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1949.
- RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, édité par G. Perrie Williams, Paris, Champion, 1929.
- Richard Cœur de Lyon, Der Mittelenglische Versroman über Richard Löwenherz*, édité par Karl Brunner, Vienne, Braumuller, 1913.
- Richard le beau*, traduit par Gérard Jacquïn et Fleur Vigneron, Paris, Champion, 2004.
- Richard the Lion-Hearted*, traduit du moyen anglais en anglais moderne par Bradford Broughton, New York, Dutton, 1966, p. 147-229.
- Richars li Biaus*, édité par Anthony Holden, Paris, Champion, 1983.
- ROBERT WACE, *Roman de Brut*, édité par Ivor Arnold, Paris, Société des anciens textes français, 1938.
- *Roman de Rou*, édité par Anthony Holden, Paris, Picard, 1973.
 - *Vie de saint Nicolas*, édité par Einar Ronsjö, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1942.
- Roman d'Énéas*, édité par J.-J. Salverda de Grave, Paris, Champion, 1925-1929.
- Roman de Horn*, édité par Mildred Pope, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 1964.
- Roman de Renart*, édité par Jean Dufournet et André Méline, Paris, Flammarion, 1985.
- Roman de Thèbes*, édité par Léopold Constans, Paris, Didot, 1890.
- Roman de Thèbes*, édité par Guy Raynaud de Lage, Paris, Champion, 1966-1968.
- Roman de Thèbes*, édité par Francine Mora-Lebrun, Paris, Le Livre de poche, 1995.
- THOMAS, *Roman de Tristan*, édité par Félix Lecoy, Paris, Champion, 1992.
- THOMAS DE KENT, *Roman de toute chevalerie*, édité par Brian Foster et Ian Short, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1976-1977.
- ULRICH FÜETRER, *Lanzilet*, édité par Rudolf Vob, Paderborn, Schöningh, 1996.
- Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, édité par Paul Aebischer, Genève, Droz, 1965.

WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, édité par Gottfried Weber, Darmstadt, Wissenschaftliche Buch Gesellschaft, 1981.

- *Parzival*, traduit par Danielle Buschinger, Wolfgang Spiewok et Jean-Marc Pastré, Paris, Bourgeois, 1989.

2. Textes utilisés à titre de référence (littérature religieuse et didactique, vulgarisation scientifique, littérature latine)

ANDRÉ LE CHAPELAIN, *De Amore*, édité par Emil Trojel, Munich, Eidos, 1964.

- *Traité de l'amour courtois*, traduit par Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974.

AUGUSTIN saint, *Le Magistère chrétien*, Paris, Desclée de Brouwer, 1949.

BASILE saint, *Aux Jeunes Gens sur la manière de tirer profit des lettres helléniques*, édité et traduit par F. Boulenger, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

CONRAD DE HIRSAU, « *Dialogus super auctores* », dans *Accessus ad auctores*, édité par R. B. C. Huygens, Leiden, Brill, 1970, p. 71-131.

GAUTIER MAP, *De nugis curialium*, édité par Montague James, Oxford, Clarendon Press, 1983.

- *Contes pour les gens de cour*, traduit du latin par Alan Bate, Bruxelles, Brepols, 1993.

GEOFFROI DE VINSAUF, *Poetria nova*, traduit du latin en anglais par Margaret Nims, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1967.

GIRALDUS CAMBRENSIS, *Expugnatio hibernica, the Conquest of Ireland*, édité par A. Scott et F. Martin, Dublin, Royal Irish Academy, 1978.

GRÉGOIRE DE NYSSE, *Traité de la virginité*, édité et traduit du grec par Michel Aubineau, Paris, Cerf, 1966.

HUGUES DE SAINT-VICTOR, *Hugonis de Sancto Victore Didascalicon de Studio Legendi, a critical text*, édité par Charles-Henry Buttimer, Washington, The Catholic University Press, 1939.

- *L'Art de lire. Didascalicon*, traduit par Michel Lemoine, Paris, Cerf, 1991.

HYGIN, *Fables*, édité et traduit du latin par Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

- ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies*, édité et traduit du latin par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- JEAN BODEL, *La Chanson des Saisnes*, édité par Annette Brasseur, Genève, Droz, 1989.
- JEAN DE SALISBURY, *Policraticus*, édité par K. Keats-Rohan, Turnhout, Brepols, 1993.
- *Metalogicon*, édité par J. B. Hall, Turnhout, Brepols, 1991.
- JÉRÔME saint, *Lettres*, édité et traduit du latin par Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres, 1953.
- HILDEGARDE DE BINGEN, *Causae et curae*, édité par Paul Kaiser, Basel, 1980.
- JOUBERT Laurent, *Traité du ris*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- MATTHIEU DE VENDÔME, *Ars versificatoria*, édité par Franco Munari, Rome, Storia e Letteratura, 1988.
- *Ars versificatoria*, traduit du latin en anglais par Aubrey Galyon, Ames, Iowa State University Press, 1980.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, livre VI.

III. ÉTUDES CONCERNANT LES ŒUVRES DE HUE DE ROTELANDE

- ALVAREZ Cristina, « Le Regard dans *Ipomedon* : perte, séduction, jouissance », *PRISMA*, n° 11, 1995, p. 15-28.
- BARROW Sarah, *The Medieval Society Romance*, New York, Columbia University Press, 1927, p. 76-77.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le Moyen Âge*, Paris, Bordas, 1988, p. 114.
- BOENIGK F., *Literatur-historische Untersuchungen zum Protheselaus*, thèse de doctorat, Université de Greifswald, 1909.
- BONDOIS Paul-Martin, « Concordance des numéros des manuscrits du Fonds Baluze conservés au Département de Manuscrits de la Bibliothèque Nationale avec les numéros actuels des fonds Latin, Français et de Langues Modernes », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 103, 1942, p. 339-347.
- BRUCE James, *The Evolution of Arthurian Romance*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, tome I, p. 212 et 371-373.

- BRUGGER E., « Der schöne Feigling in der Arthurischen Literatur », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, n° 63, 1943, p. 123-173 et 275-328.
- BURGESS Glyn « Compte-rendu d'*Ipomedon*, édité par Anthony Holden », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 93, 1983, p. 99-100.
- BURROW John, « The Uses of Incognito : *Ipomadon A* », dans *Readings in Medieval English Romance*, Cambridge, Brewer, 1994, p. 25-34.
- CALIN William, « The Exaltation and Undermining of Romance : *Ipomedon* », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1988, tome II, p. 111-124.
- CARTER Charles, « *Ipomedon*, an Illustration of Romance Origin », dans *Haverford Essays*, Haverford, Haverford Press, 1909, p. 237-270.
- CHÊNERIE Marie-Luce, « Dénomination et anthroponymie dans les romans de Hue de Rotelande », *Lettres Romanes*, n° 52, 1998, p. 203-234.
- « La Dénomination des personnages féminins dans les romans de Hue de Rotelande », dans *Miscellanea Mediaevalia, mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, tome I, p. 349-359.
 - « Introduction à *Ipomedon* », dans *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XV^e siècles*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 35-43.
 - « Introduction à *Protheselaus* », dans *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XV^e siècles*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 187-192.
- CRANE Susan, « Knights in Disguise : Identity and Incognito in Fourteenth-Century Chivalry », dans *The Stranger in Medieval Society*, Londres, University of Minnesota Press, 1997, p. 63-79.
- CROSLAND Jessie, *Medieval French Literature*, Westport, Greenwood Press, 1976, p. 77-79.
- DEAN Ruth, *Anglo-Norman Literature, a Guide to Texts and Manuscripts*, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1999, p. 96-97.
- DICKSON Morgan, « Verbal and Visual Disguise : Society and Identity in some Twelfth-Century Texts », dans *Medieval Insular Romance*, Cambridge, Brewer, 2000, p. 41-54.

- DIENSBURG Bernhard, « The Middle English Romance *Ipomadon* and its Anglo-Norman Source », dans *Proceedings of the anglistentag*, Würzburg, 1989, p. 289-297.
- DUFAU Pascale, *L'Ironie dans Ipomedon de Hue de Rotelande*, mémoire de maîtrise, Université de Bordeaux, 1996.
- ELEY Penny, « The Subversion of Meaning in Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *Reading Medieval Studies*, n° 26, 2000, p. 97-112.
- ESPOSITO Marius, « Inventaire des anciens manuscrits français des bibliothèques de Dublin », *Revue des bibliothèques*, n° 24, 1914, p. 196-197.
- FIELD Rosalind, « *Ipomedon* to *Ipomadon A* : two Views of Courtliness », dans *The Medieval Translator, the Theory and Practice of Translation in the Middle Age*, Cambridge, Brewer, 1989, p. 135-141.
- FISHER Fay, *Narrative Art in Medieval Romances*, Cleveland, Judson, 1938, p. 63-77.
- FOURRIER Anthime, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, 1960, p. 447-449.
- GARNETT James, « Compte-rendu d'*Ipomeédon*, édité par Eugen Kölbing », *American Journal of Philology*, n° 10, 1889, p. 348-352.
- GAY Lucy, « Hue de Rotelande's *Ipomedon* and Chrétien de Troyes », *Publications of the Modern Language Association of America*, n° 32, 1917, p. 468-491.
- GIER Albert, « Compte-rendu d'*Ipomedon*, édité par Antony Holden », *Vox Romanica*, n° 41, 1982, p. 286-287.
- GRAVDAL Kathryn, *Vilain and Courtois : Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.
- GRÖBER Gustav, *Grundriss der Romanischen Philologie*, Strasbourg, Trübner, 1888-1902, tome II, p. 585-586.
- GUÉRET-LAFERTÉ Michèle, « Les Chemins de l'aventure dans les romans de Hue de Rotelande », dans *Géographie dans les textes narratifs médiévaux*, Greifswald, Reineke, 1996, p. 51-58.
- HAHN Walther, *Der Wortschatz des Dichters Hue de Rotelande*, thèse de doctorat, Université de Greifswald, 1910.

- HANNING Robert, « Engin in Twelfth-Century Romance : an Examination of the *Roman d'Énéas* and Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *Yale french Studies*, n° 51, 1974, p. 82-101.
- *The Individual in Twelfth-Century Romance*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1977, p. 123-135 et 218-219.
- HARVEY Paul, *The Oxford Companion to French Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 353.
- HAUGEARD Philippe, « Liberté de la fiction et contrainte du genre, le cas d'*Ipomedon* de Hue de Rotelande », *Poétique*, n° 138, 2004, p. 131-140.
- « Succession paternelle et idéal de filiation : *Protheselaus* de Hue de Rotelande », dans *Du Roman de Thèbes à Renaud de Montauban : une genèse sociale des représentations familiales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 205-217.
- HESKETH Glynn, « Compte-rendu de *Protheselaus* », *Medium Aevum*, n° 64, 1995, p. 330-331.
- HIBBARD Laura, *Mediaeval Romance in England*, New York, Franklin, 1960, p. 224-229.
- HOSINGTON-THAON Brenda, « La Fièrre : the Career of Hue de Rotelande's Heroine in England », *Reading Medieval Studies*, n° 9, 1983, p. 56-67.
- « The Englishing of the Comic Technique in Hue de Rotelande's *Ipomedon* », dans *Medieval Translators and their Craft*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 1989, p. 247-263.
- HOULTON C., *The Works of Hue of Rotelande*, thèse de doctorat, Université de Londres, 1958.
- HOLMES Urban, *A History of Old French Literature from the Origins to 1300*, New York, Crofts, 1948, p. 146 et 148-149.
- HORNSTEIN Lillian, *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1500*, New Haven, The Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1967, tome I, p. 154-155.
- HUCHET Jean-Charles, « *Ipomedon* » et « *Protheselaus* », *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994, tome II, p. 984-985.

- JACOBS Nicolas, « Une Allusion impudique chez Hue de Rotelande : *se li seaus li pent as nages* », *Neuphilologische Mitteilungen*, n° 96, 1995, p. 223-224.
- KLUCKOW Franz, *Sprachliche und textkritische Studien über Hue de Rotelande Prothesilaus, nebst einem Abdrucke der ersten 1009 Verse*, thèse de doctorat, Université de Greifswald, 1909.
- « Zum Motiv des Dreitägigen Turniers : Steht der *Ipomedon* stofflich unter Chrestiens Einfluss ? », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, n° 168, 1935, p. 90.
- KOSCHWITZ Eduard, « Referate und Rezensionen », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 12, 1890, p. 135-138.
- KRUEGER Roberta, « Misogyny, Manipulation, and the Female Reader in Hue de Rotelande's *Ipomedon* », dans *Courtly Literature, Culture and Context*, Amsterdam, Benjamins, 1990, p. 395-409.
- *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 68-82.
- KUNSTMANN Pierre et DUONG Yen, *Index brut d'Ipomedon de Hue de Rotelande*, Université d'Ottawa, Laboratoire de français ancien, 2000 :
www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/travaux_ling/ipomedon/ipres.html
- LA RUE Gervais de, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands*, Caen, Mancel, 1834, tome II, p. 285-296.
- LE RIDER Paule, *Le Chevalier dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes*, Paris, Sedes, 1978, p. 50-55 et p. 137-141.
- LECOY Félix, « Un Épisode du *Protheselaus* et le conte du mari trompé », *Romania*, n° 76, 1955, p. 477-518.
- LIVINGSTON Charles, « Manuscript fragments of a Continental French Version of the Roman d'*Ipomedon* », *Modern Philology*, n° 40, 1942-1943, p. 117-130.
- LOMMATZSCH Erhard, « Zum *Prothesilaüs*, v. 8851 und 7066 », *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, n° 151, 1927, p. 275-276.
- LUTTRELL Claude, *The Creation of the First Arthurian Romance*, Evanston, Northwestern University Press, 1974, p. 110-113 et 264-268.
- MARSHALL J., « Compte-rendu d'*Ipomedon* », *Modern Language Review*, n° 77, 1982, p. 196-197.

- MEALE Carol, « The Middle English Romance of *Ipomedon* : a Late Medieval “Miror” for Princes and Merchants », *Reading Medieval Studies*, n° 10, 1984, p. 136-179.
- MÉNARD Philippe, « Compte-rendu d'*Ipomedon* », *Le Moyen Âge*, n° 88, 1982, p. 153-155.
- MERRILEES Brian, « Hue de Rotelande », dans *Dictionary of the Middle Ages*, New York, Scribner, 1985, p. 317-318.
- MEYER Paul, « Chronique, un mémoire de M. C. H. Carter sur le roman d'*Ipomedon* », *Romania*, n° 38, 1909, p. 624.
- MICHA Alexandre, « Les Manuscrits du *Lancelot en prose* », *Romania*, n° 84, 1963, p. 48-49.
- MORA Francine, « Remploi et sens du jeu dans quelques textes médio-latins et français des XII^e et XIII^e siècles », dans *Auctor et auctoritas, invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des Chartes, 2001, p. 219-230.
- « Les Prologues et épilogues de Hue de Rotelande », dans *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 97-114.
 - « Protheselaus et Médée, un couple guérisseur ? Échos du *Roman de Troie* dans le *Protheselaus* de Hue de Rotelande », *Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 13, 2006, p. 271-286.
 - « Motifs merveilleux et romans d'antiquité : l'exemple du *Protheselaus* de Hue de Rotelande », à paraître dans les actes du colloque Motifs merveilleux et poétique des genres au Moyen Âge, Montréal, juin 2007.
- MULA Stefano, « Le Bel Teisir est curteisie. Il segreto come chiave di lettura dell'*Ipomedon* di Hue de Rotelande », dans *Il Segreto*, Rome, Bulzoni, 2000, p. 221-241.
- « Tradurre *Ipomedon* : l'esperienza medio-inglese », dans *Sulla Traduzione letteraria. Figure del traduttore. Studi sulla traduzione. Modi del tradurre*, Ravennes, Longo, 2001, p. 93-112.
- MUSCATINE Charles, « Courtly Literature and Vulgar Language », dans *Court and Poet*, Liverpool, Cairns, 1981, p. 1-24.
- MUSSAFIA Adolfo, *Sulla Critica del testo del romanzo in francese antico Ipomedon*, Vienne, Tempsky, 1890.

PARIS Gaston, « Livres annoncés sommairement », *Romania*, n° 19, 1890, p. 503.

- *La Littérature française du Moyen Âge (XI^e-XIV^e siècle)*, Paris, Hachette, 1905, p. 87-89.
- *Mélanges de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1910-1912, p. 297-298 et 333-334.
- *Esquisse historique de la littérature française au Moyen Âge (depuis les origines jusqu'à la fin du XV^e siècle)*, Paris, Colin, 1922, p. 123.

PAYEN Jean-Charles, *Littérature française (le Moyen Âge, des origines à 1300)*, Paris, Arthaud, 1970, p. 288.

RAYNAUD DE LAGE Guy, « L'Œuvre de Hue de Rotelande », dans *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1978, tome I, p. 280-283.

- « Compte rendu d'*Ipomedon* », *Romania*, n° 101, 1980, p. 281-286.
- « Hue de Rotelande », dans *Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1984, tome IV, p. 142-143.

RÉGNIER-BOHLER Danielle, « ... D'armes et d'amour », dans *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e-XV^e siècles*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. ix-xxxii.

ROQUES Gilles, « Compte-rendu d'*Ipomedon* », *Zeitschrift für Romanische Philologie*, n° 96, 1980, p. 413-415.

- « Compte-rendu de *Protheselaus* », *Revue de linguistique romane*, n° 58, 1994, p. 572-576.

ROQUES Mario, « Compte-rendu de *Protheselaus*, édité par Franz Kluckow », *Romania*, n° 50, 1924, p. 310.

ROTHWELL William, « Compte rendu d'*Ipomedon* », *French Studies*, n° 34, 1980, p. 318-319.

SCHOFIELD William, *English Literature from the Norman Conquest to Chaucer*, Londres, Macmillan, 1906, p. 117.

SCHULZE-GORA Oskar, « Zum *Prothesilaüs*, v. 8851 und 8852 », *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, n° 149, 1926, p. 278-279.

SHIELDS Lisa, « Medieval Manuscripts in French and Provençal », *Hermathena*, n° 121, 1976, p. 93 et 98.

- SPENSLEY Ronald, « Form and Meaning in Hue de Rotelande's *Protheselaus* », *The Modern Language Review*, n° 67, 1972, p. 763-774.
- « The Role of "Jolif", a Semi-allegorical Figure in Hue de Rotelande's *Protheselaus* », *Romania*, n° 93, 1972, p. 533-537.
 - « The Structure of Hue de Rotelande's *Ipomedon* », *Romania*, n° 95, 1975, p. 341-351.
- STANESCO Michel, « Le Secret de l'*estrange* chevalier : notes sur la motivation contradictoire dans le roman médiéval », dans *The Spirit of the Court*, Cambridge, Brewer, 1985, p. 339-349.
- STENGEL Edmund, « Zur Handschriftenkunde », *Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 6, 1882, p. 394-396.
- TRACHSLER Richard, « Compte-rendu d'*Ipomedon*, édité par Anthony Holden », *Studi francesi*, n° 109, 1993, p. 113-114.
- TRANEKER I., *Les Idées courtoise dans l'Ipomedon de Hue de Rotelande*, thèse de doctorat, Université de Birmingham, 1927.
- UÉDA Hiroshi, « Le Roman médiéval et la géographie : *Ipomedon* », *The Journal of the Faculty of letters Nagoya University*, n° 121, 1995, p. 131-146.
- VINOT Julien, « Hue de Rotelande, un narrateur facétieux », dans *O Riso na Cultura Medieval*, Lisbonne, Presses de l'Université de Lisbonne, 2005, p. 1-12.
- WALBERG Emmanuel, *Quelques aspects de la littérature anglo-normande, leçons faites à l'École des chartes*, Paris, Droz, 1936.
- WALTER Philippe, *Canicule, essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, Sedes, 1988, p. 78-79.
- WATKINS John, « Hue de Rotelande », dans *Dictionnaire des lettres françaises (Le Moyen Âge)*, Paris, Fayard, 1964, p. 688-689.
- WARD Henry, *Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum*, Londres, British Museum, 1883, tome I, p. 728-755.
- WARREN F., « Notes on the Romans d'aventure », *Modern Language Notes*, n° 13, 1898, p. 340-352.

WEISS Judith, « A Reappraisal of Hue de Rotelande's *Protheselaus* », *Medium Aevum*, n° 52, 1983, p. 104-111.

- « Ineffectual Monarchs : Portrayals of Regal and Imperial Power in *Ipomedon*, *Robert le Diable* and *Octavian* », dans *Cultural Encounters in the Romance of Medieval England*, Cambridge, Brewer, 2005, p. 55-68.

WEST Constance, *Courtoisie in Anglo-Norman Literature*, New York, Haskell, 1966, p. 80-122.

WILSON Richard, *Early Middle English Literature*, Londres, Methuen, 1968, p. 78-79.

ZUMTHOR Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e-XIV^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 214.

ZINK Michel et STANESCO Michel, *Histoire européenne du roman médiéval, esquisse et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 78-79.

IV. GRAMMAIRE, RHÉTORIQUE ET VOCABULAIRE

1. Dictionnaires

BLOCH Oscar et WARTBURG Walter von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Paris, Kraus Reprint, 1969 [1889-1902].

POPE Mildred, *From Latin to Modern French with especial consideration of Anglo-Norman*, Manchester, Manchester University Press, 1952, p. 420-482.

ROTHWELL William et STONE Louise, *Anglo-Norman Dictionary*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1983.

TOBLER Adolf et LOMMATZSCH Erhard, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmann, 1925-2002.

REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1998.

2. Poétique

BURIDANT Claude « Les Paramètres de l'étymologie médiévale », dans *L'Étymologie, de l'Antiquité à la Renaissance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

- (sous la direction de), « Rhétorique du proverbe », *Revue des sciences humaines*, n° 163, 1976, p. 309-436.
- (sous la direction de), *Richesse du proverbe*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales, 1984, « Bien dire et bien apprendre », n° 3, tome I : *Le Proverbe au Moyen Âge*.

CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

DUNTON-DOWNER Leslie, « Poetic Language and the Obscene », dans *Obscenity, Social Control and Artistic Creation in the European Middle Age*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998, p. 19-37.

FARAL Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e au XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1958.

FOULET Lucien, « Sire, messire », *Romania*, n° 71, 1950, p. 1-48.

GREIMAS Algirdas Julien, *Du Sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 309-314.

HOSINGTON-THAON Brenda, « Proverb Translation as Linguistic and Cultural Transfer in Some Middle English Versions of Old French Romances », dans *The Medieval Translator, traduire au Moyen Age*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 170-186.

MORAWSKI Joseph, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1925.

OLLIER Marie-Louise, « Proverbes et sentences, le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes », *Revue des Sciences humaines*, n° 163, 1976, p. 329-353.

- *Lexique et concordance de Chrétien de Troyes d'après la copie Guiot*, Paris, Vrin, 1986.

PERRET Michèle, « Proverbes et sentences : la fonction idéologique dans *Le Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu », dans *Plaist vos oïr bone cançon vallant ? Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*,

Villeneuve d'Asq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 1999, tome II, p. 691-701.

SARTRE Jean-Paul, « Préface », dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, Paris, Gallimard, 1956, p. 7.

SCHULZE-BUSACKER Elisabeth, « Proverbes et expressions proverbiales chez Chrétien de Troyes, Gautier d'Arras et Hue de Rotelande », *Incidences*, n° 5, 1981, p. 7-16.

- *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français*, Paris, Champion, 1985.
- « Proverbe ou sentence : essai de définition », dans *La Locution*, Montréal, Ceres, 1985, p. 134-167.
- « Proverbes anglo-normands : tradition insulaire ou héritage européen ? », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 37, 1994, p. 347-364.

STEFANINI Jean, *La Voix pronominale en ancien et moyen français*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1962.

WEST G., « L'Uevre Salemon », *The Modern Language Review*, n° 49, 1954, p. 176-182.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

- « Étymologies », dans *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 144-160.

V. LITTÉRATURE ET CIVILISATION

1. Généralités

ADAMS Alison, « La Conception de l'unité dans le roman médiéval en vers », *Studia Neophilologica*, n° 50, 1978, p. 101-112.

BARTHES Roland, « Histoire et sociologie du vêtement, quelques observations méthodologiques », *Annales E.S.C.*, n° 12, 1957, p. 430-441.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.

BAUGH Albert, « The Middle English Romance, some Questions of Creation, Presentation and Preservation », *Speculum*, n° 42, 1967, p. 1-31.

- BEZZOLA Reto, *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris, Champion, 1984.
- BLANC Odile, « Historiographie du vêtement : un bilan », dans *Le Vêtement, histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, p. 7-33.
- BRETEL Paul, *Les Ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Paris, Champion, 1995.
- BLOCH Marc, *La Société féodale*, Paris, Albin Michel, 1968.
- BOSSUAT Robert, *Histoire de la littérature française, le Moyen Âge*, Paris, Gigord, 1931.
- CHANDÈS Gérard, *Le Serpent, la femme et l'épée, recherches sur l'imaginaire symbolique d'un romancier médiéval : Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1986.
- COLBY Alice, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature, an Exemple of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.
- COOLPUT Colette-Anne van, « Appendice », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, tome II, p. 333-337.
- DIONNE Ugo et GINGRAS Francis, « L'Usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », dans *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, n° 42, 2006, p. 5-12.
- DRAGONETTI Roger, *La Vie de la lettre au Moyen Âge : le Conte du Graal*, Paris, Seuil, 1980.
- *Le Mirage des sources, l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.
- DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles), l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Slatkine, 1991, p. 142-164.
- DUBY Georges, « Au XII^e siècle : les "jeunes" dans la société aristocratique », *Annales E.S.C.*, n° 19, 1964, p. 835-846.
- ENLART Camille, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, Paris, Picard, 1916, tome III : *Le Costume*, p. 25-37 et 131-133.

- FOULET Lucien, « Glossary of the First Continuation », dans *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, édité par William Roach, Philadelphie, American Philosophical Society, 1955, tome III, p. 177-180.
- FRAPPIER Jean, *Chrétien de Troyes*, Paris, Hatier, 1968.
- FRÉDÉRIC Madeleine, *La Répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985.
- FRITZ Jean-Marie, *Le Discours du fou au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- GHELLINCK Joseph de, *L'Essor de la littérature latine au XII^e siècle*, Paris, Deslée de Brouwer, 1955.
- GUÉNÉE Bernard, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier, 1980.
- HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Champion, 1984.
- HUCHET Jean-Charles, « Les Déserts du roman médiéval, le personnage de l'ermite dans les romans des XII^e et XIII^e siècle », *Littérature*, n° 60, 1985, p. 89-108.
- JAUSS Hans Robert, « Chanson de geste et roman courtois », *Studia Romanica*, n° 4, 1963, p. 61-77.
- JEANDILLOU Jean-François, *Esthétique de la mystification, tactique et stratégie littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
- KELLY Douglas, « La Conjointure de l'anomalie et du stéréotype : un modèle de l'invention dans les romans arthuriens en vers », *Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 14, 2007, p. 23-39.
- LATELLA Fortunata, « Gualtiero Map e i primi sviluppi del romanzo arturiano », *Le Forme e la storia*, n° 5-8, 1986-1987, p. 45-59.
- LEMOINE Michel, « Le Sport chez Hugues de Saint-Victor », dans *Jeux, sports et divertissements au Moyen Âge et à l'Âge classique*, Paris, Éditions du CTHS, 1993, p. 131-141.
- LETTE Didier, « L'Expression du visage paternel, la ressemblance entre le père et le fils à la fin du Moyen Âge : un mode d'appropriation symbolique », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 4, 1997 p. 115-125.

- LUNDQUIST Eva, *La Mode et son vocabulaire. Quelques termes de la mode féminine au Moyen Âge, suivis de leur évolution sémantique*, Göteborg, Wettergren et Kerber, 1950.
- LYONS Faith, *Les Éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1965, p. 18-41.
- MADDOX Donald, « Roman et manipulation au XII^e siècle », *Poétique*, n° 66, 1986, p. 179-190.
- MARTINEAU Anne, *Le Nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- MÉLA Charles, *La Reine et le Graal : la conjointure dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984.
- « À l'école de la lettre », *Médiévales*, n° 11, 1986, p. 7-20.
- MÉNARD Philippe, « Les Fous dans la société médiévale », *Romania*, n° 98, 1977, p. 433-459.
- « Les Emblèmes de la folie dans la littérature et dans l'art (XII^e-XIII^e siècles) », dans *Hommage à Jean-Charles Payen : Farai chansoneta novele*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1989, p. 253-265.
- MORIN Edgar, *La Méthode*, Paris, Seuil, 1980, tome II : *La Vie de la vie*.
- PASTOUREAU Michel, *Figures et couleurs, études sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, Le Léopard d'or, 1986.
- « Rouge, jaune et gaucher, notes sur l'iconographie médiévale de Judas », dans *Couleurs, images, symboles, études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, p. 69-83.
 - « Les Couleurs de la mort », dans *À Réveiller les morts*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, p. 98-99.
- PETIT Aimé, « Les Premières Descriptions de tentes : la tente d'Adrastus dans *Le Roman de Thèbes* », dans *La Description au Moyen Âge, bien dire et bien apprendre*, n° 11, 1983, p. 303-315.
- *Naissances du roman, techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Genève, Slatkine, 1985.
- PICHON Geneviève, « La Lèpre et le péché : étude d'une représentation médiévale », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 38, 1988, p. 147-157.

- PLATELLE Henri, « Le Problème du scandale : les nouvelles modes masculines aux XI^e et XII^e siècles », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 53, 1975, p. 1071-1096.
- QUICHERAT Jules, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1875, p. 128-176.
- RICHÉ Pierre, « Recherche sur l'instruction des laïques du IX^e au XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 5, 1962, p. 175-182.
- STANESCO Michel, « À l'origine du roman : le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire », dans *Styles et valeurs pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1990, p. 141-165.
- STIRNEMANN Patricia, « Les Bibliothèques princières et privées au XII^e et XIII^e siècle », dans *Histoire des bibliothèques françaises, les bibliothèques médiévales du VI^e siècle à 1530*, Paris, Promodis, 1989, tome I, p. 173-191.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, Paris, Morel, 1874, tome III, p. 178-253, et tome IV, p. 100-131.
- VOISENET Jacques, « Figure de la virginité ou image de la paillardise : la sexualité du clerc au Moyen Âge », *Le Clerc au Moyen Âge, Senefiance*, n° 37, 1995, p. 569-578.
- WOLEDGE Brian, « Bons Vavasseurs et mauvais sénéchaux », dans *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, 1969, tome II, p. 1263-1277.

2. Littérature et histoire anglo-normande

- ALTSCHUL Michael, *Anglo-Norman England, 1066-1154*, Londres, Cambridge University Press, 1969.
- AURELL Martin, *L'Empire des Plantagenêts, 1154-1224*, Paris, Perrin, 2003
- BATE Alan, « La Littérature latine d'imagination à la cour d'Henri II d'Angleterre », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 24, 1991, p. 3-21.
- BOIVIN Jean-Marie, « Les Paradoxes des *clerici regis* : l'exemple, à la cour d'Henri II Plantagenêt, de Giraud de Barri », *Le Clerc au Moyen Âge, Senefiance*, n° 37, 1995, p. 45-61.

- BOURGAIN Pascale, « L'Emploi de la langue vulgaire dans la littérature au temps de Philippe Auguste », dans *La France de Philippe Auguste, le temps des mutations*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1982, p. 765-784.
- CRANE Susan, *Insular Romance, Politics, Faith, and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 158-174.
- DEAN Ruth, « What is Anglo-Norman ? », *Annuaire Mediaevale*, n° 6, 1965, p. 29-46.
- DOR Juliette, « Le Rôle des cours princières dans l'introduction du français en Angleterre », dans *Cours princières et châteaux*, Reineke, Greifswald, 1993, p. 109-129.
- « Langues française et anglaise, et multilinguisme à l'époque d'Henri II Plantagenêt », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 37, 1994, p. 61-72.
- FIELD Rosalind, « The Anglo-Norman Background to Alliterative Romance », dans *Middle English Alliterative Poetry and its Literary Background*, Cambridge, Brewer, 1982, p. 54-69.
- FRANKIS John, « Towards a Regional Context for Lawman's *Brut* : literary activity in the dioceses of Worcester and Hereford in the twelfth century », dans *Lazamon : Contexts, language, and Interpretation*, Londres, King's College London Centre for Late Antique and Medieval Studies, 2002, p. 53-78.
- GOUTTEBROZE Jean-Guy, « Henri II, patron des historiographes anglo-normands de langue d'oïl », dans *Littérature angevine médiévale*, Maulévrier, Hérault, 1980, p. 91-109.
- HARF-LANCNER Laurence, « L'Enfer de la cour : la cour d'Henri II Plantagenêt et la mesnie Hellequin (dans l'œuvre de Jean de Salisbury, de Gautier Map, de Pierre de Blois et de Giraud de Barri) », dans *L'État et les aristocraties, XI^e-XVII^e siècle, France, Angleterre, Ecosse*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989, p. 27-50.
- HARVEY John, *Les Plantagenêts*, Paris, Plon, 1960, p. 3-25.
- HASKINS Charles, « Henry II as a Patron of Literature », dans *Essays in Medieval History presented to Thomas Frederick Tout*, Manchester, Little, 1925, p. 71-77.

LEFÈVRE Yves, « De l'usage du français en Grande-Bretagne à la fin du XII^e siècle », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 301-305.

LEGGE Mary Dominica, *Anglo-Norman in the Cloisters*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1950.

- « The French Language and the English Cloister », dans *Medieval Studies presented to Rose Graham*, Oxford, University Press, 1950, p. 146-162.
- *Anglo-Norman Literature and its Background*, Oxford, Clarendon Press, 1963.
- « La Précocité de la littérature anglo-normande », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 8, 1965, p. 327-349.
- « Les Origines de l'anglo-normand littéraire », *Revue de linguistique romane*, n° 31, 1967, p. 44-54.
- « The Rise and Fall of Anglo-Norman Literature », *Mosaic*, n° 18, 1975, p. 1-6.
- « La "Courtoisie" en anglo-normand », dans *Orbis Mediaevalis, mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola*, Berne, Francke, 1978, p. 235-239.
- « La Littérature anglo-normande au temps d'Aliénor d'Aquitaine », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 29, 1986, p. 113-118.

LEJEUNE Rita, « Le Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille », *Cultura Neolatina*, n° 14, 1954, p. 5-57.

- « Le Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 3, 1958, p. 319-337.

MARTIN Jean-Marie, *Italies normandes, XI^e-XII^e siècles*, Paris, Hachette, 1994.

ROTHWELL William, « À quelle époque a-t-on cessé de parler français en Angleterre ? », dans *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, Université Paul Valéry, tome II, 1978, p. 1075-1089.

- « The Teaching of French in Medieval England », *The Modern Language Review*, n° 63, 1968, p. 37-46.

SHORT Ian, « On Bilingualism in Anglo-Norman England », *Romance Philology*, n° 33, 1979-1980, p. 467-479.

VISING Johan, *Anglo-Norman Language and Literature*, Londres, Oxford University Press, 1923.

WEISS Judith, « Insular Beginnings: Anglo-Norman Romance », dans *A Companion to Romance, From Classical to Contemporary*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 26-44.

WILSON R., « English and French in England, 1100-1300 », *History*, n° 28, 1943, p. 37-60.

3. Intertextualité

BAL Mieke, « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, n° 29, 1978, p. 116-128.

BRUCKNER Mathilda, « En guise de conclusion », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 104-108.

- « Intertextuality », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, tome I, p. 224-265.

DALLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 52.

DEMBOWSKI Peter, « Intertextualité et critique des textes », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 17-29.

FARAL Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1983.

FILIPPI Paolo-Maria, « Réception du mythe de Médée au Moyen Âge », dans *La Représentation de l'Antiquité au Moyen Âge*, Vienne, Havolar, 1981, p. 91-101.

FREEMAN Michelle, « Transpositions structurelles et intertextualité : le *Cligès* de Chrétien », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 50- 61.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

- *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

- *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Le Texte littéraire : non référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », dans *Texte*, n° 1, 1982, p. 27-49.

KRISTEVA Julia, *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

MÜLLER Wolfgang, « Interfiguralité : a Study on the Interdependence of Literary Figures », dans *Intertextuality*, Berlin, Gruyter, 1991, p. 101-121.

- POIRION Daniel, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 109-118.
- RIFFATERRE Michael, « La Syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, 1979, p. 496-501.
- « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4-18.
 - « L'Intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 4-7.
 - « Parodie et répétition », dans *Le Singe à la porte : vers une théorie de la parodie*, New York, Lang, 1984, p. 87-94.
- ZUMTHOR Paul, « Intertextualité et mouvance », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 8-16.

4. *Transductio et translatio*

- BURIDANT Claude, « *Translatio medievalis*. Théorie et pratique de la traduction médiévale », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 21, 1983, p. 81-136.
- CHAVY Paul, « Les Premiers Translateurs français », *French Review*, n° 47, 1973, p. 557-565.
- JEAUNEAU Édouard, « Nains et géants », dans *Entretiens sur la Renaissance du XII^e siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1968, p. 21-52.
- JONGKEES Adrian, « *Translatio studii* : les avatars d'un thème médiéval », dans *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederik Niermeyer*, Groningen, Wolters, 1967, p. 41-51.
- KELLY Douglas, « *Translatio Studii* : Translation, Adaptation and Allegory in Medieval French Literature », *Philological Quarterly*, n° 57, 1978, p. 287-310.
- MICHEL Alain, « Jean de Salisbury », dans *Théologiens et mystiques au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1997, p. 444-485.
- MONFRIN Jacques, « Humanisme et traductions au Moyen Âge », dans *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 217-246.
- « Les Traducteurs et leur public en France au Moyen Âge », dans *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 247-264.

5. Motifs littéraires

BENDINELLI PREDELLI Maria, *Alle origini del Bel Gherardino*, Firenze, Olschki, 1990.

CHÉNERIE Marie-Luce, « Le Motif de la fontaine dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles », dans *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 99-104.

- *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.

COSQUIN Emmanuel, « Contes populaires lorrains », *Romania*, n° 5, 1876, p. 82-107 et 333-366 ; n° 8, 1879, p. 545-608 ; n° 9, 1880, p. 377-428.

DELCOURT-ANGÉLIQUE Janine, « Le Motif du tournoi de trois jours avec changement de couleur destiné à préserver l'incognito », dans *An Arthurian Tapestry*, Glasgow, Varty, 1981, p. 160-186.

GINGRAS Francis, *Érotisme et merveille dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2002.

GUERREAU-JALABERT Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans français en vers (XII^e-XIII^e siècle)*, Genève, Droz, 1992.

LACY Norris, « Motif Transfer in Arthurian Romance », dans *The Medieval Opus, Imitation, Rewriting and Transmission in the French Tradition*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 157-168.

MARCHELLO-NIZIA Christiane, « La Rhétorique des songes et le *songe* comme rhétorique dans la littérature française médiévale », dans *I Sogni nel medioevo*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1985, p. 245-259.

MARTIN Jean-Pierre, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation*, Lille, Centre d'Etudes Médiévales et Dialectales de l'Université de Lille III, 1992.

- « Le Pèlerin messager, un exemple de motif modalisateur dans l'épopée médiévale », *Ethnologie française*, n° 25, 1995, p. 187-195.

- POTTER Murray, *Sohrab and Rustem, the Epic Theme of a Combat between Father and Son, a Study of its Genesis and Use in Literature and Popular Tradition*, Londres, Nutt, 1902.
- RUCK Elaine, *An Index of Themes and Motifs in Twelfth-Century French Arthurian Poetry*, Cambridge, Brewer, 1991.
- RYCHNER Jean, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, 1955.
- THOMPSON Stith, *Motif-Index of Folk-Literature : a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Jest-books and Local Legends*, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.
- *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 415-416.
- TODOROV Tzvetan, « Motif », dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 280-285.
- TROUSSON Raymond, *Thèmes et mythes : question de méthode*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1981, p. 21-30.
- WESTON Jessie, *The Three Day's Tournament, a Study in Romance and Folk-Lore*, Londres, Nutt, 1902, p. 1-14.

6. Procédés comiques

- ABASTADO Claude, « Situation de la parodie », *Cahiers du XX^e siècle*, n° 6, p. 9-37.
- BONAFIN Massimo, « Millanterie dissimulée Chrétien de Troyes e Walter Map », *Medioevo Romano*, n° 18, 1993, p. 83-89.
- CERQUIGLINI Jacqueline, « Une Parole muette : le rire amoureux au Moyen Âge », dans *Miscellanea Mediaevalia, mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, tome I, p. 325-336.
- DANE Joseph, *Critical Concepts Versus Literary Practices*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988, p. 175-184.
- GOLOPENTIA-ERETESCU Sanda, « Parodie, pastiche et textualité », dans *Le singe à la porte : vers une théorie de la parodie*, New York, Lang, 1984, p. 117-133.

- GREEN Dennis, « On Recognising Medieval Irony », dans *The Uses of Criticism*, Franckfort, Lang, 1976, p. 11-55
- *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- GRIGSBY John, « Le Gab dans le roman arthurien français », dans *Actes du XIV^e congrès international arthurien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1984, tome I, p. 257-272.
- *The « Gab » as a Latent Genre in Medieval French Literature, Drinking and Boasting in the Middle Ages*, Cambridge, Medieval Academy of America, 2000.
- HUNT Tony, « La Parodie médiévale : le cas d'*Aucassin et Nicolette* », *Romania*, n° 100, 1979, p. 341-381.
- HUTCHEON Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 466- 477.
- « Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 140-155.
- KRAEMER Erik von, « Sémantique de l'ancien français gab et gaber comparée à celle des termes correspondants dans d'autres langues romanes », dans *Mélanges de philologie et de linguistique offerts à Tauno Nurmela*, Turku, Annales Universitatis Turkuensis, 1967, p. 73-80.
- LE BRUN Jacques, « Jésus-Christ n'a jamais ri, analyse d'un raisonnement théologique », dans *Homo Religiosus, autour de Jean Delumeau*, Paris, Fayard, 1997, p. 431-437.
- LE GOFF Jacques, « Rire au Moyen Âge », dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 1343-1356.
- « Le Rire dans les règles monastiques du haut Moyen Âge », dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1999, p. 1357-1368.
- LEHMANN Paul, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, Masken, 1922.
- MÉNARD Philippe, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Paris-Genève, Droz, 1969.

- « Le Rire et le sourire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts, essai de problématique », dans *Le Rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 7-30.

NELSON SARGENT Barbara, « Mediaeval Rire, Ridere : a laughing matter ? », *Medium Aevum*, n°43, 1974, p. 116-132.

SARRAZIN Bernard, « Jésus n'a jamais ri, histoire d'un lieu commun », *Recherches de science religieuse*, n° 82, 1994, p. 217-222.

TIGGES Wim, « Romance and Parody », dans *Companion to Middle English Romance*, Amsterdam, Vu University Press, 1990, p. 129-151.

TRACHSLER Richard, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans les *Merveilles de Rigomer* ? », *Vox Romanica*, n° 52, 1993, p. 180-193.

STRUBEL Armand, « Le Rire au Moyen Âge » dans *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 186-213.

VERDON Jean, *Rire au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2001.

WEILL Isabelle, « “Sin a un ris jeté”, rire et énonciation dans *Auberi le Bourgoin* », dans *Le Rire au Moyen Âge dans la littérature et dans les arts*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990, p. 357-367.

7. Amour et courtoisie

ALVARÈS Cristina et DIOGO Américo, « Désir contenu et apprentissage courtois, un dispositif pédagogique et quelques textes », dans *Éducation, apprentissages, initiation au Moyen Âge*, Montpellier, Centre de Recherche Interdisciplinaire sur la Société et l'Imaginaire au Moyen Âge, 1993, p. 45-58.

ARCHIBALD Elizabeth, « Incest in Medieval Literature and Society », *Forum for Modern Language Studies*, n° 25, 1989, p. 1-15.

BEC Pierre, « Amour de loin et dame jamais vue », dans *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale*, Paris, Paradigme, 1992, p. 265-282.

BLUMSTEIN Andrée, *Misogyny and Idealization in the Courtly Romance*, Bonn, Grundmann, 1977.

BURNLEY J., « *Fine Amor* : its Meaning and Context », *Review of English Studies*, n° 31, 1980, p. 129-148.

CALIN William, « Contre la *fin'amor* ? Contre la femme ? Une relecture de textes du Moyen Âge », dans *Courtly Literature Culture and Context*, Amsterdam-Philadelphie, Benjamins, 1990, p. 61-82.

DE BRUYNE Edgard, *Étude d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, 1998.

HUCHET Jean-Charles, *L'Amour discourtois, la "Fin'Amors" chez les premiers troubadours*, Paris, Privat, 1987.

MOLIN Jean-Baptiste et MUTEMBE Protais, *Le Rituel du mariage en France du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1974.

SUSSKIND Norman, « Love and Laughter in the *Romans Courtois* », *The French Review*, n° 6, 1964, p. 651-657.

8. Narrateur

BADEL Pierre-Yves, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, n° 20, 1975, p. 81-94.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Sur Quelques Constantes et variations de l'image de l'écrivain (XII^e-XIII^e siècle) », dans *Auctor et auctoritas, invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Paris, École des Chartes, 2001, p. 391-400.

BERTHELOT Anne, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, Paris, Vrin, 1991, p. 1-147.

BRUCKNER Matilda, *Narrative Invention in Twelfth-Century French Romance : the Convention of Hospitality, 1160-1200*, Lexington, French Forum, 1980.

CASAGRANDE Carla et VECCHIO Silvana, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII^e et XIII^e siècle) », *Annales E.S.C.*, n° 34, 1979, p. 913-923.

CHENU Marie-Dominique, « Auctor, actor, autor », *Bulletin Du Cange*, n° 3, 1927, p. 81-86.

DEMBOWSKI Peter, « Monologue, Author's Monologue and related Problems in the Romance of Chrétien de Troyes », *Yale French Studies*, n° 51, 1974, p. 102-114.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tome I, p. 789-821.

ZINK Michel, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 24, 1981, p. 3-27.

ZUMTHOR Paul, « Autobiographie au Moyen Âge ? », dans *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 163-180.

9. Autofiction

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

- « Autobiographie, vérité, psychanalyse », dans *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 61-79.

GASPARINI Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

JEANNELLE Jean-Louis et VIOLET Catherine (sous la direction de), *Genèse et Autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007.

LECARME Jacques, LEJEUNE Philippe et DOUBROVSKY Serge (sous la direction de), « Autofictions et Cie », *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n° 6, 1993.

LEJEUNE Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1984.