



## Huon de Bordeaux peut-il être considéré comme héroï-comique?

Myriam White-Le Goff

► **To cite this version:**

Myriam White-Le Goff. Huon de Bordeaux peut-il être considéré comme héroï-comique?. 2010.  
<hal-00486360>

**HAL Id: hal-00486360**

**<https://hal-univ-artois.archives-ouvertes.fr/hal-00486360>**

Submitted on 25 May 2010

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

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

## ***Huon de Bordeaux* peut-il être considéré comme héroï-comique ?**

*Huon de Bordeaux*<sup>1</sup> tient une place de choix dans le champ épique médiéval français puisqu'on considère que c'est la première chanson de geste à accorder une place essentielle au merveilleux. En effet, le héros Huon est aidé du nain Aubéron dont la figure a su séduire nombre de créateurs ultérieurs, comme Shakespeare ou Wieland. L'œuvre médiévale a vraisemblablement été écrite dans les quarante dernières années du XIII<sup>e</sup> siècle et sans doute entre 1260 et 1268. Le texte est composé en décasyllabes assonancés ou, plus justement, rimés, dont les rimes ressemblent à des assonances, dans un esprit archaïsant. De fait, *Huon de Bordeaux* cherche à se rapprocher de la chanson de geste ancienne, comme pour accroître sa légitimité, alors même que l'œuvre semble créer une osmose entre courants épiques et romanesques variés. Cette démarche confère bien souvent à l'œuvre une tonalité très singulière où l'on sent une disconvenance entre le style et le sujet. Mais ces écarts peuvent-ils être qualifiés d'héroï-comiques, si l'on suit la définition qu'en donne Anne Herschberg-Perrot, dans sa *Stylistique de la prose*<sup>2</sup> ? L'héroï-comique traite un sujet vulgaire en style noble. Aussi, pour déterminer si l'œuvre peut être qualifiée d'héroï-comique, il nous faudra identifier avec précision son sujet, ce qui serait aisé si l'on n'avait pas affaire à un pan de la littérature médiévale très métissée et à une époque dont nous ne maîtrisons que bien imparfaitement les modalités de production et de réception des textes. De fait, il n'est pas toujours facile de savoir si un lecteur-auditeur contemporain de l'œuvre pouvait juger tel ou tel passage vulgaire, ou non, comme nous le ferions. Toutefois, ces précautions prises, il me faut risquer une interprétation prudente, appuyée sur le texte. Je verrai dans un premier temps quels éléments font envisager une lecture héroï-comique du texte, puis je m'interrogerai sur le rôle déterminant de l'entrée en scène du personnage d'Aubéron pour la singularité de l'œuvre. Je terminerai en évoquant les implications esthétiques et idéologiques des choix de l'auteur.

Quand j'ai préparé cette communication, j'avoue que je me suis plusieurs fois interrogée sur sa validité. En effet, mon impression d'ensemble à la lecture de *Huon de Bordeaux* me conduisait plutôt à rapprocher l'œuvre du burlesque. Et même, puisqu'il faut le dire avec honnêteté ne me conduisait pas du tout à penser dans les termes ni de burlesque ni d'héroï-comiques, qui qualifient des œuvres beaucoup plus codifiées et moins mêlées que

---

<sup>1</sup> Notre édition de référence sera celle de William W. Kibler et François Suard, Paris, Champion, « Champion classiques », 2003.

<sup>2</sup> Paris, Belin, 1993, p. 295.

nombre de textes médiévaux qui ne soucient guère de catégories, de genres ou même de tonalités. Pourtant, en y réfléchissant, il semblait qu'à grande échelle, le texte traitait plutôt de manière burlesque les questions de l'injustice royale et des problématiques féodales, sous couvert d'exploits ridicules ou grotesques du héros : Huon doit ainsi arracher les dents d'un ennemi après avoir embrassé sa fille pour reconquérir la grâce de Charlemagne ! Qui plus est, différentes études ont déjà souligné la proximité entre le burlesque et l'insertion d'éléments magiques ou romanesques, comme la pratique l'auteur de *Huon*. De façon générale, Bernard Guidot constate qu'« au fil des années s'est formée une tradition du burlesque et de la dérision »<sup>3</sup> dans l'épopée. La présence du burlesque était donc relativement logique. Marguerite Rossi, critique de référence sur l'œuvre, plaide également plutôt en faveur de cette lecture de l'œuvre, tout en rappelant (p. 436) que la question ne se posait pas dans les mêmes termes au Moyen Âge que de nos jours<sup>4</sup>. Héroïque et burlesque ne s'opposaient pas comme dans l'esthétique classique car le principe de distinction des genres était « étranger à la littérature médiévale en langue vulgaire. Si des genres s'opposent à l'intérieur de celle-ci, en effet, c'est plus par leur technique et leur sujet que par leur ton : l'épopée, récit de hauts faits à couleur historique, a toujours admis des épisodes d'allure bouffonne, pourvu que cette bouffonnerie fut héroïque, et le ton trivial a toujours coexisté, dans la chanson de geste, avec des développements pathétiques et dramatiques, que la sensibilité moderne aurait tendance à retenir seuls comme épiques »<sup>5</sup>. Il faut donc distinguer le comique que l'on trouve dans *Huon* du burlesque au sens classique. De plus, le style de Huon connaît la tentation de la parodie<sup>6</sup>.

Cependant, une indécision demeurait, tant il est difficile de déterminer la tonalité dominante de *Huon* et tant même les passages burlesques ont une certaine gravité. Dans *Poèmes et légendes du Moyen Âge*<sup>7</sup>, Gaston Paris, exprimant une sensibilité propre au XIX<sup>e</sup> siècle, n'écrivait-il pas « le tout forme un des poèmes les plus charmants et les mieux distribués que nous ait laissés le Moyen Âge. Parmi les causes de sa fortune, il faut compter le ton héroï-comique qui s'y soutient d'un bout à l'autre : le poète a su se garder de la grossièreté burlesque qui fait trop souvent le seul comique des chansons de geste de la seconde époque et qui dépare encore les productions des imitateurs qu'il a rencontrés (...) » ?

---

<sup>3</sup> *Burlesque et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*, dir. Bernard Guidot, Paris, Les Belles Lettres, « Littéraires 3 », 1995, p. 15.

<sup>4</sup> Marguerite Rossi, *Huon de Bordeaux et l'évolution du genre épique au XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1975

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 442, même idée, p. 448.

<sup>7</sup> P. 33.

Même M. Rossi concédait l'existence d'« épisodes héroï-comiques »<sup>8</sup>. Que fallait-il donc penser ?

Le point dont on ne peut pas douter et qui met d'accord les perceptions burlesque et héroï-comique est le mélange des genres et des tonalités qui caractérise *Huon de Bordeaux*. Il y est question de façon parfois poignante de la tragédie du pouvoir ; l'auteur aborde encore les questions sérieuses de la foi et de l'abjuration. Pourtant, le style est bien souvent léger et l'auteur fait preuve d'un esprit ludique. Certains passages font nettement sourire<sup>9</sup>. La réécriture de la *Chanson de Roland* est franchement comique, lorsque Huon sonne du cor, après s'être exclamé qu'il ne voulait pas attendre d'être en trop grand péril, au rebours de Roland :

'Qu'esse , dit-il, or ysoient malfez !

Atandrait tant que je soie tüés ?

Je cornerait, qui qu'i en doit peser.'

Il prant le cor de blanc yvoire cler,

met l'a sa bouche, s'ait tantit et sonnez

per teilt vertut e per si grant fierteit

que de la bouche en volle li sang cler (v. 4519-4525).

Ailleurs, la belle sarrasine, fille de l'émir Yvorin, semble passablement sensible à la tentation de la chair et s'offusque véritablement que son "ennemi" ne lui demande pas plus instamment de se soumettre à ses désirs : elle perd une partie d'échecs contre Huon parce qu'elle est en proie à un désir trop ardent pour son adversaire. Les objets magiques utilisés par le héros ont certains effets amusants, comme le cor qui fait danser l'émir et ses hommes de façon irréprouvable. *Huon de Bordeaux* comporte en effet fantaisie et humour. Ces contrastes de tonalités, plus nets dans *Huon* que dans d'autres chansons de geste, tiennent en partie à la diversité des sources de l'œuvre. En effet, il existe un important intertexte épique (*Ogier le Danois, Chanson de Roland,...*) tout autant que romanesque et l'auteur paraît être un clerc particulièrement cultivé, ce qui explique en partie la bigarrure du texte.

Toutefois, même si *Huon de Bordeaux* se caractérise par le mélange des genres et des registres, cela concerne plus nettement certains moments de récit. Le moment décisif sur ce point est l'entrée en scène du personnage d'Aubéron qui fait basculer l'esthétique générale de

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 459.

<sup>9</sup> Comme lorsque Huon n'a qu'une pierre rosse, à l'occasion de l'un de ses combats les plus héroïques (pour l'émir Yvorin, v. 7906-7915).

l'œuvre. Mais qui est cet Aubéron<sup>10</sup> ? Le texte le présente comme « Auberont, le petit nain savaige » (v. 14), fils de Morgane et de Jules-César. Il est l'incarnation de l'alliance de deux mondes, féerique celtique et antique, mais aussi, devrais-je préciser, de deux esthétiques. Dès son apparition, au sens propre du terme, le ton change (v. 3150-3160). Néanmoins, le fait qu'Aubéron se revendique créature divine (v. 3334-3344, 3557-3562...) et rappelle qu'une place l'attend au ciel auprès de Dieu - place qu'il choisira de rejoindre lors du dénouement de l'œuvre - ne permet pas un bouleversement totale de la tonalité qui glisserait vers la pure fantaisie. La « christianisation du domaine féerique »<sup>11</sup> n'exprime pas seulement une tendance du temps, elle confirme l'importance des enjeux de *Huon de Bordeaux*. Les pouvoirs du nain sont réputés provenir finalement de Dieu : « dou grant povoir que Jhesu m'ait donnér » (v. 3722). De surcroît, le pacte qui unit, de manière traditionnelle, le héros à son adjutant surnaturel, repose entre autres sur l'interdiction du mensonge qui n'est pas une chose légère dans la pensée médiévale et chrétienne. Pourtant la colère d'Aubéron, lorsque Huon ne le salue pas, provoque une tempête, un orage et fait apparaître une rivière qui barre le passage du héros (v. 3266-3274). Ses agissements surnaturels entraînent une irruption du merveilleux féerique dans l'œuvre (v. 3166-3185), d'autant que ces pouvoirs et autres objets magiques sont présentés comme les cadeaux de fées marraines, lors du repas donné à l'occasion de sa naissance (v. 3213sq., v. 10695-10711...). Le motif du repas des fées (v. 3249sq., v. 3497 sq...), particulièrement crucial pour Aubéron puisqu'il est à la base de la malédiction qui fait de lui un nain, est folklorique, même si on le trouve dans d'autres chansons de geste, comme *Elie de saint Gilles*, *les Enfances Renier*, *Le Roman d'Aubéron*, *Brun de la Montaigne*, *Galien le Restoré...* De plus, ses objets magiques fonctionnent comme ceux d'un conte folklorique

Dont prant son cor de blanc yvoire cler,  
 desor son arc en ait .iiij. cop fraippér;  
 de maltallant c'est errant escriez:  
 'trestout mez homme, venez a moy parler,  
 je le sohaide de parrt Dieu qui tout sceit !'  
 Après cez mot voit per le gaut ramez  
 venir cez homme ferversti et armér;  
 bien .iiij.c. sor lez chevalz montér (v. 3366-3373)

Le son du cor et le désir d'Aubéron ont une efficace immédiate et merveilleusement arbitraire. Il immobilise ceux qu'il fait chanter ou fait danser. De même, sa parole est performative, ses

<sup>10</sup> Voir à ce sujet, Claude Lecouteux, *Les nains et les elfes au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1988.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 197.

souhaits et ses désirs se réalisent et permettent l'issue de l'œuvre, comme l'expriment dans le passage les verbes : « sohaide », (v. 10673, v. 10676), « voil (...) demander » (v. 10678)

A partir de l'entrée en scène d'Aubéron, le lecteur ne peut manquer de sentir la proximité du texte avec le conte folklorique. si l'origine du personnage demeure incertaine, son comportement et les motifs qui lui sont associés sont très proches de ceux de contes. Les interdits prononcés par Aubéron (Huon ne doit pas mentir, ne doit pas coucher avec sa bien-aimée avant le mariage...) et le pacte que l'être surnaturel conclut sont destinés à être transgressés, tout comme dans un conte. Les promesses d'Aubéron sont également parfois similaires à celles faites par les personnages surnaturels aux héros de conte. Aubéron promet ainsi de la nourriture à Huon : « je te donrait a maingier a planteit / de teilt viande com vorais deviser / et de teilz boivre com vodrais demander » (v. 3472-3474). D'autres éléments sont dignes du conte : le motif de la quête dans un pays lointain, la solitude du héros, ou les différentes fonctions des objets magiques (cor, hanap, hauberc, anneau d'or du géant...)... Comme le rappelle François Suard dans l'introduction de son édition, « comme dans un conte merveilleux, l'amour de la princesse vient couronner la quête du héros »<sup>12</sup>.

La proximité avec le conte, rendue singulièrement sensible à partir de l'entrée en scène d'Aubéron, informe l'ensemble de l'œuvre. Ainsi l'injustice que le roi fait subir à Huon et la dépossession de son fief pourrait être comparée à celle faite à Fouke Fitz Warin, toutefois les deux personnages n'y répondent pas du tout de la même façon. Fouke se révolte contre son souverain et même si le roman qui lui est consacré comporte des épisodes merveilleux, il n'a pas besoin d'adjuvant magique pour rétablir son droit. Cette comparaison aide à percevoir la différence de nature entre un personnage comme Fouke et celui de Huon. On pourrait rapidement dire qu'il s'agit d'une part d'un héros de roman, de l'autre d'un personnage de chanson de geste, que Huon a une vie à racheter, puisqu'il a involontairement tué le fils de Charles : ce n'est pas que cela. Fouke a l'étoffe d'un héros mythique, là où Huon ne ressemble qu'à un protagoniste de conte. Ainsi le défaut fondamental de Huon, sa grande « folleteit », est celle d'un personnage de conte, même si cette insouciance est parfois associée à un défaut plus nettement épique, la démesure : « mez grant oultraige et mez grant folleteit » (v. 5006). Le comportement du héros a également la prédictabilité du conte, ainsi que le souligne la formule récurrente de Huon adressée, comme par défi, à Aubéron : « se j'ai besoing, je savrait bien corner, / e je sai bien que vous me secourrés » (v. 3911-12, v. 4645-6...). Cette réitération est

---

<sup>12</sup> P. xxx. Il souligne également, de manière générale, la tendance à l'enrichissement de l'action par des apports du conte merveilleux dans son article, « Y a-t-il un avenir pour la tradition épique après 1400 ? », *CRM*, 11 spécial, 2004, p. 75-89.

assimilable au style formulaire. On dira que cela n'est pas spécifique au conte. La chanson de geste, précisément, y a recours. Néanmoins, quand on observe à quelles formules l'auteur recourt, elles semblent souvent bien plus proches de celles d'un conte que de celles d'une chanson de geste. On identifie par exemple le *topos* de la mise en garde, réitérée par Gériaume, exactement comme dans un conte. Or cette proximité avec un genre moins noble que l'épopée peut nous aider à préciser le caractère héroï-comique du texte : l'auteur rehausse-t-il une source folklorique au niveau d'une interrogation sur le pouvoir et la justice ou s'amuse-t-il à réduire la question de l'injustice royale à un motif de conte ? *Huon de Bordeaux* n'est-il qu'un conte habillé en épopée ?

Encore une fois, il est bien difficile d'offrir une réponse trop affirmative et définitive. On le sait, il est souvent malaisé d'identifier le cheminement depuis d'hypothétiques sources dans la littérature médiévale, tant elle est constamment proche de la littérature populaire. De plus, en ce qui concerne précisément *Huon de Bordeaux*, le traitement même des personnages et des passages merveilleux se colore de nouvelles potentialités et d'échos inattendus, les tirant vers le sacré ou le politique, comme intrinsèquement. Ainsi, et encore une fois, bien que certains s'opposent à cette lecture<sup>13</sup>, on ne peut pas ignorer les échos religieux dans *Huon de Bordeaux*. Dans une certaine mesure, Aubéron peut être assimilé à une figure divine. La merveille et le miracle se placent sur le même plan, comme l'exprime le vers 10087 « per faierie, per la Dieu vollanteit ». Le nain prononce des interdits d'ordre moral, religieux, voire chrétien. Par exemple, la transgression sexuelle de Huon qui consomme son amour avec Esclarmonde avant le mariage, contre l'interdiction d'Aubéron, rejoue le péché originel : on retrouve dans le récit le motif de la honte par rapport à la nudité des héros, surpris en mer par une tempête au cours leurs ébats, et qui s'échouent sur une île, comme expulsés du paradis dans un monde hostile. Le texte suggère d'ailleurs très nettement qu'Aubéron aurait causé cette tempête, mu par une colère digne de celles de Dieu. Aubéron se situe clairement du côté de l'interdit divin qu'il redouble de façon héroï-comique. Il apparaît souvent comme une incarnation de la conscience de Huon. Aubéron est un personnage aisément ému de compassion<sup>14</sup> ; il pleure quand il sent la détresse de Huon. Il est aussi un héros du pardon, de sorte qu'il met en œuvre nombre de vertus chrétiennes. Lorsque Huon se lamente d'être abandonné par Aubéron, on entend très directement le Christ demandant au Père pourquoi il l'a abandonné : « Auberon, sire, se dit Hue li ber, tu m'as failli, je ne te puez amer » (v. 7404-

---

<sup>13</sup> M. Rossi n'est pas d'accord avec Krappe qui fait d'Aubéron une figure christique, ou un être divin en général, pourtant je suis assez d'accord avec lui.

<sup>14</sup> Certains de ces traits sont également les attributs des nains ou des elfes de la petite mythologie, selon Claude Lecouteux ; les pistes sont décidément mêlées.

5). Une fois encore, la tonalité s'altère, le conte et la sacralité se mêlent, mais il ne semble pas que l'on puisse nettement interpréter que l'un ou l'autre aspect domine ou dysqualifie l'autre. Le texte est bien plus que polysémique, il comporte des strates de signification, un chatoiement extrême qui tient à sa nature littéraire, qui est plus pleinement aboutie que dans d'autres textes contemporains.

De plus, cette lecture du personnage d'Aubéron comme partageant des attributs divins explique que l'intervention finale et magique du personnage soit la seule issue contre la folie et l'aveuglement de la vengeance de Charles. La satire politique est d'autant plus virulente qu'Aubéron n'est pas un simple nain magicien, mais aussi un héros de la sagesse et du détachement par rapport au monde. Sa position appuie la critique ouverte de Charles<sup>15</sup>. Aubéron assure un dénouement juste. À l'appui de cette lecture, on peut ajouter que le personnel féérique d'Aubéron semble plus digne que l'entourage de Charles : Gloriant, un chevalier *faé*, prêche la modération à Aubéron (v. 3389) et correspond au rôle de Nayme auprès de Charles ; Malabron, génie marin, est entièrement soumis à son maître, est attaché au héros du bien qu'est Huon, quand bien même son maître a du ressentiment vis à vis de lui et est plus efficace dans ses intercessions que les barons de Charles... « Ainsi, l'Auberon de notre poème a été conçu tel qu'il nous apparaît pour pouvoir assurer un dénouement juste ; ajouterons-nous que l'artifice qui consiste à faire ainsi appel à un être surnaturel souligne l'impossibilité d'une solution vraie et équilibrée aux conflits qui opposent le roi à ses vassaux ? C'est finalement en Féerie que le héros trouvera la sécurité et accédera à son vrai statut ; dans le monde réel, il n'a qu'un parti à prendre, celui de la soumission et de la réconciliation. Le caractère inégal des rapports entre le héros et le roi, le déséquilibre définitif entre un pouvoir qui tend à devenir absolu et des vassaux qui sont de plus en plus des sujets se trouvent ainsi soulignés. Le rôle d'Auberon et l'appel vers un univers merveilleux ont pour effet d'annuler, littérairement seulement, un conflit dont l'issue réelle ne pourrait qu'être désavantageuse à celui qui, aux yeux de l'auteur, a raison<sup>16</sup> ». Ainsi, le mélange des tonalités, l'héroï-comique, permet d'aborder des questions cruciales, qui pourraient beaucoup plus difficilement l'être de façon directe. Par conséquent, on ne peut absolument pas s'accorder, encore une fois, avec l'assertion de M. Rossi qui affirme qu'Aubéron est « essentiellement juge et arbitre dans un conflit féodal et moral qu'il dénoue en punissant des traîtres et en confondant un roi indigne »<sup>17</sup>, tout en ne lui concédant que peu d'importance. De fait, un tel

---

<sup>15</sup> M. Rossi, *Op. cit.*, p. 358 et p. 368.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 381.

rôle ne peut être que de premier plan, au contraire. Je l'ai observé, même si l'on choisit de se tenir au cœur même de l'œuvre, de sa cohérence, de sa dynamique, de son style, l'entrée en scène d'Aubéron bouleverse totalement l'esthétique romanesque. L'héroï-comique induit par la présence d'Aubéron paraît donc essentiel au déploiement de certaines implications de l'œuvre.

Toutefois, cette interprétation héroï-comique repose sur l'idée, si ce n'est d'une origine populaire, du moins d'une influence folklorique sur l'œuvre. Or M. Rossi réfute le rattachement au folklore en général qui a été mis en lumière avant ses travaux - par A.H. Krappe pour le folklore celtique<sup>18</sup> ou par D. Scheludko<sup>19</sup> pour le folklore germanique -, au motif pertinent que : « si des thèmes folkloriques sont reconnaissables dans *Huon de Bordeaux*, peu nombreux sont ceux qui n'avaient pas pris une forme littéraire spécifique dans l'épopée ou le roman d'aventures avant la composition du poème »<sup>20</sup>. En effet, il semble qu'il existe toujours un passage préalable par la littérature et que l'auteur d'*Huon de Bordeaux* ait des sources littéraires aussi diversifiées que la geste des Lorrains, et notamment *Gerbert de Mez*, *Renaut de Montauban*, *Jourdain de Blaye*, ou *Beuve de Hanstone*. Ainsi, on ne pourrait plus évoquer une influence folklorique parce que cette influence serait devenue pleinement savante. M. Rossi ajoute même fort justement que la majorité des chansons de geste font des emprunts folkloriques, sans prendre une teinte folklorique. À l'époque de *Huon de Bordeaux*, on observait de manière générale la prolifération d'objets et d'êtres magiques dans la littérature épique et romanesque. La démonstration de la chercheuse se tient mais elle minimise l'attrait indéniable de l'auteur pour les motifs d'origine folklorique, qu'il sélectionne au sein des œuvres auxquelles il emprunte... De fait, dans son travail intertextuel, l'auteur de *Huon de Bordeaux* semble séduit avant tout par les motifs proches de ceux de contes.

Même quand M. Rossi concède ces choix de l'auteur, elle en fait une lecture accessoire<sup>21</sup>. Qu'il me soit permis, sur ce point, de ne pas trouver sa démonstration convaincante. L'accumulation même des motifs folkloriques qu'elle dénombre me semble devoir alerter le lecteur sur l'importance dans l'œuvre de l'esthétique qu'ils véhiculent, même si l'on concède à M. Rossi qu'ils puissent ne pas être indispensables à l'action. Or le problème qui nous intéresse ici est précisément de nature esthétique. Je rejoins M. Rossi sur un point : le travail de mélange des tonalités et d'inscription de passages héroï-comiques ne se joue pas

---

<sup>18</sup> « Über die Quellen des *Huon de Bordeaux* », *Romanic Review*, tome IV, 1913, p. 118-24.

<sup>19</sup> « Neues über *Huon de Bordeaux* », *ZRP*, tome XLVIII, 1928, p. 361-97.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 90.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 90.

dans une logique de détails ou de motifs seuls. Il s'agit davantage d'une entreprise de composition de l'œuvre dont les différents passages s'enrichissent d'échos particuliers en fonction de la construction d'ensemble. Cela est vrai pour tout récit mais particulièrement ici, en raison de la singularité de la partie centrale de l'œuvre, à partir de l'entrée en scène d'Aubéron, qui rompt avec le reste. Ainsi la promesse du v. 1102 : « s'orés chanson de moult fier couvenant » qui se vérifie au début et à la fin de l'œuvre, peut paraître vaine à la lecture de la partie centrale, notamment à partir de l'énoncé de l'épreuve que Charles impose à Huon,

une fille ait Gaudisse l'amiral,  
c'est Esclarmonde, qui tant ait de bonteit ;  
il vous covient et plevir et jurer  
que voiant tous trois foid la baiserez ;  
et après ceu mon messaige direz  
a l'amiral, voiant tout le barnez.  
De moie parrt l'amiralz roverés  
Que il m'envoie (...) (v. 2397-2404),  
et de sa barbe lez blans grenon mellez,  
et de sa goulle .iiij. dant maisellez (v. 2408-2409),

puis à partir de la rencontre avec Aubéron.

Cette partie centrale fonctionne bien souvent comme une amplification de la structure du conte, notamment par l'emploi plus abondant du discours direct et la multiplication des aventures. M. Rossi met en valeur la qualité de la narration et de la composition de cette partie et montre qu'au plan diégétique, le changement de tonalité est aussi lié au passage en Orient, avec l'expression du *topos* d'un changement de nature du réel motivant une altération formelle du récit.

En outre, au sein même de cette partie, l'auteur cultive des contrastes saisissant entre la légèreté voire le comique et une tonalité épique très traditionnelle. Ainsi, lors du baiser volé à Esclarmonde par Huon, le comique est à son comble et est même accentué par la réaction d'Esclarmonde qui est totalement séduite par son « agresseur » (v. 5837-5851). Dans la suite immédiate, à la laisse 58, on retrouve la gravité épique la plus pure. Par conséquent, les effets héroï-comique sont accrus par les efforts de composition du texte. Le travail du rythme même est important, comme le souligne M. Rossi dans son chapitre « l'art du récit et le problème du burlesque »<sup>22</sup>. Les choix de cette partie centrale permettent non seulement une réflexion

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 423 sq.

moins consensuelle sur le pouvoir royal et l'injustice mais également sont l'occasion d'une élaboration littéraire d'hybridation ou de métissage entre chanson de geste et roman, en sorte que l'héroï-comique frappe également la démarche même de l'auteur, et non seulement son sujet. On ne lit pas les moqueries traditionnelles des Sarrasins ou des batailles ; le principal objet de dérision est finalement Charlemagne, mais sur le fond thématique grave de la perte de son fils. On sent que la position héroï-comique déborde le sujet pour inclure la démarche littéraire, elle-même. Il s'agit pour l'auteur de prendre de la distance par rapport aux codes en vigueur, sans les moquer purement, mais davantage en vue d'élaborer une création innovante. Il ne s'agit pas seulement du littéraire d'évoquer un sujet vulgaire dans un style noble ; le but est surtout de dévoiler les enjeux des problématiques graves par les épisodes et personnages légers qui ont bien plus à dire qu'il n'y paraît. En effet, l'auteur de *Huon de Bordeaux* utilise des motifs traditionnels mais avec un sens accru de l'originalité et avec une grande inventivité. La figure d'Aubéron est particulièrement troublante puisqu'elle peut être perçue comme un double de l'auteur qui guide Huon, devenu semblable à une marionnette, et le manipule presque à sa guise, jusqu'au dénouement. Même si la réflexion peut paraître anachronique, l'insertion du personnage d'Aubéron ouvre l'œuvre sur une dimension métatextuelle, exprime une conscience réelle du travail littéraire en train de se faire et des choix qu'il implique.

Selon B. Guidot, les jeux sur les tonalités et la présence de la dérision peuvent constituer une « source de déstabilisation littéraire »<sup>23</sup> et servent parfois une remise en cause de l'idéologie même des chansons de geste. Surtout, dans *Huon de Bordeaux*, il semble que ces jeux soient destinés à faire percevoir au lecteur l'esthétique nouvelle que recherche l'auteur. Il ne me semble pas que l'auteur cherche à remettre en question les fondements de la chanson de geste. Sa démarche est davantage créative et inventive que critique. Je l'ai dit, s'il y a critique, elle frappe surtout l'idéologie politique mais pas tant le genre littéraire de la chanson de geste. La distance ne signifie pas ici dérision. Il ne semble pas que l'on puisse parler pour l'ensemble ni de pastiche ni de parodie. L'auteur s'engage dans une élaboration purement littéraire et singulière. Il semble que l'on soit dans une logique de renouvellement et de création plutôt que de négation ou de destruction. Il faut élargir le champ littéraire plutôt qu'en disqualifier certains aspects. En ce sens, l'héroï-comique que propose l'œuvre n'est en aucun cas irrévérencieux même s'il prête bien souvent à sourire.

---

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 20.

On retiendra de ces réflexions que l'opposition entre burlesque et héroï-comique n'apparaît pas toujours très nettement dans l'étude de *Huon de Bordeaux* et de nombreux textes de littérature médiévale. La conception héroï-comique du texte s'appuie beaucoup plus sur des effets macrostructuraux que microstructuraux, notamment autour du personnage d'Aubéron. Cela dit, l'analyse de l'héroï-comique est souvent entravée par différentes questions spécifiques au matériau médiéval : la perception de l'intertextualité ou de l'intergénéricité y est trouble puisque l'on ne peut pas toujours démêler avec certitude la question des sources, du statut premier du texte, voire de la tonalité dominante. En effet, les incertitudes qui pèsent sur la réception et sur les effets produits par l'œuvre accroissent la difficulté. Néanmoins, le cas de *Huon de Bordeaux* présente la particularité d'offrir d'assez nombreuses suites qui témoignent, sur la longue durée, du type de réception qu'a pu avoir le texte médiéval. Il en ressort que la proximité avec le conte et la matière folklorique marquait les esprits puisque la majorité des suites de *Huon* sont très nettement féeriques, à l'exception de la *Chanson de Godin*. Le sujet principal de l'œuvre aurait donc souvent été perçu comme relativement vulgaire, masqué sous son apparence partiellement noble.

À vrai dire, la question n'est pas celle d'une classification ou d'une dénomination héroï-comique ou non de l'œuvre. L'enjeu est plutôt la perception du caractère de nouveauté du texte. Revenons à M. Rossi, qui m'a accompagnée au long de cette réflexion, et qui affirme : « l'auteur réussit à créer un type de récit particulièrement propre (...) à devenir populaire (...) ce qui semble confirmé par le grand nombre de suites<sup>24</sup> ». Ce n'est peut-être pas la propension à devenir populaire qui induit le succès de *Huon* et ses reprises, mais son caractère novateur et par là, suggestif, incitateur à la création et à l'invention, dans un esprit de liberté qui permet à d'autres de poursuivre non seulement l'œuvre mais la dynamique d'expérimentation littéraire. De fait, l'héroï-comique présente fréquemment ce caractère relativement expérimental qui met en jeu le plaisir de l'écriture, de la réécriture et du décryptage des croisements par le lecteur. C'est une véritable littérature du plaisir qui se dessine là.

Myriam White-Le Goff  
Université d'Artois (Arras)  
« Textes et Cultures », EA 4028

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 460.