Le roi errant et la fragilité du pouvoir dans *Hugues Capet*

Onde quer que, entre sombras e dizeres,
Jazas, remoto, sente-te sonhado,
E ergue-te do fundo de não-seres
Para teu novo fado !

Fernando Pessoa, *O desejado* *

L'ensemble de l'épopée française peut se lire comme une vaste méditation sur le pouvoir : qu'elle soit centrale ou momentanément périphérique, la figure du roi y est toujours en question[1]. Sans conteste, c'est la geste de la révolte qui a poussé le plus loin cette interrogation, jusqu'à lui prêter un caractère véritablement obsessionnel, faisant du mauvais roi le soleil noir d'une cosmogonie sociale désorbitée. Cela dit, en amont comme en aval de ces poèmes de l'extrême, cet essentiel questionnement est toujours présent, attestant s'il en était besoin que le Moyen Age, pour incapable qu'il soit de se penser sans roi, n'en a pas moins avec l'image royale un rapport dialectique complexe où se nouent l'amour et la haine, la fascination et le rejet. En ce rapport ardent, malaisé et à tous égards passionnel se lit à coup sûr une dilatation dramatisée de la relation au père, et se devine peut-être aussi l'euphémisation terrestre d'une tension inquiète des âmes face au Père céleste, dans une attente et une écoute moins univoques et plus tourmentées qu'il n'y paraît dans l'énonciation consciente de la foi épique.

* *Mensagem*, III, 1, 3.

1 — Sur ces questions, voir l'ouvrage de Dominique Boutet, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Paris, 1993.

Par rapport à ce tableau général que caractérise la permanence du pouvoir royal, bon ou mauvais, ou plutôt bon *et* mauvais, la chanson de *Hugues Capet* se détache avec originalité, dans la mesure où elle en montre au contraire la vacance et la contingente fragilité, posant le problème inhabituel de l'accession au trône et de la fondation d'une dynastie nouvelle par un homme neuf, demi-bourgeois que tout, a priori, devrait exclure de la compétition ouverte par la mort du roi Louis. Loin de la radieuse immanence du Charlemagne de la *Chanson de Roland* comme de l'inamovible carence du Pépin de la Geste des Lorrains, le pouvoir est ici chose ouverte, proie offerte aux convoitises, dépouille encerclée par les grands fauves d'une féodalité arrogante, dont l'insolence dépasse même les plus virulentes extrémités du cycle des barons révoltés. Autre trait rare, c'est aux femmes, la reine et la princesse, qu'incombe la charge d'assurer la continuité de l'institution monarchique et de permettre la transmission de ses insignes à celui qui, dans le paradoxe de sa piètre origine, s'en révèle le plus digne. Certes, cette configuration atypique a pour but, dans le projet politique lucide du poète, d'introduire l'épisode de l'institution de la loi salique qui a place éminente dans le « programme » idéologique de l'œuvre[2], mais il n'est pas exclu qu'elle ait de plus obscures résonances, et qu'elle réponde à la dictée d'archétypes de contes et de représentations subconscientes dont le motif du royaume gagné avec l'amour de la princesse est une remarquable constante. On nous objectera aisément qu'une telle configuration n'est pas absente de l'univers épique, tant s'en faut, et qu'en cette mesure son originalité est toute relative ; une essentielle différence doit cependant être marquée : les royaumes ainsi acquis sont toujours situés dans l'ailleurs, ou du moins sur les marges[3], alors qu'il s'agit ici du royaume par excellence, la *terre major*, la *Francia* qui dans la norme de l'épopée, pour éprouvée qu'elle puisse être, n'est jamais placée dans cet exceptionnelle viduité.

* *
*

2 — Sur celui-ci, voir l'*Introduction* de l'édition de Noëlle Laborderie, Paris, CFMA, 1997, p. 47-58, en particulier sur la question de la loi salique, p. 53-56. C'est à cette édition que se réfèrent toutes nos citations de l'œuvre.

3 — Ainsi, dans les *Lorrains*, de Garin près de devenir roi de Maurienne, lors de son mariage manqué avec Blanchefleur, et de Gerbert promu roi de Gascogne ; même relativement proches du centre du pouvoir, ces royaumes sont toujours situés *ad limina*.

Tout texte, en un point ou un autre de son déroulement, bégaie et se redouble ; c'est là, bien souvent, que plus profondément il se révèle et dévoile ses enjeux majeurs. Tel nous semble être le cas de notre poème, dans l'épisode que nous avons choisi d'examiner ici : au moment même où l'amour et la prouesse, de façon finalement plus romanesque qu'épique, lui ont valu le triomphe et la couronne, tout se dérobe et vacille autour du héros, qui se trouve en quelques instants réduit à la condition solitaire et démunie de l'errant, contraint au « recours aux forêts » comme s'il était proscrit en son propre royaume. On peut s'interroger sur l'utilité de cette péripétie qui remet tout en cause avant de se résoudre au mieux, assez rapidement, et de déboucher sur le succès définitif. Elle n'était nécessaire ni à la construction diégétique ni à la démonstration idéologique, qu'elle semble au contraire, à première vue, affaiblir et faire régresser : s'il s'agissait seulement de donner une image positive de l'ancêtre des rois capétiens, fallait-il le conduire jusqu'à l'abandon le plus complet, jusqu'à l'humiliation du travestissement et d'une fuite salvatrice mais sans gloire, le mettre, en un mot, dans une situation parfaitement antipodique de l'usuelle épiphanie royale ? Une nécessité d'un autre ordre a dû l'imposer au poète, nécessité que l'on peut être tenté, en fonction des options critiques retenues, de situer en des directions fort différentes. Une lecture purement littéraire jugera sans doute, et à bon droit, que l'épisode apporte un enrichissement esthétique au texte, un rebondissement heureux dans une intrigue qui, sans lui, eût été excessivement linéaire. Est-ce suffisant ? Ne faut-il pas voir là, aussi, et sur un autre plan, un singulier besoin d'autoannulation de l'œuvre, qui dévore son héros après l'avoir construit, qui s'efface à mesure qu'elle s'engendre, comme si sa secrète cohérence interne se refusait au projet même qu'elle s'assigne ? Tout se passe, dans l'inconscient idéologique du poème, comme si le héros devait à un moment ou à un autre payer ce tort irréductible, cette tare inexpiable de n'être point un carolingien, de ne devoir sa légitimité qu'à une exorbitante hypergamie ; en un certain sens et de façon fort éclairante, l'auteur en vient comme malgré lui, en ces pages qui contrastent si fortement avec les deux apothéoses qui les encadrent, à dire précisément le contraire de ce qu'il entendait démontrer.

On ne doit guère s'étonner que la liquidation du vieux complexe collectif, de l'atavique culpabilité capétienne si splendidement occultée par l'épopée française pendant tant de siècles d'oralité et d'écriture, n'ait pu s'opérer aisément ni sans balbu-

tiements en cette chanson tardive, et sans doute médiocrement reçue[4]. Il est en effet singulier que le problème de la substitution dynastique, si lourde d'implications et de conséquences, ait été si majoritairement et obstinément tu par les chansons de geste, qui ont indéfiniment prolongé le rêve carolingien sans vouloir tenir compte de l'essentielle césure d'une laborieuse *translatio imperii* au trouble relent de défection et de trahison. Bien plus, au moins pour la haute époque de l'épopée, c'est par le détour de l'exaltation du prestige carolingien qu'a pu s'exercer une certaine forme de propagande capétienne[5]. *Hugues Capet* se situe en totale rupture par rapport à cette longue et sécurisante tradition, non sans embarras à notre sens, et dans une écriture moins simple qu'il n'y peut paraître à première lecture. Cette entreprise de réhabilitation comporte des failles, que l'épisode bourguignon de la fuite en forêt décèle assez abruptement, comme si tout avait été jusque là trop beau et trop facile, comme s'il fallait qu'une ombre au moins entachât ce trop rapide succès, plaçant ce roi tout neuf dans une situation qui eût été impensable pour les autres avatars, pourtant si divers, de la figure usuelle du roi épique, à qui, si veule ou si faible qu'elle puisse devenir en ses plus noires hypostases, un aussi cruel abandon est toujours épargné.

Alors que le pouvoir des carolingiens de l'épopée se maintient indemne dans une immuable continuité, celui du premier capétien connaît en ces laisses une éclipse singulière, une signifiante suspension où il est permis de lire une censure subconsciente, une mutilation du texte par lui-même, condensée dans l'oxymore du roi fragile, dont le « corps politique » se dérobe alors même que brillent à l'envi les qualités héroïques de son « corps personnel »[6]. C'est là une situation radicalement inverse de celle que connaissent les variables incarnations du mauvais roi de la geste de la révolte, si souvent indigne en tant que personne, mais enveloppé par l'immarcescible aura de sa fonction pour toujours inentamée. Ici, sous les pas de ce roi atypique et comme inachevé, malgré le mariage et le couronnement, c'est la fonction elle-même qui paraît s'effondrer, se dissoudre, en même temps que son incertain titulaire s'enfonce dans une *selva oscura* qui symbolise non l'égarement du héros, mais bien celui d'un

4 — Voir Noëlle Laborderie, *op. cit.*, p. 67, qui souligne qu'un seul manuscrit a été conservé, signe toujours relatif mais tendant à indiquer une diffusion restreinte.

5 — Voir, par exemple, en les nuançant, les analyses de Hans-Erich Keller dans son *Autour de Roland*, Paris, 1989.

6 — Voir Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, Paris, 1989, trad. fr. de l'édition originale de Princeton, 1957.

ordre social qui n'est pas encore parvenu à se stabiliser autour de lui, et semble au contraire le rejeter comme un corps étranger, le renvoyer au non-être, à la dépersonnalisation que marquent le déguisement et l'ensevelissement dans la vie sauvage de la forêt. Si euphémisée qu'elle se veuille dans l'irénique version que tente d'en donner la conceptualisation lucide du poème, la substitution dynastique ne pouvait demeurer impunie ; la figure si rare du roi errant est bien, si l'on ose ainsi jouer sur les mots, l'aveu métaphorique d'une erreur ; elle est le prix d'une faute de l'histoire, expiée en ces vers par la catharsis littéraire.

S'il est ainsi permis de scruter ce que l'on peut regarder comme le subconscient idéologique du passage, il nous semble également possible d'aventurer notre analyse en direction de structures archétypiques plus obscures encore, vers de plus occultes strates de l'imaginaire du pouvoir. En cette perspective, la confrontation du roi et de la forêt n'est nullement anodine, et il est en particulier remarquable de voir ici s'inverser entièrement le grand thème de la chasse royale, qui est l'une des épiphanies majeures de l'antique conception du souverain comme *cosmocrator*[7]. Bien loin d'être le traditionnel veneur idéal, le roi devient en ces pages la proie et le gibier, celui qui fuit éperdument devant la meute humaine de ses ennemis. Alors qu'il devrait apparaître en ces lieux comme le garant symbolique des féconds équilibres de l'ordre naturel, il subit au contraire toutes les agressions d'une nature hostile et incontrôlée ; il y est menacé de l'ensauvagement qui est le lot usuel des proscrits, amants en fuite ou révoltés en exil[8], de ceux précisément qui cherchent dans l'ombre silvestre à échapper à l'œil de feu du roi solaire. Placer l'incarnation de la fonction royale en un tel contexte revient à la nier, à la démasquer comme déficiente, à la contraindre à l'abdication symbolique que représente le travestissement ; en se dépouillant lui-même de la vêture curiale, le héros s'absente de son « corps politique », qu'il est momentanément incapable d'habiter. S'il n'est pas soumis suffisamment longtemps aux influences délétères de la forêt pour en être déshumanisé, il les éprouve assez pour y devenir doublement autre, astreint à se renoncer non seulement en tant que roi, mais aussi comme *bellator*, en un processus où la dépossession du royaume s'aggrave d'une dépossession de soi.

7 — Voir notre ouvrage, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Genève, 1987, p. 121-129.

8 — On pense bien sûr au *Tristan* de Béroul et à *Renaut de Montauban*, qui nous serviront à plusieurs reprises de points de comparaison.

Mais ce *descensus* aux abysses de l'ombre peut apparaître aussi, semblable en quelque mesure à celui de l'immersion du baptême, comme le nécessaire préalable d'une renaissance à soi-même et au monde. Cette perte des acquis trop aisément et trop superficiellement saisis permet *in fine* de les reconquérir plus solidement, au terme de ce qui apparaît bien comme une épreuve qualifiante. Tel est globalement, à y bien réfléchir, le statut symbolique du séjour en forêt dans la littérature médiévale, même s'il y connaît de multiples inflexions et des orientations plurielles. Celui qui revient des forêts n'en sort jamais tel qu'il y est entré : toujours, quelque chose s'est perdu ; toujours aussi, en une mesure variable, de quelque chose l'être s'est accru. Dans le cas de notre héros, cet ensevelissement au plus obscur de la chair même du royaume opère la métamorphose qui permet sa vraie victoire : celui qui n'était encore que le roi mal consolidé de la pure surface des choses deviendra le vrai souverain aux profondes racines, apte enfin à tracer en sa personne l'*axis mundi* qui manquait à la terre de France laissée démâtée par la mort du roi légitime.

Un autre fil encore peut-être aperçu dans la trame mythique qui sous-tend le passage, plus ténu il est vrai, plus fragile et que l'on ne doit saisir qu'avec prudence. En sa singularité, cet épisode forestier n'a-t-il pas quelque rapport souterrain avec le très ancien thème du « roi du bois », désigné par le meurtre de son prédécesseur et à qui l'on ne peut succéder qu'en le mettant à mort à son tour[9] ? Ce motif du gardien menacé de la silve sacrée, roi divin promu par un rituel régicide et promis au même sacrifice, astreint à remplacer celui qu'il a occis, a connu au Moyen Age des réincarnations romanesques, en particulier dans l'*Yvain* de Chrétien de Troyes ; il ne semble pas avoir inspiré l'épopée, et il est peut-être excessif d'en vouloir reconnaître ici l'affleurement. Pourtant, même si, bien sûr, Hugues est totalement innocent de la mort du roi Louis, c'est à cette circonstance qu'il doit le trône. Son errance menacée dans la forêt, qui semble être à ce moment le plus vrai de son royaume, et l'acharnement de ses ennemis, qui veulent en le tuant s'adjuger la couronne et la reine, ont une certaine parenté avec cette structure archaïque des mythes du pouvoir. Bien entendu, comme toutes celles que nous avons précédemment invoquées, une telle réminiscence, si elle existe, relève de ce parler second que les poètes transmettent

9 — Voir Sir James George Frazer, *The Golden Bough*, Londres, 1890-1915, trad. fr. *Le Rameau d'Or*, Paris, 1925-1935, rééd., 1981-1984, t. I, 1, *Le roi du bois*.

en dépit d'eux-mêmes, en purs médiums habités par les arcanes de l'inconscient collectif, qui émergent en eux hors de tout vouloir et que désigne pourtant la relative et opaque gratuité de l'épisode, disant manifestement plus qu'il ne croit dire.

Les différentes interprétations tour à tour proposées ici paraîtront sans doute contradictoires, et s'assument comme telles ; elle ne semblent pourtant pas devoir s'exclure mutuellement : tout texte, et peut-être plus particulièrement tout texte médiéval, est un nœud de sens excluant comme réducteurs une lecture vectorielle, un déchiffrement purement linéaire. La conjonction paradoxale opérée ici, dans l'inversion des signes, entre deux domaines particulièrement foisonnants de l'imaginaire, celui de la symbolique royale et celui des sacralités obscures de la forêt, invite à une lecture plurielle, réceptive à tous les échos qui peuplent cette page rare. En ces vers comme en bien d'autres occurrences déjà évoquées, la forêt est mère et marâtre, refuge hostile et bienfaisante épreuve ; le fait que le roi lui-même s'y doive confier renouvelle entièrement l'idée et en multiplie les résonances, dans une configuration textuelle que nous devons maintenant scruter de plus près, pour y confirmer ou y nuancer nos intuitions critiques.

* *
*

L'épisode de l'errance est l'issue tragique d'un projet politique en apparence fort sage : devenu roi, Hugues souhaite connaître son royaume et entreprend de le visiter, accompagné d'une escorte réduite. Bien entendu, même si elle s'énonce comme une sorte d'excursion d'agrément, il s'agit d'une tournée destinée à faire reconnaître de l'ensemble du territoire ce souverain tout nouveau qui jusque là n'était guère connu qu'à Paris et Orléans. Plus que de voir, il s'agit de se montrer, même si le poète feint de faire porter l'accent sur le premier terme (laisse CXIX, vers 4844-4846) :

> Or s'avisa ly rois qui bien fiert de l'espee
> Qu'en France n'y aroit ne ville ne contree
> Qu'il n'aloit viseter a mainie privee.

Sous des dehors anodins, il convient de célébrer, confirmant le mariage avec la princesse, les noces du roi avec son royaume, et d'opérer une prise de possession réitérée de ville en ville. Si le thème de l'itinérance se voit maintenu d'un bout à l'autre du

passage, c'est au prix d'un complet renversement : l'élégante chevauchée va tourner en déroute, l'itinéraire bien calculé se muer en divagation éperdue, le fier cavalier se changer en piéton apeuré. Le voyage qui devait consolider le roi et asseoir son pouvoir le voit au contraire se défaire, et bien loin de se montrer à ses peuples, il devra au contraire s'en cacher, au point de dissimuler un temps son identité même à son premier et plus fidèle partisan[10].

Cette tournée manquée est le traitement épique – et aussi, en une certaine mesure, romanesque – d'une donnée historique que l'auteur connaissait au moins confusément : la mémoire des difficultés que rencontra le véritable Hugues Capet dans ses efforts pour imposer son autorité avait dû se transmettre jusqu'à lui, et il a choisi, assez habilement, de les condenser en un épisode unique et délimité, aisément noué et facilement résolu, au moins au niveau de l'articulation diégétique lucide. Qu'il ait pour le conclure eu recours à l'abyssale plongée dans l'amnios de la forêt relève au contraire de la dictée des ombres qui confère à la page sa plus vraie grandeur, dans une tension féconde entre les deux niveaux antagonistes et complémentaires de l'énonciation. Ceux-ci sont en quelque sorte spatialisés par deux lieux antithétiques, que sépare la fracture de l'embuscade et de l'agression : à l'ombre où Hugues devra bientôt se tapir s'oppose le gai cheminement sur la grande route, dans le clair du matin, escorté par le joyeux accompagnement de la *menestrauderie*. De part et d'autre de la faille politique creusée par l'entreprise régicide, s'étendent deux rives contrastées qui sont comme les deux visages du royaume d'abord paisiblement possédé, puis plus qu'à demi perdu. C'est sur le versant de lumière que s'avance, en toute quiétude et au milieu des attributs de la paix, un jeune roi un peu ébloui par sa propre prospérité et portant sur sa terre un amoureux regard (laisse CXXXIII, vers 5362-5370) :

> Ly rois Huëz Capet au matin chevauchoit
> A privee maignie, car point ne se doutoit,
> En joie et en revel et bel se deportoit ;
> La menestrauderie douce vie y menoit,
> Car c'estoit une cose que durement amoit.
> Ensi ly rois Huon a ce tans chevauchoit
> Vestus tant noblement que nulz ne le diroit,

10 — Aux laisses CXL-CXLIII, Hugues ne révèle son identité au connétable, qui avait été le premier à appuyer son ascension, qu'après l'avoir prudemment mis à l'épreuve.

Contez et chevallier avecquez lui avoit,
Les castiaulz et les villez doucement regardoit.

Musique, lumières et brillances, au sein d'un véritable paysage d'enluminure : tout sourit en ces vers, et surtout tout y écrit autour du roi les signes de l'ordre dont il peut se croire légitimement le garant, encore qu'en sa douce contemplation, qui paraît demeurer quelque peu extérieure, il soit malaisé de reconnaître la souveraine domination du *cosmocrator*... Jusqu'en cette apparente plénitude de l'heure, il manque à cet *adventus imperatoris* un peu trop détendu une prestance qui ne se trouvera que plus tard, au delà de l'épreuve et des qualifications de l'obscur.

Une ombre pèse pourtant sur ce radieux matin : dans la nuit, Hugues a été visité d'un songe menaçant qu'il raconte en chemin à ses compagnons : il s'est vu successivement attaqué par un *escouffle* et un *griffon*, l'un le perçant de son bec, l'autre l'emportant dans les airs avec son cheval. Cette occurrence du grand motif épique du songe animalier n'a certes en elle-même rien qui doive surprendre, mais elle intéresse ici en dévoilant par anticipation, sous la riante surface narrative de cette chevauchée si parfaitement civilisée, les profondeurs de sauvagerie où le roi va tout à l'heure basculer. Un monde nocturne, désaccordé et angoissant coexiste ainsi avec l'harmonie du jour, soudain remise en cause par tout ce qui affleure dans ce récit enchâssé (*ibid.*, vers 5377-5384) :

Lors dist ly rois de France : « Je ne say que ce doit,
Mais ennuit toute nuit en dormant me sambloit
C'uns escoufflez moult grant desur my avolloit
Et moult crueusement de son bec me bequoit,
Dont y vint ung griffons qui sy fort m'aherdoit
Que moy et mon cheval tout en l'air me portoit.
Mainte fois m'esvillay, mais toudis m'argüoit
Iceste avisïon que point ne se cangoit. »

Cette ruée onirique de l'animalité pose tous les problèmes communs à un vaste *corpus* épars dans l'épopée, avec quelques inflexions spécifiques, comme le choix assez inhabituel de l'*escouffle* et le caractère réitérant du rêve, que les réveils successifs ne parviennent pas à dissiper. Ce n'est point ici le lieu de les interroger longuement, mais il convient cependant de les relever, ne serait-ce que parce que s'y révèle la capacité presque illimitée qu'ont de se renouveler les motifs épiques les plus éprouvés. Il importe surtout de souligner la fonction du songe comme soulignement préalable de l'épisode qu'il précède et anticipe sous

forme cryptique. Les rêves des héros des chansons de geste annoncent presque toujours un événement majeur, un rebondissement essentiel : tel est dans la *Chanson de Roland* le rôle des songes de Charlemagne[11], sources et modèles d'une longue et riche postérité ; telle est encore la mission diégétique de celui de Clarisse dans *Renaut de Montauban*, annonçant le traquenard de Vaucouleurs, et semblable aussi le message des rêves croisés de Girart et de Berthe dans *Girart de Roussillon*, préfigurant la conclusion de l'œuvre et le miracle de Vézelay[12]. Indicateur obscur, puisqu'il n'est jamais déchiffré qu'après coup, le songe retend pourtant d'emblée la trame du récit et introduit plus ou moins directement une séquence nouvelle, immédiatement attendue comme telle par le public, puisque le rêve médiéval ne saurait être que prémonitoire, dans une lecture anxieuse des signes qu'il livre avec réticence[13]. Sa présence est ici une sûre indication de l'importance que le poète accordait à l'épisode où le roi se voit tour à tour agressé et confié à la forêt, désignant cette page non comme un contingent rebond, mais bien au contraire comme une étape cruciale de la carrière du héros. A vrai dire, l'élection du songe est par elle même, malgré la négativité de l'aventure qu'elle annonce, une certaine forme de consécration royale : depuis le Charlemagne du *Roland*, l'activité onirique signifiante est l'un des attributs classiques, bien que non exclusif, des rois de l'épopée ; elle est à tout le moins un indice de précellence héroïque directe ou, comme dans le cas de Clarisse, figure de second plan mais épouse de Renaut, affectivement participée. A ces divers titres, le rêve épique est un trait valorisant et qualifiant, et il est significatif de le voir conféré à Hugues Capet en ce vrai tournant de l'œuvre, au moment où il doit d'abord tout perdre pour être ensuite confirmé et, plus pleinement légitime, régner non seulement dans le clair du monde, mais aussi sur sa face d'ombre, telle que la dessinent symétriquement et le songe et la forêt.

11 — Voir les travaux d'Herman Braet, et en particulier *Le songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, *Romanica Gandensia*, 15, 1975.

12 — Voir nos articles, « Le château au péril du songe : le rêve de Clarisse dans *Renaut de Montauban* », dans *Château et société castrale au Moyen Age*, Actes du Colloque de Rambures, mars 1997, éd. Jean-Marc Pastré, Rouen, 1998, p. 195-207, et « Lumières au ciel de Bourgogne : l'écriture du miracle dans *Girart de Roussillon* », dans *Bulletin de la Société des Fouilles Archéologiques et des Monuments Historiques de l'Yonne*, 15, 1998, p. 63-78.

13 — Nous généralisons à l'excès, mais l'idée reste vraie en terme de moyenne et s'avère presque toujours en ce qui concerne le songe épique ; le rêve « gratuit » ou rétroactif, le rêve comme révélation intime non vectorisée par la lecture hypothétique d'un futur, sont fils du romantisme, consacrés par la psychanalyse.

Nous n'insisterons pas sur l'événement même qui se trouve ainsi annoncé : comme s'il n'était qu'un prétexte pour le poète, l'embuscade tendue par le duc Asselin[14], la déroute, l'escorte anéantie, tout cela tient en peu de vers assez hâtifs[15] qui ne servent qu'à permettre l'essentiel : la fuite paradoxale du roi, son errance atypique, son immersion dans une impensable solitude. En effet, dans l'imaginaire du pouvoir comme dans sa symbolique, nul n'est moins seul que le roi ; toujours, dans ses épiphanies littéraires comme en son iconographie, le souverain est montré au milieu de sa suite, entouré de ses barons, pourvu de gardes, d'huissiers et de chambellans. L'isolement brutal du roi Hugues marque une rupture complète par rapport à cette omniprésente tradition et traduit une véritable éclipse monarchique, une suspension des facultés royales chez celui qui redevient simplement homme, tout entier concentré dans l'instinct primaire de la survie, ramené aux frontières de l'animalité comme tous ceux qui, par choix ou par contrainte, s'abandonnent aux forêts. Il y a là une méditation inusitée sur la nature et les attributs du pouvoir, sur ce qui fait et défait les rois, un regard désabusé lisible dans l'amer monologue du héros après la débandade, au moment où d'un coup il mesure la ténuité de ce qui l'avait porté si haut (laisse CXXXV, vers 5467-5473) :

> Or voy bien que jamais ne crieray « Monjoie ».
> François ne veullent nient que le terre soit moie,
> Li hault sont contre moy et cescuns s'y aloie.
> Or ne sai ge que faire, se Dieux je ne renoie,
> Ne me say u fiier ne dire n'oseroie
> Que fusse rois de France, n'y aray une toiie,
> Fuïr m'en couvenra la ou nulz ne me voie.

Situation extrême que celle où le souverain ne peut se dire ni se montrer en tant que tel : ce titre sacré qui précisément devrait le garantir et, comme les carolingiens traditionnels de l'épopée, le placer hors de toute atteinte, devient ce qui doit être tu et caché, enfoui dans une solitude où vacille la conscience même d'être roi ; elle perdure cependant, et le signe de lumière au front de l'élu subsiste, mais doit demeurer occulte et ignoré, privé du privilège d'irradier le royaume au beau cri de « Monjoie ». Que reste-t-il à celui qui ne peut se prévaloir ni de la légitimité héréditaire, ni de celle que plus faiblement procure

14 — Asselin de Bourgogne et Fedri de Champagne sont les figures en qui le poète a cristallisé la réticence féodale à l'avènement de Hugues.

15 — Vers 5395-5436.

l'acclamation des grands ? Qu'est-ce qu'un pouvoir qui doit se renier par la fuite, puis par le déguisement ? En cette heure du plus haut doute et d'une radicale mise en question, au moment où se tend jusqu'à la limite de la rupture la relation entre « corps personnel » et « corps politique », demeure pourtant au cœur du héros l'idée de sa mission, ramenée à une frêle mais indestructible abstraction : certes, il n'oserait dire *que fusse rois de France,* mais il sait qu'il l'est, de par le sacre ineffaçable.

Il est ainsi en ces vers une ambivalence et une oscillation conceptuelle entre deux pôles : d'une part une lecture critique du pouvoir royal, dont l'acuité, même si elle tient en partie à ce que l'on peut regarder comme un « complexe dynastique », n'eût sans doute pas été possible dans une chanson de geste du Moyen Age central, et d'autre part la valorisation d'une irréductible essence de la royauté qui subsiste, jusqu'en cet extrême dénuement, dans la figure mystique du roi secret, du roi caché enseveli au plus opaque de son réticent royaume, contenant en lui-même, par la vertu de sa seule survie, les latentes promesses de son règne toujours à venir. Bien que le thème demeure ici traité sur un mode relativement mineur et ne donne pas lieu à de longs développements, il n'est pas interdit de discerner en cet épisode une diffuse parenté avec le mythe de la survie cryptique du souverain perdu, tel que le reflète l'imaginaire arthurien, tel que l'ont connu aussi et le Saint Empire et le Portugal, où rêves frédériciens et sébastianistes ont si longuement perduré. On peut ainsi retourner notre titre – ou le nuancer d'une épigraphe – : la « fragilité » du pouvoir est en quelque manière le révélateur d'une force plus haute, d'une immanence royale confiée par la Providence à un dépositaire dont l'humaine contingence n'entame pas l'élection.

Poursuivi, hué, menacé[16], Hugues s'enfonce dans l'épais du bois, sans route ni chemin, déchiré de ronces et d'épines, abdiquant même son statut de cavalier en abandonnant sa monture, inapte à le porter en ce lacis des ombres. De même que l'état de solitude était en lui-même contradictoire par rapport au poids séculaire de l'imagerie royale, le fait d'aller à pied, comme le plus humble de ses sujets, marque encore une entorse majeure à la stricte ordonnance des attitudes et des conduites qui partout régit et ritualise la présence royale. Tout ici relève de la transgression et du renversement, et l'entrée en forêt est comme un passage dans un monde inverse (laisse CXXXVI, vers 5482-5486) :

16 — Vers 5478 : « *Par Dieu, bouchier, font il, morir vous convenra !* »

Il broce le cheval, le forest aprocha,
Il se fery dedens que voie n'y trouva
Fors que bos et espinez ou il se deschira,
Ses chevaulz ne polt oultre si qu'y le laissa la,
A piet s'en va ly rois, a Dieu se commanda.

On rencontre ici, une fois de plus et parmi tant d'exemples, la forêt comme lieu autre et sans règle, antipode exact du palais normatif, ailleurs où mesurer l'étrangeté d'être et prendre la mesure de sa propre altérité. Ce thème classique de l'épopée et plus encore du roman arthurien[17] se renouvelle profondément ici, au contact inusité de l'errance royale, qui marque, nous l'avons indiqué, un complet retournement des situations usuelles : c'est le roi, toujours, que fuient au cœur des forêts Tristan et Iseut, Renaut et ses frères, Girart et Berthe, pour s'en tenir à ces exemples illustres ; le proscrit, l'exilé, le hors-la-loi y ont leur refuge, toujours temporaire, d'ailleurs ; seul l'ermite est en ces lieux figure pérenne, comme si sa pieuse vocation l'immunisait contre les périls et les vertiges de l'isolement silvestre. Ce n'est pas impunément, en effet, que l'on s'aventure en ce dedans du monde, qui semble bien en être le noir revers, et l'épisode du Morois du *Tristan* comme celui d'Ardenne dans le *Renaut* montrent suffisamment combien, dans un imaginaire qui largement négativise la solitude, l'abri du premier moment devient à la longue piège et prison. Il y a ainsi une sorte d'incompatibilité de principe entre le roi et la forêt, hors des nobles chasses bien ordonnées que rassure une escorte nombreuse et qui opèrent dans le monde sauvage une symbolique régulation, une mainmise souveraine sur le vivant. Sauf en ce contexte spécifique où s'équilibrent la clarté et l'ombre, le roi solaire, figure d'ordre et de lumière, est plus que tout autre étranger à ce domaine de l'opacité et de la croissance déréglée.

Dès le premier contact du roi Hugues avec ces luxuriances malsaines, l'antagonisme se révèle dans le déchirement des *espinez*, le heurt contre le mur végétal qui dérobe voies et chemins. La forêt se refuse littéralement à lui et semble ne l'abriter qu'à contre-cœur ; plus nettement que jamais, elle est une épreuve, en tous les sens du mot : elle sera, au prix de l'effort et de la peine,

17 — Sur le rôle de la forêt dans le domaine romanesque, voir l'ouvrage de Marie-Luce Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, 1986, p. 147-160, et l'article récent de Micheline de Combarieu du Grès, « Le nom du monde est forêt. (Sur l'imaginaire de la forêt dans le *Lancelot* en prose) », dans *Temps mesuré, temps imaginé. Hommage à Christiane Deluz, Cahiers de Recherches Médiévales (XIII^e-XV^e s.)*, 3, 1997, p. 79-90.

l'accès du héros à une gloire plus vraie, comme elle marque celui de l'œuvre à un plus haut sens ; pour l'heure, elle est sur le chemin de douleurs du roi une station de plus, lui l'offensé métaphoriquement couronné d'épines, si l'on veut un instant l'entrevoir comme possible figure christique. Ce corps à corps avec une nature résolument hostile est à tout le moins une sorte de martyre, et le poète souligne intensément l'âpreté physiologique de la noire étreinte de ce *bos* où tout déchire et lacère ; si l'idée n'est pas neuve[18], elle trouve ici une expression puissante (*ibid.*, vers 5495-5499) :

> Il ne set ou tourner ne ne set ou il va ;
> Toute jour ajournee par le bos chemina,
> Sans voie et sans sentier, mainte espine trouva
> De coy tout cez vïairez si fort se gratina
> Qu'en plus de. xxx. lieux ly sans ly defila.

Corps étranger que paraît rejeter l'organisme hostile d'une végétation agressive, Hugues en subit les rigueurs avec une acuité immédiate qui était généralement épargnée à ses prédécesseurs épiques : pour Renaut l'exilé, c'était à long terme que la forêt s'avérait délétère ; à l'inverse, pour le roi fourvoyé que tout ici repousse, blesse et égare, c'est l'accès même du monde autre, *sans voie et sans sentier*, qui se dérobe, comme si la nature niait radicalement ce souverain contre-nature, cette figure de l'absurde qu'est le roi fugitif, solitaire et piéton. Lieu traditionnel du renversement des valeurs, la forêt l'est ici doublement et, jusqu'en sa réticence, porte à son paroxysme le dévoiement de l'image royale. Ce n'est qu'avec le secours de l'ermite, ce passeur des solitudes, après l'ultime reniement du travestissement, que les sentes jusque là dérobées s'ouvrent aux pas de l'errant : un total dépouillement était nécessaire à la probation, une symbolique mort au monde permettait seule d'y renaître.

Mais avant d'atteindre le havre de l'ermitage, une ultime avanie attendait encore le roi perdu, dernier degré de l'annulation de la symbolique du pouvoir. La nuit venue, pour se mettre hors de portée des bêtes de proie, Hugues est contraint de monter dans un arbre et d'y attendre le jour. Certes, l'idée a sa logique et s'inscrit sans accroc dans la texture narrative ; on ne peut, pourtant, s'empêcher de trouver bien singulière cette image du « roi perché », qui prêterait presque à sourire si elle n'évoquait un arrière-plan peuplé de suggestives résonances où se retrouve

18 — On la trouve par exemple dans *Renaut de Montauban, Berthe aus grans piés, Berta e Milon*, etc.

encore la thématique de la subversion des symboles. Au premier niveau de son sens, cette ruse de bête traquée marque un pas de plus vers l'animalisation, ce péril majeur des forêts de l'imaginaire médiéval ; elle procure le salut, au prix d'une humiliation supplémentaire (*ibid.*, vers 5504-5506) :

> Quant ly nuis fu venue, sur ung arbre monta,
> Pour lez bestez du bos la endroit se garda
> Jusquez a l'endemain que ly aube creva.

A cette incongruité de première lecture, qui ne touche que l'homme, s'en ajoute une autre, de plus haute portée, qui affecte la fonction en renversant l'une de ses figures essentielles. En effet, repérable dans la longue durée de l'histoire et trouvant sa plus noble formulation dans les épiphanies rolandiennes de Charlemagne trônant en majesté sous le grand pin du verger de Cordoue[19], l'image du roi sous l'arbre est l'un des archétypes majeurs de l'imaginaire du pouvoir et de sa symbolique. Le roi *dans* l'arbre en est l'exacte contrepartie et le pitoyable retournement[20], signe intense de perturbation de l'ordre cosmique que devrait au contraire garantir la haute prestance royale adossée à l'axe vivant auquel elle s'identifie, reliant en son corps terre et ciel, ouranienne lumière et ombres chthoniennes. Il s'écrit ainsi, dans le texte sous-jacent de l'ensemble du passage, une entière destruction des attitudes et des attributs de la majesté épique, comme si leur intime connexion avec la tradition carolingienne en interdisait secrètement le bénéfice au chancelant proto-capétien. Ce subconscient processus négateur, qui montre tour à tour le roi démonté puis peureusement perché, contamine pareillement les deux faces d'une iconographie mentale millénaire où se répondent, en une distribution fonctionnelle signifiante, image trônante et image équestre. De l'une comme de l'autre, le roi Hugues se voit successivement dépouillé et, pis encore, contraint d'en opérer lui-même la subversive dérision. Après la longue courbe ascendante de la première partie, le poème et son personnage connaissent ici une phase d'autodestruction, l'un se déconstruisant en tant que roi pour survivre en tant qu'homme, l'autre se défaisant comme épopée au profit d'un atypique et amer récit d'aventures : crise du récit et crise du héros s'épousent étroitement en ce nadir de l'œuvre, au plus bas étiage de l'idée de souveraineté.

19 — Voir notre *Architecture* [...], p. 29-36 et *passim*.

20 — Le roi Marc perché dans le grand pin du *Tristan* est aussi une figure inverse et négative, en un environnement psychologique il est vrai plus complexe.

Au-delà de ce point, la courbe se redresse, et déjà l'aube est meilleure ; il ne reste plus au roi qu'à troquer contre celle de l'ermite sa vêture seigneuriale, dernier abandon nécessaire ; d'ailleurs les épines l'en ont déjà plus qu'à demi dépouillé, conformément à la dévorante aptitude des forêts à dissoudre les artefacts, à défaire sourdement toute œuvre de main humaine. Descendant de son arbre, Hugues voit poindre la rassurante lumière du jour et, surtout, découvre dans la silhouette de l'ermitage cette présence de l'homme qui dissipe les maléfices du grand bois, la pieuse retraite qui promet consolation et secours (*ibid.*, vers 5507-5509) :

> De l'arbre dessendy, a Dieux se commanda ;
> Droit a solail levant ly rois se regarda,
> Ung hermitaige vit, celle part s'adrecha.

Rien de plus attendu, pour le lecteur du moins, qu'une telle vision : ermites et ermitages font partie intégrante du paysage mental de la forêt médiévale, tant romanesque qu'épique. Notre passage se distingue pourtant par deux traits, dont le premier n'est pas sans occurrences, mais dont le second est unique : ainsi, d'une part, à l'inverse du héros éponyme de Girart de Roussillon et de bien d'autres personnages, Hugues ne reçoit ici nulle lumière spirituelle, mais une aide toute terrestre, occultant ainsi une potentialité majeure de la scène type ; d'autre part, fait exceptionnel, l'ermite se trouve être, si l'on ose dire, un « ancien combattant » de Roncevaux, idée heureuse en dépit de ses inconvénients chronologiques, relativisés par le fait que le premier capétien est censé succéder à Louis le Pieux... Le poète, en une brève digression, précise soigneusement et non sans intention, l'histoire de cette vocation érémitique (laisse CXXXVII, vers 5511-5518) :

> Le mason aprocha ; la ne repairoit nulz
> For quez ung saint ermitez, .C. ans avoit et plus ;
> Trez le tamps Charlemaingne c'estoit au bos repus :
> Et fu en Raincheval ou Rolans fu perdus,
> Et la fist il le veu quant il fu combatus
> Que se Dieux ly volloit faire telle vertus
> Qu'il peuïst escapper dez paiiens malostrus,
> Il devenroit tantost hermitez ou renclus.

Il est significatif qu'en ce point extrême de la dérive du personnage et du glissement du poème, l'un et l'autre emportés hors de la norme royale et épique, surgisse une figure issue de la

plus haute mémoire carolingienne et du cœur même de l'épopée française. La présence de ce vivant rappel du passé, de ce témoin des origines, permet un recentrement en même temps qu'une réorientation positive. Il y a là une trouvaille bien venue, qui permet à l'auteur de mieux lier son œuvre à la grande tradition du genre, alors même que tant de traits l'en éloignent. Par ce biais, un peu artificiel sans doute, cette chanson de geste problématique trouve racine dans le cycle du roi, comme par d'autres voies elle se rattache à celui de Guillaume d'Orange[21]. Ce sont là liens ténus et ponctuels, mais ils témoignent d'un vrai sens littéraire et d'une volonté ambitieuse de placer cette composition tardive sous les plus nobles et classiques auspices, de tempérer ce que l'on peut regarder comme des audaces, à commencer par le choix même du héros, par des continuités fermement soulignées.

Mais si cette rencontre à tous égards bienheureuse fait sens quant à l'insertion du texte dans la « matière de France », elle est aussi de haute portée symbolique quant à reconstruction de la figure royale, dès cet instant amorcée ; de même qu'elle est retour aux sources pour le poème, elle est pour son héros un premier pas dans la reconquête de sa légitimité : l'homme nouveau trouve ainsi, au contact précellent de cet acteur des heures les plus nobles de la dynastie éteinte, des fils à renouer, un relais à prendre. En cette mesure, l'échange des vêtements n'est pas qu'un déguisement dicté par la prudence : il est aussi une certaine forme d'investiture occulte. S'en revêtir, certes, c'est se changer, et on l'a dit, se renoncer ; c'est en même temps, en un sens moins obvie, se couvrir du tissu même de la mémoire, s'envelopper, avec l'humble texture de ces haillons, de dépouilles saturées de la conscience du temps. C'est ce qui peut se lire en filigrane dans la demande adressée à l'ermite, avec une insistance qui lucidement vise une vétusté propre à procurer l'anonymat, mais qui a aussi de plus subtiles harmoniques (*ibid.*, vers 5547-5551) :

> Mais s'a vous plaisoit, sire, a ceste matinee
> Que vous me donnissiez le vostre cotte lee
> Qui est de maint tassiel entour retassellee
> Et ce viez chapperon qui est de maint anee,
> Je vous ay en couvent, me vie arez sauvee.

Le roi trop neuf s'habille des lambeaux de l'histoire ; il s'y perd mais s'y retrouve, et cette humiliation le lustre aussi d'une auguste poussière. En ce texte riche, densément feuilleté de mul-

21 — Voir l'*Introduction* de Noëlle Laborderie, p. 59.

tiple *senefiance*, nul signe n'est univoque et tout geste est pluriel ; l'instant où Hugues se dévêt et où l'ermite lui remet sa défroque est ainsi au cœur d'une multiple latence, soulignée explicitement par une formule étonnante, qui dit bien tout ce que cet acte a de grave, tout ce qu'il signifie de plus que lui-même, et dont le saint homme paraît avoir la prescience (*ibid.*, vers 5557) :

Adont se devesty de cuer et de pensee.

Cette curieuse marque d'accentuation psychique et affective ne doit pas être reçue comme une simple cheville propre à meubler un hémistiche : l'ermite semble ainsi habité par l'idée qu'il y a, en cet acte où si entièrement il s'engage, quelque chose de plus qu'un simple troc dicté par la charité chrétienne. Il y a là, dans un geste accompli *de cuer et de pensee*, une transmission et un legs qui, métaphoriquement parlant, font communiquer ce roi à la généalogie fragile avec le *tamps Charlemaingne*, source de toute légitimité, modèle de souveraineté, et lui en infuse les prestiges.

Se dépouiller, se revêtir, s'est toujours, en une mesure plus ou moins profonde, s'accroître d'une altérité et se démunir d'une identité. Le thème n'est pas absent du panorama épique, où il s'associe le plus souvent à la ruse de guerre, dans une gamme sémantique qui oscille entre la joviale rouerie de Guillaume dans le *Charroi de Nîmes* et les plus troubles et subversives visées des enchanteurs-voleurs, tels Maugis et Fouchier. Le cas de Hugues Capet est nettement plus complexe, pour les multiples raisons que l'on a déjà aperçues, la première de toutes étant la rareté de la connexion opérée entre le déguisement et la figure royale, si radicalement étrangère à toute forme de mutabilité[22]. En outre, s'il y a ruse, elle est purement défensive et non offensive comme dans la majorité des contextes : là où Guillaume prend une ville, Hugues se borne à sauver sa vie. Enfin, il ne se déguise ni en marchand ni en pèlerin, travestissements les plus usuels du *bellator* en quête d'anonymat, mais en ermite, ce qui doit retenir l'attention

22 — Bien qu'exceptionnel, le travestissement royal a au moins une autre occurrence remarquable dans *Gui de Bourgogne* (vers 1280-1330 et ss. de l'édition de F. Guessard et H. Michelant, Paris, 1859). On y voit Charlemagne, contesté par les pairs, se déguiser en « pèlerin » sarrasin pour espionner l'ennemi païen. On a là, comme dans notre texte, un abaissement extrême du prestige royal, et il est non moins significatif que le poète de *Gui* n'ait pas voulu - ou pas pu - laisser le roi longtemps méconnaissable : Charlemagne, vite reconnu, retrouve la plénitude de la prouesse guerrière et efface par là même la dérision où il s'était enfoncé. Sur ce passage, voir l'article de Micheline de Combarieu du Grès, « Le héros épique peut-il être un héros burlesque ou dérisoire ? », dans *Burlesque et dérision dans les épopées de l'Occident médiéval. Actes du Colloque international de Strasbourg, 16-18 septembre 1993*, éd. Bernard Guidot, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, n°558, Paris, 1995, p. 25-48 (p. 30-31).

à plusieurs titres, même si l'idée, au niveau premier de l'énonciation, semble d'abord fille de l'occasion. On a vu tout ce qu'induisait la personnalité historique du solitaire, au point qu'il apparaît bien plus comme incarnation de l'histoire que comme homme de Dieu, et que son message est tout entier lieu d'humaine mémoire, nullement d'un dépassement ou d'une transcendance. Il faut encore remarquer que sa rencontre est une sorte de passeport pour la forêt, et que la vêture érémitique semble avoir pour effet de rendre le héros enfin compatible avec la vie du *bos*, devenu soudain inerme et rendu à une innocuité qui est précisément, dans la tradition littéraire, le rare privilège des ermites, seuls aptes à vivre durablement l'existence silvestre sans se déshumaniser. Dès lors, plus de ronces ni d'épines, mais des sentiers lisibles, des voies ouvertes, dans la réduction de l'étrange et la dissipation des ombres : la mission paradoxale du saint homme n'est pas de tracer les chemins du ciel mais bien ceux de la terre et, tout en opérant la mutation du roi, de commencer de le rendre à lui-même.

Hugues, en cet instant décisif, touche en effet le fond de la dépossession de soi, en même temps qu'il en amorce la reconstruction : il est significatif qu'une fois revêtu des hardes qui lui procurent l'altérité, il revendique à nouveau son identité : à celui à qui il fait toute confiance, tant il est sanctifié par sa mission autant que sacralisé par la caution des âges héroïques, il se révèle comme roi, en une formulation biaise et élaborée qui semble d'ailleurs gommer la personne au profit de la fonction, dérobant le « corps personnel » derrière le « corps politique » (*ibid.*, vers 5599-5602) :

> Or vous diray, amis, ja n'en feray cellee,
> Qui vous avez aisiet a ceste matinee :
> C'est a cellui qui a le teste couronnee
> Du roiaume de France, celle terre alosee.

Révélatrice de l'incertitude où demeure le roi récent quant à l'adéquation de son être personnel à sa mission, cette tournure ambiguë est aussi destinée à permettre un quiproquo signifiant, qui pose à nouveau le problème de la légitimité et de la rupture de la continuité dynastique : ignorant en sa solitude les événements du temps et vivant tout entier dans le passé, l'ermite le prend pour Louis, le roi assassiné (*ibid.*, vers 5604-5608) :

> Aÿ ! sire, dist il, pour le Verge distree,
> Estez vous Loaÿs a le brache caree,
> Ly fieulz au roy Charlon qui tant ot renommee

Qui Espaingne conquist au tranchant de l'espee ?
– Nenil, ce dist ly rois, j'ay se fille espousee.

Toute la problématique politique du poème se trouve condensée dans ce bref échange, comme si le texte et le héros revenaient encore sur leurs pas, comme si la chanson trop lisse se défaisait au moment où plus subtilement elle s'élabore. Pourtant, en ces heures incertaines, un roi s'est perdu puis retrouvé ; il retourne maintenant vers le cœur de son royaume, même si son cheminement vers la reconquête du pouvoir est le plus humble qui se puisse concevoir (laisse CXXXIX, vers 5619-5620) :

Va s'ent Huëz Capet a piet et san cheval ;
N'estoit point adoubez a loy d'emperïal.

La nuit âpre et probatrice de la forêt a été dévoration et mise au monde, heurt de la nature et rencontre avec l'histoire : dans les arcanes de l'obscur, le roi a mérité son règne d'abord trop vite et trop simplement gagné ; ce piéton à la piètre apparence n'est pas qu'un exilé sur sa propre terre rebelle : il est désormais un initié à la plus mûre mémoire, et le haillon des âges est sa pourpre secrète.

* *
*

Il fallait au poème cette crise où il s'approfondit, il fallait à ce roi trop allègre et un peu léger passer par la connaissance de la douleur. Dans l'ombre et le secret, il est le grain qui ne meurt, le germe intact de sa lignée. Confronté au problème de la légitimité du nouveau dynaste, de ce héros antithétique de la haute tradition épique, l'auteur n'a pas réellement su le résoudre au niveau du texte lucide, comme le montre l'embarras où l'on demeure quant à l'origine bourgeoise supposée, dont on ne peut le disculper qu'à demi, comme l'atteste le débat sur la loi salique, qui précisément récuse pour l'avenir les moyens mêmes qui ont porté Hugues au pouvoir. Aux déficits de cette démonstration idéologique partiellement inaccomplie, l'écriture métaphorique dont les multiples figures subconscientes affleurent en ce passage permet de suppléer : ce sont elles, et elles seules, qui font du roi en fuite un roi renouvelé et du proscrit dérisoire le souverain désiré dont les peuples attendent qu'il renaisse d'« entre les ombres et les poèmes ».

Alain LABBÉ
Université de Toulouse-Le Mirail